

## Les productions littéraires haïtiennes en Amérique du Nord (1969-1979)

Jean Jonassaint

Volume 13, Number 2, août 1980

La littérature haïtienne

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/500518ar>

DOI: <https://doi.org/10.7202/500518ar>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Département des littératures de l'Université Laval

ISSN

0014-214X (print)

1708-9069 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Jonassaint, J. (1980). Les productions littéraires haïtiennes en Amérique du Nord (1969-1979). *Études littéraires*, 13(2), 313–333.  
<https://doi.org/10.7202/500518ar>

Tous droits réservés © Département des littératures de l'Université Laval, 1980

This document is protected by copyright law. Use of the services of Érudit (including reproduction) is subject to its terms and conditions, which can be viewed online.

<https://apropos.erudit.org/en/users/policy-on-use/>

# LES PRODUCTIONS LITTÉRAIRES HAÏTIENNES EN AMÉRIQUE DU NORD (1969-1979)

---

*jean jonassaint*

---

Aux artisans de *Nouvelle Optique*.  
Pour la franchise, pour le dépassement.

## 0. Les cadres du propos

Le titre même de cet article est équivoque. Comment parler de productions littéraires haïtiennes en Amérique du Nord, mieux comment définir l'haïtianité (ou l'haïtien (ne)) de ces productions littéraires. Il y aurait au moins trois possibilités. a) Celles écrites en langue haïtienne publiées en Amérique du Nord dont la langue serait le critère d'haïtianité de base. b) Celles écrites par des sujets (individus) nés en Haïti mais vivant en Amérique du Nord ; ici c'est le lieu de naissance des « auteurs » qui tient lieu de critère. c) Celles se donnant comme cadre référentiel Haïti et/ou ses sujets mais publiées en Amérique du Nord. Là on comprend que le critère d'haïtianité de base n'est autre qu'un ensemble de signes regroupables (ou regroupés) sous les isotopies Haïti, Haïtien(ne)(s) puisqu'en littérature tout est dans le texte. Une sous catégorie s'y rattacherait, dans tout ce qu'on nomme non-fiction (l'essai ou la théorie) les textes qui interrogent ce qui traditionnellement est appelé littérature haïtienne. Bref ce qui a été institué, (re)connu comme littérature haïtienne de Vaval à Berrou/Pompilus.

Donc un corpus énorme et hétérogène qui nécessiterait plus qu'un article et une recherche assez longue. Aussi, j'ai dû me restreindre aux *livres*, spécifiquement les textes littéraires écrits et publiés en Amérique du Nord ou ailleurs entre 1969-1979 par des sujets haïtiens mais domiciliant ou ayant domicilié en Amérique du Nord (les notices biographiques de la couverture IV nous y informant presque toujours) dans les langues des traditions littéraires haïtiennes, le français et l'haïtien.

Il y a là un arbitraire évident mais un choix s'imposait. J'ai tranché, me donnant un semblant d'objectivité — peut-être le seul que je me paie ici. Du reste je me tiendrai aux « conventions » ou à *ma* « subjectivité » et à cette vieille définition africaine de la fiction :

**Conte conté, à raconter...**

— Seras-tu véridique ?

— Pour les bambins qui s'amuse<sup>n</sup>t au clair de lune, la nuit, mon conte est une histoire fantastique.

Quand les nuits de la saison froide s'étirent et s'allongent, à l'heure tardive où les fileuses sont lasses, mon récit est un conte agréable à écouter.

Pour les mentons-velus et les talons-rugueux, c'est une histoire véridique qui instruit.

Ainsi je suis futile, utile, instructif.

(*Kaïdara*, Paris, Armand Colin, coll. Classiques africains, 1968, p. 21.)

Donc une pluralité de lectures, une quête de connaissance, de renouvellement liées au plaisir de lire, telles sont les balises de mes critères de *littéarité* (pour cet article au moins). Voilà, un beau programme pour saisir les grandes lignes d'une production dans l'ensemble moyenne, très moyenne, disséminée, et il faut le dire d'une circulation (diffusion) déficiente. On ne trouve pas ces titres dans la première librairie ou bibliothèque montréalaise ou new yorkaise, et encore moins port-au-princienne.

Par commodité dans cet article je ne traiterai que de la *fiction française*<sup>1</sup> que j'ai classée sous trois rubriques : I. *topos Haïti*, II. *topos Amérique du Nord*, III. *topos illusoire*. La *fiction haïtienne* et les *essais* feront l'objet d'un autre article. Ce découpage du corpus n'est point arbitraire, il tient compte des grands axes textuels traditionnellement appelés contenu et forme, mais aussi de ceux de toute production symbolique, le poétique, la trace (ou niveau neutre), l'esthétique, pour reprendre la terminologie molinienne<sup>2</sup>. Donc des marques référentielles ou institutionnelles (segments textuels : noms propres, idiotismes, proverbes, etc.) permettant à la lecture de définir des isotopies en fonction d'un espace topographique, géo-politique, ou socio-historique (un *topos*) ; et des stratégies d'écriture (langues, fidélité ou rupture avec la tradition d'un

genre, discours d'escorte du texte — présentation, notes de bas de page, etc.).

N'utilisant pas de (une) méthode d'analyse définie (instituée) mes lectures se veulent « libres » bien que traversées par des acquis fragmentaires/fragmentés de l'analyse des récits ou des discours (Greimas, Molino, Nattiez, Slakta<sup>3</sup>) et des questionnements de la socio-critique (Escarpit, Dubois, Macherey, Sartre<sup>4</sup>). De plus ce corpus n'étant ni exhaustif ni vraiment sélectif (impossibilité de retracer certains livres, ou encore manque de temps pour en lire ou en relire d'autres), mes propos ne sont que notes, pré-textes à discussions, lieu d'une mise en forme d'un corps d'interrogations qui me traverse, que je traverse comme tant d'autres sujets de ce qui est aujourd'hui appelé « la diaspora haïtienne d'Amérique du Nord », spécialement celle du Québec.

## I. Topos Haïti

### I.1. *Romans*

De cet ensemble de textes où des marques référentielles ou institutionnelles permettent de lire des isotopies classifiables sous des étiquettes comme Haïti, Port-au-Prince, Haïtien(ne)s, duvaliérisme, macoutisme, etc., le roman (ou le conte) est le genre le plus productif (8 titres recensés). Ceci témoigne d'un renversement des stratégies d'écriture dans la production haïtienne où la poésie a toujours dominé. C'est comme si, suite aux grands échecs politiques sur le « sol national » (ceux du PUCH et du colonel Octave), l'exaltation nationaliste poétique s'essouffant, le fantasme d'un renversement par les armes de la dictature duvaliériste fait place à celui d'un *désir* de connaître *l'espace haïtien*, et en littérature le roman semble-t-il est le genre rêvé.

Aussi ces textes sont-ils écrits selon deux modes distincts mais liés comme deux faces d'une même médaille. L'un politique où il s'agit de dénoncer le régime duvaliériste avec ses cohortes de répression et de misère: *Moins l'infini*, *Mémoire en colin-maillard*, *Nuit sans fond*, *Le Nègre crucifié*, *Les Déshérités*<sup>5</sup>. L'autre folklorique (*L'Ange du diable*, *Sous les manguiers*, *L'Amour, oui, la mort, non*) où à travers des *remake* des traditions orales (les contes haïtiens<sup>6</sup>) le texte

tente en ses marges floues et ambiguës d'abattre le nœud fondamental des traditions populaires haïtiennes, le *vodou* dit-on source de *nos* malheurs (Duvalier). Ces trois derniers titres sont nettement une (mauvaise) littérature pour adolescents, sans le discours éditorial le signifiant toutefois.

Tous ces romans (*Le Nègre crucifié* excepté) étant d'une formulation narrative des plus traditionnelles (le maquillage moderniste de *Nuit sans fond*, *Mémoire en colin-maillard* et de *L'Amour, oui...* n'y change rien) sont d'une grande *lisibilité* pour le lecteur (moyen) haïtien<sup>7</sup>, celui qui à tout le moins semble être leur public-cible. Le discours sloganique des *Déshérités* :

**Vous aussi vous faites partie de la Nation haïtienne. Faites-vous rebelles, lutez pour imposer vos droits depuis toujours bafoués. Refusez enfin votre sort séculaire de résignés et de déshérités (p. 45)**

ou le SOS de *Mémoire en colin-maillard* :

**Il le faut! Il faut que quelqu'un d'autre fasse les gestes nécessaires. Moi, je n'en suis plus capable. Ah!... un Nègre, un Nègre spécial, pour les gosses du Jardin d'Enfants!... (p. 153)**

ne peuvent s'adresser qu'aux Haïtiens, *les compatriotes*. Alors pourquoi cette batterie de notes de bas de page, ces italiques, guillemets et annexes lexicaux escortant ces textes? Voilà qui suppose un public non-haïtien, car qui de *nous* (Haïtiens) ignore qu'une *ligne* est «un taxi en commun» (*Mémoire...* : p. 30, note 1) ou encore que les *zotobrés* sont les zotorités (*Les Déshérités* : p. 44, note 22)<sup>8</sup>. Il est évident que ces textes se cherchent un public qui ne partage pas la culture des sujets écrivains, et c'est là le malaise. Devenant ethnographiques, mieux pseudo-ethnographiques, dans le meilleur des cas, c'est un certain succès étranger — reconnaissance par le(s) Colon(s) (*Moins l'infini*, *L'Amour, oui, la mort, non*); dans le pire, c'est l'oubli (*Les Déshérités*, *L'Ange du diable*).

Cette ambivalence quant au dessein/destin de ces textes témoigne d'une littérature qui se cherche (ici j'inclus celle produite en Haïti même), n'ayant pas eu réponse à ces questions de Sartre : *pour qui écrire, pourquoi écrire, comment écrire?* En d'autres mots, c'est quoi l'efficace propre de cette production? Témoigner d'Haïti à l'étranger ou inciter les «masses haïtiennes» (de l'intérieur et de l'extérieur) à prendre en charge leur destin et en finir avec la dictature?

Mais comment parler toutes ces langues (langues propres à ces cultures profondément différentes, même quand il s'agit des seuls Haïtiens, ceux du dedans et du dehors) sans sortir du ronron réaliste et de cette tendance à crier *aux armes*? D'ailleurs une brève enquête prouverait facilement que ceux *du dedans* (déjà sont minimes ceux qui peuvent lire et s'acheter des livres) n'ont pas accès à ces *textes interdits* (le pouvoir duvaliériste n'acceptant aucune contestation), et que ceux *du dehors* ne semblent pas s'y intéresser outre mesure. (De toute façon comme tous les travailleurs d'Amérique du Nord, il leur manque le temps « physique » pour la lecture, fût-elle « révolutionnaire ».)

Alors devrait-on parler de littérature de parade? Pour répondre honnêtement, il faudrait analyser plus à fond son fonctionnement comme institution et marchandise. Travail énorme qui est impensable actuellement. Cependant je me dois de souligner *Le Nègre crucifié* qui dans sa stratégie d'assumption/affirmation sans folklorisme d'un parler « franco-haïtien », en rupture avec l'escorte éditorial pointant les différences, et d'exploitation d'un modèle narratif populaire haïtien (lodyans), propose une certaine piste à suivre pour les productions littéraires de la diaspora haïtienne en pays dit francophone. C'est-à-dire une affirmation du sujet haïtien, ses *histoires*, qui permettra, j'ose espérer, de produire des textes d'une valeur exemplaire parallèlement à l'émergence en Haïti d'une production d'envergure en langue haïtienne.

## 1.2. Poésie

L'expression poétique du topos Haïti prend racine dans un des textes les plus célèbres de la littérature haïtienne des quinze dernières années : *Mon pays que voici* (Phelps : 1968). C'est un sommet, mais le succès de *Mon pays que voici* c'est avant tout celui du disque — l'oral : la voix de Phelps envoûtant un large public. Toute une lignée de textes, cette fois écrits, plus ou moins connus, plus ou moins faibles reprennent ce mode politique : *Coucou rouge*, *Tourne ma toupie*, *Le Sabot de la nuit*, *Motifs pour le temps saisonnier*, *Le Miroir*, *Alliage*. (À noter que ces recueils sont traversés çà et là par la problématique de l'exil ; d'ailleurs ce besoin de parler de (Haïti) est déjà signe d'absence.)

De ces livres *Motifs pour le temps saisonnier* est sans doute le plus fort, et aussi celui qui permet de mieux saisir leur structure : poésie incantatoire ou narrative utilisant outrancièrement la répétition, l'énumération et l'allitération. (Lire : « L'exil quotidien » et « La nuit des invertébrés », pp. 36-48.) Donc des textes peu riches, ce qui ne veut pas dire médiocres, traversés de part en part par le *révolutionnarisme* (expression contemporaine du nationalisme littéraire haïtien) et le *folklorisme* (séquelles d'un indigénisme dégradé). Quelques vers de *Motifs...* montrent bien ces contractictions :

C'est en vain Camarade  
que j'épelle le folklore quotidien de mon peuple  
Otofonik  
Ti-piké  
Boi-lan-nin  
Ti-Parisse. (p. 44)

Toute expression populaire est pour *nos* poètes, si assoiffés de révolution, *folklore*. La confusion est grande, elle flirte souvent avec l'autoritarisme, résurgence de ce fascisme quotidien qui nous habite, *nous* intellectuels haïtiens enlisés « des plages du savoir ». En exergue à *Tourne ma toupie* Claude Pierre ne mâche pas ses mots : « Je veux braver le vent aller à contre-courant du fleuve *tenir mes foules sous la cravache de ma parole* » (p. 8, c'est moi qui souligne). Voilà un « credo poétique » qui dit long. Un désir verbeux de violence et de révolte qui fait croupir très souvent cette poésie dans du sous-Dépestre (celui de *Gerbe de sang* : 1946 et de *Traduit du grand large* : 1952). D'ailleurs cette non-continuité, ou ce non-dépassement constant dans la production littéraire haïtienne est une conséquence de la non-circulation des textes. Les sujets écrivains ignorent presque toujours la production *nationale*, et d'une année à l'autre, d'une génération à l'autre se ressassent les mêmes poncifs en toute ingénuité, comme l'écrit Yves Antoine en avant-propos à *Témoin oculaire* :

**Témoin oculaire [sic] annonce-t-il une nouvelle conception poétique ? L'insuffisance de ma documentation ne me permet pas de répondre valablement à cette question ni de porter un jugement sur les tendances actuelles de la poésie haïtienne (p. 11).**

Sur cette partie du corpus on peut faire les mêmes remarques qu'au point I.1., sauf qu'ici il n'y a qu'un mode politique dont l'unique temps fort est *Motifs pour le temps saisonnier*, et les temps faibles ses variantes déphasées (*Le Miroir*, *Les Sabots de la nuit*). Une écriture dite de la « simplicité » (plutôt sans dialectique et répétitive) qui, peut-être, sous l'œil vigilant d'un éditeur (honnête), se nettoierait et offrirait des poèmes d'une facture intéressante. Car certains textes de *Tourne ma toupie* (« Silex » ou « Ressac ») et de *Alliage* (« Arbre ») sont intéressants, d'autres par contre sont proprement inacceptables. Un exemple, une strophe de « Lettre du bout du monde » :

**Père d'entre les pères, tu es le Panthéon unique pour qui mon respect est tout prêt à se mettre à genoux ou à courir des kilomètres (*Tourne ma toupie*, p. 56).**

Il y a là un infantilisme et un conformisme exaspérant. On se demande à qui s'adresse ce texte, à quel lecteur, de quel groupe, de quel âge ?

Pour finir, il importe de souligner que ces couples, révolte/soumission, révolutionnarisme/conformisme, traversent tous les textes poétiques de ce topos, de *Mon pays que voici* au *Miroir*. Marginales ou manifestes, leurs expressions ne me semblent pas dialectiques. Car cette poésie ignore la distanciation, elle est trop immédiate (émotive) et linéaire pour cultiver une vraie dialectique qui nécessite un projet. Or tous ces livres ne sont que *recueils*.

## II. Topos Amérique du Nord

### II.1. Poésie

L'expression poétique du topos Amérique du Nord est assez importante — cinq titres recensés : *Dialogue avec mon ombre*, *Négociations*, *Nerfs du vent*, *Vers-de-terre*, *Entre deux pays* — et son mode presque exclusivement politique et/ou « avant-gardiste ». C'est le lieu d'une production pertinente d'un point de vue scriptural et aussi de l'émergence de jeunes auteurs qui sont à leur premier livre. Si cette poésie a une vieille souche, celle de la problématique de l'exil (double exil du nègre haïtien en terre blanche : *Traduit du grand large* et *Minerai noir* de Dépestre), il me semble qu'elle instaure aussi



une rupture avec cette tradition. Une double rupture, l'une avec l'expression revendicatrice à la Dépestre, l'autre avec cette écriture narrative ou incantatoire axée sur la répétition, l'allitération et l'énumération. Et c'est ces ruptures-là qui m'intéressent. La première qui prend racine hors de mon corpus et est d'ordre du *dialogue*, ce besoin de se parler, entre intellectuels québécois et haïtiens qui, dans les années 60, se voyaient comme frères d'une même histoire, des *Nègres*.

Un premier livre de G. Étienne *Lettre à Montréal* (1966) inscrit en son titre même ce dialogue. Un texte intéressant tentant cette double rupture *thématique* et *poétique* (du moins dans sa typographie, longues strophes de proses coupées de séquences de courts vers<sup>9</sup>). C'est la même problématique du dialogue qui sous-tend « Mais c'est le feu qui fait l'acier » in *Points cardinaux* (Phelps : 1966, pp. 9-27). Mais là le mode est nostalgique et l'écriture, traditionnelle :

**Montréal, Fille de verre Fille d'acier  
mais c'est le feu qui fait le verre  
mais c'est le feu qui fait l'acier  
Montréal Cité de feu  
ma voix franchira-t-elle la barrière du silence? (p. 11)**

Ce texte très faible (le plus faible peut-être de la production de Phelps au Québec) n'a pas eu de continuité littéraire. Il ne trouvera écho même pas dans *Entre deux pays* (Civil : 1979) qui ressasse, dans une vague perspective de dialogue avec les Québécois, les poncifs littéraires des années 60 au Québec (Chamberland) et des années 40-50 aux Antilles (Césaire, Dépestre). La brèche (branche) Étienne sera plus fructueuse malgré l'anachronisme de son *Dialogue avec mon ombre* (un lyrisme biblique et confus).

Je me permets de penser une filiation, peut-être lointaine, entre certains textes de *Négociations*, *Nerfs du vent* et *Lettre à Montréal*. Cette filiation est avant tout d'ordre scriptural, *Nerfs du vent* et surtout *Négociations* étant les temps forts de cette poésie au mode politique traversée par l'exil nord américain — notre *dérive* :

**J'ai vu des vies entières se débattre pour faire crouler les murs de fidélité si chère aux âmes nobles et de grand espace. Et toutes ces vêpres aux robes palpitantes de désert, ces maisons couvertes de tragédie baroque que je ne pouvais identifier à la houle des créatures! (*Lettre à Montréal*, p. 27)**

**Je poursuis mon périple dans le vent mais je me demande qui va me croire  
puisqu'au fort de ma migration le contour des choses n'est plus le même leur  
odeur dessine des gags en couteaux (*Négociations*, p. 27).**

Le passage du passé au présent ne témoigne-t-il pas d'une prise en charge de l'écriture, mais aussi du désir de rompre avec la nostalgie (le *nantanlontan*) et d'assumer la présence haïtienne en « terre d'exil » dans son actif comme dans son passif ? Il y a là des modèles d'écriture à explorer/exploiter. Car pour une fois, la distanciation, la dialectique et l'ironie (dans *Nerfs du vent* surtout) ont vraiment droit de cité. Une rupture radicale avec le révolutionnarisme et ses envers obligés (le nationalisme aveuglant/confus et la douceuse mièvrerie). En effet, s'affirme dans ces projets d'écriture, bien sûr imparfaits/troués, un mode politique qui se dit / s'articule sans fard, ni concession à une langue piégée — une richesse sémantique et scripturale peu commune :

**coupures photographiques du lointain  
se cognant  
contre les quais du soleil**

[...]

**l'autre rive n'a rien que tu n'aies deviné  
aimant des destinations  
pages d'un livre imaginaire à tribord des  
mots de l'eau  
delà les ombres**

[...]

**la barque du texte lutte entre les cris des vagues**

**(*Nerfs du vent*, p. 102)**

En effet des textes comme « La légende de l'Arche », « Les migrants », « 22 télégrammes antédiluviens » in *Négociations* ; « La chanson de signes des muets », « Le vent épelle ta souffrance », « S.O.S. poétique » et « Marque six », in *Nerfs du vent*, témoignent d'une grande connaissance de la production littéraire haïtienne et surtout de la production littéraire contemporaine de langue française. D'où ce souci de dépassement et de faire neuf. Proposition qui trouve écho et suite dans le sarcasme de *Vers-de-terre*. Des poèmes courts incisifs, mordants, pas toujours réussis, mais ayant des temps forts où le « travail serré sur le langage poétique et ses rapports au politique », comme le signalait C. Beausoleil (*Mainmise*, n° 63, Montréal, 1976, p. 34) est manifeste. À lire « Macoute », « Petite bourgeoisie » ou « Montréal » on sent

battre un projet littéraire d'*agit prop* — prenant racine dans *Bois d'ébène* (Roumain : 1945) — que les producteurs littéraires haïtiens (du dedans comme du dehors) devront approfondir.

## II.2. Roman

[...] **depuis la défaite du mouvement Brissson les révolutionnaires haïtiens se posent tous les jours la question de savoir [...]**

**Émile Ollivier,  
*Paysage de l'aveugle***

C'est justement ce besoin de savoir/comprendre qui agite les romans de ce topos : *Épaves, Paysage de l'aveugle, Sainte dérive des cochons, Ô Canada, mon pays, mes amours, Un Ambassadeur macoute à Montréal*. Un grand doute qui commande la distanciation. Un parti pris pour une écriture moderne forte des acquis du roman occidental depuis Joyce<sup>10</sup> : multiplication des points de vue narratifs, monologue intérieur, rupture avec le schématisme narration-description/dialogue, va-et-vient d'un temps narratif à un autre, conscience scripturale, etc.<sup>11</sup>. Ici au plaisir de lire s'ajoute un savoir nouveau : ces rapports inédits des sujets haïtiens aux espaces socio-culturels nord-américains.

Un premier texte (il date de 71-73) « Le vide huilé » dans *Paysage de l'aveugle* (Ollivier : 1977, pp. 79-142) où l'arrière-fond nostalgique, cet ailleurs (Haïti) ressassé dans la mémoire horrifiée, agit comme révélateur pour mieux témoigner du présent, *l'exil* — Montréal, dans sa fragmentation et sa pluralité. Une multiplication des pronoms narratifs qui empêche (exclut) toute linéarité. Je (tu) narrateur-personnage qui soliloque, se parle ; il (nous) narrateur-scripteur-omniscient qui nous parle. Tous/tout pour rompre le silence, la solitude : va-et-vient du passé au présent vers le futur à travers le monologue intérieur et la mise en abyme du récit par affirmation/assumption des moments de l'écriture. Malgré une langue vierge d'entorses à française, il y a là un projet d'écriture d'une grande richesse :

**Pour aller au centre ville, Monsieur ? Pour aller au centre ville, vous prenez le 70, dit un passant qui marche à petits pas pressés. Herman a oublié de lui demander s'il fallait se placer en amont ou en aval de la rue. Il n'a plus le temps de rattraper le passant, le 70 vomit déjà ses passagers. Échauffourée.**

Herman, évidemment, est pris en sandwich à travers la porte. Le chauffeur se lève et t'adresse quelques mots que tu ne comprends pas, tu crois qu'il veut attirer ton attention sur le fait que l'inscription

**IL EST INTERDIT D'ENTRER  
PAR CETTE PORTE**

est mise là pour être lue. Je le crois, parce que cette situation me rappelle par les sentiments confus auxquels je suis en proie, une autre situation que j'ai connue dans une autre ville, ou dans cette même ville, dans un autre quartier, probablement; cela n'a pas d'importance (*Paysage...*, pp. 82-83).

Nous ne savons pas ce qu'il est advenu d'Herman Pamphyle. Nous ne l'avons plus revu. L'autre soir, nous avons cru le rencontrer sur le Grand Boulevard mais, information prise, il s'agissait d'un autre... Les visages nouveaux demandent, pour être décrits, un certain temps de connaissance... Mais la nuit de son Internement, alors que les bras d'Herman garrottés par la camisole, mains ouvertes, doigts écartés, se sont repliés sur ce vide huilé qu'a été jusque-là sa vie, nous avons cru lire, dans la braise de son regard, qu'il avait enfin compris l'urgente nécessité de manger, avec ses mêmes dents fragiles, le côté cornu de l'exil, pour libérer le côté aile du retour au pays natal et alors, seulement alors, il entendra sonner, à toute volée, les cloches de Pâques... (*Id.*, p. 142)

C'est déjà la leçon brechtienne que propose *Sainte dérive des cochons* : l'exil comme lieu d'apprentissage de la dialectique et le *corps exilé* une traversée de multiples contradictions (cf. couverture IV). Ce roman n'est-il pas aussi celui qui pousse l'écriture romanesque jusqu'à ses extrêmes, réduisant la ponctuation à sa plus simple expression : blanc et barre oblique, lieux de passage dit-on, donc de rupture. Un divorce flagrant d'avec la langue polie (*sortespècedechose*), les barrières linguistiques : espagnol, anglais, haïtien, ancien français — tout y passe jusqu'à la narration se mutant en une *seule et longue phrase sans césure à jamais inintelligible*. Propos d'*Exil* que *Ô Canada, mon pays, mes amours* porte à terme. Une masse sonore, longue diatribe contre le Canada et l'Amérique du Nord, 252 pages jouant la répétition et le chiasme jusqu'à l'agacement : — « à une période si emballante et emballante de tant de choses emballantes et à une époque si traumatisante et traumatisante de tant de choses traumatisantes » (p. 18). Il y a là matière à un roman majeur qu'un travail d'édition adéquat aurait permis. C'est une somme entre *Sainte dérive...* et « Le vide huilé » où le divorce d'avec la langue *polie* est consommé. Le sujet haïtien en terre

d'exil s'y livre avec toutes ses langues. Une posture d'énonciation qu'amorçait *Le Nègre crucifié* et que poursuit *Un Ambassadeur macoute à Montréal*.

On ne peut pas dire qu'il y ait vraiment dépassement sur le plan scriptural du *Nègre* à l'*Ambassadeur*, mais sûrement un glissement thématique — du moins topographique. La scène n'est plus Port-au-Prince mais Montréal bien que le projet soit le même, montrer la *bêtise duvalériste*. Et cette fois, sans innocence presque, en pointant tous les acteurs du drame : les fragments de classe au pouvoir avec leurs alliés nord-américains et la complicité (couplicité) des pseudo-opposants. Une écriture directe, haletante, comme un reportage sportif ou une séance de blagues sous un lampadaire port-au-princien. Un texte (à) chaud, une certaine confusion (idéologique). Un parti pris délibérément baroque et fantastique, sans distanciation vraiment :

**Un jour comme ça. Rue Sainte-Catherine. Neuf heures du matin (p. 11).**

D'où ce malaise qui peut étreindre à la lecture, d'autant plus que le roman d'Étienne renvoie, à travers une langue française *minée* (d'haïtianismes) et *piégée* (par son histoire), une image de l'Haïtien (moi), de son rapport au monde, si caricatural qui force à rire (ou rager, ce qui revient au même) de tant d'horreurs jusqu'à se demander est-ce possible que tous, nous (Haïtiens) participions à cette farce grotesque qui tient lieu d'Histoire (actuelle) à cette République.

Ces romans analysés en II.2., les plus significatifs (*Épaves* excepté) de cette production littéraire, dans leur stratégie même d'écriture semblent s'adresser à un public instruit de la chose littéraire, pas forcément haïtien, peut-être surtout pas. Ce qui explique leur peu d'écho, et du côté haïtien et du côté francophone, ces mandarins n'ont-ils pas préféré *La Fin des baïlonnettes* à *Mûr à crever*. Toute rupture avec le folklorisme et la tradition balzacienne leur paraît *subversive*. Pourtant les amarres sont lâchées, la rupture définitive, *Ultravocal* a déjà 8 ans.

### III. Topos illusoire

Illusoire car aucune marque référentielle ou institutionnelle manifeste ne permet de nommer une isotopie d'un nom de

*lieu*. Mais illusoire aussi puisque c'est un sous-ensemble hétérogène où les liens entre les éléments ne sont pas toujours évidents. Bien qu'il s'agisse uniquement de poésie, c'est loin d'être le même mode d'expression pour chaque texte d'où une subdivision.

### III.1. *Anachronisme « romantique »*

C'est une poésie à l'enseigne lamartinienne (*Carême, Extase exacte*) ou louÿsienne (*Grâces*) qui ne craint ni les poncifs du XIX<sup>e</sup> ni même les formes désuètes comme le sonnet :

**Je lus dans un œil clair d'incroyables histoires  
où la nuit crée l'aube à l'image du soir  
Alors tissant ridelles au flanc des mémoires  
vous fites ce frisson qui brouilla mon miroir  
L'homme fut et son cri : la bielle ou la sellette  
Il ne vous est plus temps de dire je regrette**

(*Extase exacte*, p. 30)

En fait des textes très très faibles genre billets d'amour ou des soirs de spleen truffés de machisme :

**Je suis d'un sexe lourd et pénétrant  
d'un sexe fier et buté  
brutal dans sa tendresse même  
bélier de ciels éclos sous la jupe des vierges**

(*Carême*, p. 40)

*Mots de passe* quoique porté par le même *univers amoureux* n'est pas vraiment anachronique, malgré une certaine ingénuité. On sent l'empreinte surréaliste (sans sa mordante ironie toutefois), la poétique des *Armes miraculeuses*, certains poèmes sont même d'une richesse sémantique étonnante :

**les mots s'étaient couchés et par le seul pouvoir du vécu et du silence  
réaccordaient un à un la paume et le geste l'écoute et le pas la greffe  
et le fruit jauni et la dure caresse du plein midi les formes les plus hideuses du  
quotidien étaient devenues ombres chinoises maléfiques de la langue et des  
doigts moi qui m'étais trouvé jusque-là un corps d'accusé et de perversi  
j'écoutais insouciant contre ton visage le roulis que fait la prière des gestes  
adultes aux pieds de l'enfance retrouvée. (*Mots de passe*, p. 41)**

Là encore, il faut souligner qu'un travail adéquat d'édition<sup>12</sup> aurait pu donner un livre d'une belle facture, plus homogène dans son ton, nettoyé des textes comme « Partisan », « L'affranchi » ou « Traitement de midi ». D'autant plus que

l'« avant-texte » (p. 9) annonce un projet important : « rupture d'avec la forme admise et fidèle » dont on ne voit que traces éparses dans le recueil.

### III.2. *Anachronisme « formaliste »*

Une volonté de sortir du « national », de la re-présentation, de la dé-monstration semble être le souci premier de ces livres : *Le Retour à l'arbre*, *Le Scapulaire des armuriers*, *La Part des pluies*, *Textes en croix*, *Le Divan des alternances*. Une volonté (prenant source dans la génération de *La Ronde*) d'accéder à l'abstrait « universel ». Besoin de sortir de l'île, l'isolement disait-on, on le répète encore aujourd'hui. Accéder à LA Poésie. Toute la mythologie symboliste de Baudelaire à Mallarmé fait des petits. Mythe du *Poète*, mythe du *Livre* : *Le Retour à l'arbre* joue ses dés jusqu'à la citation : *amais présent / jamais* (p. [33]). L'excellente conception graphique (illustration et montage) de B. Wah fait de ce livre (l'objet) le plus beau de l'édition haïtienne. Mais les textes de Castera, malgré une certaine charge ironique et ludique, sont linéaires, très loin du célèbre coup mallarméen :

#### **Parlez-moi du singe de Darwin**

**quelle belle cicatrice introduite  
là au moment où les  
macaques remontent les  
arbres comme des  
réveille-matin**

(*Le Retour à l'arbre*, p. [31])

*Le Scapulaire des armuriers*, *La Part des pluies* et *Textes en croix* reprennent aussi l'entreprise mallarméenne, mais par sa variante haïtienne — cette brèche de 1941 : *Dialogue de mes lampes* et *Tabou*. Si les deux premiers livres sont très proches de l'écriture saint-audienne, sans dépassement, le dernier par contre s'en écarte, plutôt la pousse en ses limites, ses extrêmes. *Textes en croix* dès l'incipit se fait proverbe :

**Toute note qui grandit épouse un jour sa bergère (p. 7)**

ou jeu, devinette :

Moi  
Dit le fou de moi  
Comme dit du fou du roy  
Fief  
Je fus  
et suis  
de Grand Seigneur  
Autant que de moi maître  
Au jour le fou donné. Rendu  
À qui perd gagne. (p. 9)

Je pense que ce livre comme projet d'écriture est sous-tendu par un *imaginaire populaire haïtien* dans son expression petite-bourgeoise ou citadine de l'adolescence — ces après-midi ou soirs d'été où l'on essaie de coincer l'autre par la force d'une colle. Donc une recherche formelle intéressante, pas toujours réussie, mais l'achèvement de certains fragments (ou poèmes) est incontestable. Un long texte (rongé de blancs) de 148 pages forçant le jeu jusqu'à dérision — suprême ironie :

Roi en croix croasse  
Croire quoi  
Pierre qui renle n'amasse  
Rites ni répit  
Pierre qui renle croasse  
Quoi  
Roi en croix n'amasse  
Quoi  
Rites ni répit  
Roi pierre en croix et (p. 37)

Ces recherches formelles (surtout celles voulant actualiser des expressions populaires haïtiennes) devront se poursuivre et nourrir des projets d'écriture où *le(s) sens* (la substance, le questionnement) aura *place*. Car si ces quêtes expérimentales, « formalistes » constituent un acquis pour la production littéraire haïtienne actuelle, elles sont quand même déphasées/dépassées dans la mesure où certains *acquis formalistes* déjà dans les corpus haïtiens (*Ultravocal, Négociations, Nerfs du vent, Konbèlann*) sont utilisés comme outils pour questionner le *social*, apporter des connaissances nouvelles sur notre rapport (nous haïtiens) au monde. De plus la tradition formaliste même au Québec (son dernier château fort) se mûrit, se donne *substance*, (s') interroge sous les



pressions féministes. *Les Passions du samedi* d'André Roy (Montréal, les Herbes rouges, 1979) en donnent la preuve. Claude Beausoleil écrivait justement à leur propos : «Maintenant les formes parlent» (*Le Devoir*, Montréal, samedi 26 juillet 1979). Déjà en France, leur «mère-patrie spirituelle», l'«avant-garde» est *néo-réaliste* ou *féministe*.

C'est en ce sens qu'il y a anachronisme — anachronisme par rapport à l'espace/lieu de production, anachronisme par rapport aux espaces/lieux de circulation. Aussi s'explique mal cette quête formelle d'une extrême «finesse» du *Divan des alternances*. Une grande maîtrise d'écriture pour faire phrases, épater comme on dit, ou plutôt ressasser un univers fin de siècle européen et des procédés stylistiques où suinte parfois la facilité. (Lire : «Étrenne à l'étoile» ou «Fontaine I, II et III», pp. 47-50 et 57-60.) Ces textes, commentés en III.2., évidemment, ne sont pas de lecture aisée pour le grand public (haïtien ou étranger). Ils ne trouveront probablement leur efficace (du moins une certaine efficace) que dans l'appropriation et le dépassement systématiques de leurs acquis par les producteurs littéraires haïtiens. Sont-ils d'un intérêt pour des institutions littéraires non-haïtiennes? Je ne pense pas. La réception de *Textes en croix* par une certaine critique québécoise me paraît symptomatique. (Voir : R. Mélançon, «Le nouvel académisme», *Le Devoir*, Montréal, samedi 26 août 1978.)

#### IV. Pour le dialogue, pour le dépassement

*l'éditeur qui pratique le compte d'auteur peut, à la limite, publier n'importe quoi (il ne s'en prive d'ailleurs pas, voir les catalogues d'Oswald et de Saint-Germain-des-Prés).*

Gérard Durozoi in

*Le Racket de l'Édition*, pp. 142-143

*Ou bien les critères d'évaluation du comité de lecture sont très bas, ou bien il n'y a pas eu de comité de lecture du tout; il reste qu'il est à peine croyable qu'après sept années d'existence les Éditions Naaman publient de tels manuscrits.*

Richard Giguère in

*Lettres québécoises*, n° 17, p. 34

*L'écrivain, par définition, cherche des lecteurs, et son lecteur le plus important, quand il croit le manuscrit terminé, c'est l'éditeur.*

J. Godbout, «Qui a tué Hubert Aquin»,  
*Le Devoir*, 18 mars 1978

Mais tous ces livres, bien ou mal reçus par des critiques haïtiens ou étrangers, posent continuellement le problème du lieu de leur légitimation/institutionnalisation. Je me permets de citer Réginald Martel qui dans *La Presse* du 19 février 1977 (« L'angoisse mouvante et l'horreur achevée ») soulevait subtilement cette question :

**Phelps, qui est un des plus remarquables écrivains québécois d'origine haïtienne (mais il faudrait plutôt écrire : écrivains haïtiens vivant au Québec — la nuance est essentielle; quand les intellectuels sont en exil, ils sont encore à faire la littérature de leur pays)...**

Littérature d'errance, je pense qu'elle doit être critique, dialectique, parler toutes sces langues, sces contractions sans fard ni concession. Elle est *minoritaire* (comme on parle de langue minoritaire) ici ou là-bas, aujourd'hui ou demain d'où la nécessité qu'elle se doit d'être exigeante avec elle-même, et savoir qu'elle ne s'adresse qu'aux mordus — quelques lecteurs rares ouverts aux *différences*. Et ce public n'est pas port-au-princien<sup>13</sup>. Aussi, une production littéraire haïtienne (en Amérique du Nord) ne peut plus jouer ce rôle de façade (paraître) que la publication d'un livre assurait en Haïti. (Voir : U. Fleischmann, *Écrivain et société en Haïti*, Montréal, Centre de recherches caraïbes, 1976, pp. 5-7.)

Il ne faut pas se conter d'histoires et savoir que notre parole franchit difficilement la Caraïbe, et prendre acte lucidement de la permanence (du moins relative) de notre présence (celle dite haïtienne) en « terre d'exil ». Et ce texte (le mien) s'y engage à fond puisqu'en sa formulation même il s'adresse avant tout à cette « diaspora » qui, j'espère, le lira et le commentera largement. Déjà je les remercie tous, spécialement ceux qui comme M. Laroche, H. Jadotte, G. Rey Charlier, M. Adam, C. Paul, Y. Antoine, J. Civil, C. Pierre, G. Bertrand, N. Piou ont permis ou aidé à son élaboration.

Revue « *DÉRIVES* »

#### Notes

<sup>1</sup> J'ai écarté le théâtre, car des trois seules pièces éditées à ma connaissance, *Le Roi* suivi de *Temps mort* de M.-Ph. Lerebours (New York, Éd. Connaissance d'Haïti, 1975) et *Général baron-la-croix* de Frank Fouché

(Montréal, Leméac, 1974), je n'ai pu lire que cette dernière, peu intéressante d'ailleurs, mais qui trouverait place dans le topos Haïti. Folklorique et confuse, je me demande comment elle subirait l'épreuve de la scène, les dialogues étant d'une lourdeur toute déclamatoire.

De plus les productions théâtrales les plus intéressantes, le théâtre d'*agit prop* de Tanbou libète ou Kouidor par exemple, sont en langue haïtienne ou en langues haïtienne et française, et les textes non plus ne sont pas, semble-t-il, disponibles. Le lecteur intéressé à avoir une idée plus précise sur ce théâtre pourra lire : KOUIDOR, « La Représentation » (notes pour un travail) in *Nouvelle Optique*, n° 9, Montréal, 1973, pp. 121-147; et « Tanbou libète » in *Lakansiel*, n° 1, New York, 1975, pp. 36-39.

<sup>2</sup> Voir : Jean Molino, « Fait musical et sémiologie de la musique », *Musique en jeu*, n° 17, Paris, 1975, pp. 37-62.

<sup>3</sup> Voir : A.J. Greimas, *Sémantique structurale*, Paris, Larousse, 1966; J. Molino, *op. cit.*; Jean-Jacques Nattiez, *Fondements d'une sémiologie de la musique*, Paris, 10/18, n° 1017, 1975; Denis Slakta, « L'Ordre du texte », *Études de linguistique appliquée*, n° 19, 1976, pp. 30-42.

<sup>4</sup> Voir : Escarpit et autres, *Le Littéraire et le social*, Paris, Flammarion, 1970; Escarpit, *La Révolution du livre*, Paris, Unesco/PUF, 1965; Dubois, *L'Institution de la littérature*, Bruxelles, Fernand Nathan/Éd. Labor, 1978; Macherey, *Pour une théorie de la production littéraire*, Paris, Maspéro, 1966; Sartre, *Qu'est-ce que la littérature ?*, Paris, Idées/Gallimard, n° 58, 1948 (1970).

<sup>5</sup> Pour les références bibliographiques complètes, voir la bibliographie sectorielle (par topos) en fin d'article.

<sup>6</sup> *L'Amour, oui, la mort, non* ne rentre pas dans cette catégorie. C'est plutôt sur un vague fond (populaire) haïtien (macoutisme, pauvreté, histoires de zombis, diasporisation, fatalisme, etc.) une actualisation du roman-photo, ce genre si populaire dans la petite-bourgeoisie port-au-princienne, surtout chez les femmes (cf. C. Désinor et W. Lahens : « Les Haïtiens lisent-ils ? Et que lisent-ils ? », *Le Nouvelliste*, Port-au-Prince, samedi 30 avril et dimanche 1<sup>er</sup> mai 1977).

<sup>7</sup> Pour moi, un texte est d'une grande lisibilité (pour le scolarisé haïtien moyen) dans la mesure où son ordre correspond à ce que Slakta appelle : les progressions thématique linéaire et thématique à thème continu. Donc les modèles phrastiques et narratifs de l'école haïtienne, comme (progression thématique linéaire) :

« Sur la mer, il y a un bateau — dans le bateau, il y a une chambre — dans la chambre, il y a une cage — dans la cage, il y a un oiseau — dans l'oiseau, il y a un cœur... »

ou (progression thématique à thème continu) :

« Dans la vieille maison, il y avait une servante. La servante faisait la cuisine; elle réparait les chaises; elle soignait les animaux. » (Slakta : *op. cit.*, pp. 39-40.)

Au niveau poétique, le premier modèle donne une poésie narrative, et le second une poésie incantatoire. Mais très souvent les deux modèles sont liés. Alors qu'au niveau du récit, c'est le schéma narratif fondamental du conte populaire russe tel que dégagé par Greimas : *contrat, épreuve, disjonction* (cf. Greimas, *op. cit.*, pp. 191 ss.). Pour reprendre l'expression de R. Barthes, ce sont les textes « classiques ».

- <sup>8</sup> Les notes de bas de page ne sont pas, comme on pourrait le penser, imposées par les éditeurs étrangers, ou haïtiens à l'étranger. À preuve dans mon corpus même, *Le Nègre crucifié* et *Un Ambassadeur macoute à Montréal*, édités chez Nouvelle Optique comme *Mémoire en colin-maillard*, n'en ont pas de même que *Paysage de l'aveugle* édité, lui, au Cercle du livre de France. Les notes de bas de page comme tout autre escorte éditorial pointant les *différences* sont avant tout initiatives d'auteurs.
- <sup>9</sup> Cette rupture (formelle) n'est ni nouvelle ni sans continuité dans la poésie haïtienne. Voir entre autres : Davertige, *Idem et autres poèmes*, Paris, Seghers, 1964 ; F. S. Magloire, *Merdicolore*, Port-au-Prince, Éd. Panorama, 1963 ; Frank Étienne, *Chevaux de l'avant-jour*, Port-au-Prince, Imprimerie Serge Gaston, 1967 ; René Philoctète, *Ces îles qui marchent*, Port-au-Prince, Collection Spirale, 1969.
- <sup>10</sup> Une exception de taille : *Épaves*, pâle exercice réaliste qui, d'ailleurs, ne se veut même pas fiction mais « récit véridique » (cf. couverture I). Une exception mineure : *Un Ambassadeur macoute à Montréal* qui est un récit fantastique et baroque plutôt linéaire.
- <sup>11</sup> À noter que ce parti pris franchement moderne prend racine dans la littérature haïtienne avec *Mûr à crever* de Frank Étienne (Port-au-Prince, Presses port-au-princiennes, 1968), et surtout son excellent *Ultravocal* (Port-au-Prince, Imprimerie Serge Gaston, 1972).
- <sup>12</sup> Si j'insiste tant sur le travail d'édition, c'est que le plus souvent les livres littéraires haïtiens n'ont pas vraiment d'éditeurs. Quand ce n'est pas le compte d'auteur pur et simple (*Nuit sans fond*, *Les Sabots de la nuit*, *La Part des pluies*, *Coucou rouge*) c'est du compte d'auteur déguisé (*Négociations*, *Mon pays que voici*, *Carême*, *Le Nègre crucifié*, *Ô Canada*, *mon pays*, *mes amours*, *L'Amour, oui, la mort, non*) pour ne citer que ceux-là. (Voir : *Le Racket de l'édition*, Le Crayon noir/Le Castor astral, Paris, 1979.)
- De plus, en Haïti même, il n'y a jamais eu d'éditeur, ce qui est un handicap sérieux pour le développement d'une littérature. Les auteurs haïtiens n'ayant point la tradition du choix, de la rigueur, d'où ces livres d'une hétérogénéité non intentionnelle. C'est là une pratique avec laquelle il faudra rompre.
- <sup>13</sup> Pour les sceptiques, je soulignerai que sur quatre cents (400) *écoliers-lecteurs* interrogés en 1977 à Port-au-Prince, seulement sept (7) d'entre eux « lisent des auteurs haïtiens » (cf. Désinor et Lahens, *op. cit.*). De plus l'analyse des corpus (poésie et roman) étudiés par deux représentants de la jeune critique haïtienne *du dedans* montrent clairement la marginalisation des textes produits en diaspora, ou plutôt leur non-existence pour le public haïtien. D'ailleurs seuls quelques auteurs ayant eu à publier en Haïti (avant l'« exil ») et/ou dans les grandes boîtes parisiennes trouvent place dans les anthologie et manuel récents de la littérature haïtienne. (Voir : Jean-Claude Fignolé, *Vœu de voyage et intention romanesque*, Port-au-Prince, Éd. Fardin, 1978 ; Christophe Charles, « Regard sur la jeune poésie haïtienne », *Conjonction*, n° 139, P-au-P, 1978, pp. 59-72 ; Baridon et Philoctète, *Poésie vivante d'Haïti*, Paris, Les Lettres nouvelles/ Maurice Nadeau, 1978 ; Berrou et Pompilus, *Histoire de la littérature haïtienne*, t. III, Port-au-Prince, Éd. Caraïbes, 1977.)

### Bibliographie / corpus

Ayant choisi de parler des œuvres, non des auteurs, pour faciliter la consultation bibliographique, j'ai adopté l'entrée par titre.

Les titres précédés d'un astérisque ne font pas partie du corpus (ceux publiés avant 1968), ou ne sont pas commentés (ceux publiés après 1968).

#### I.1. Topos Haïti. Roman

*L'Amour, oui, la mort, non* (Liliane DÉVIEUX DEHOUX), Sherbrooke, Naaman, 1976.

*L'Ange du diable* (Maurice JACQUES), Sherbrooke, Naaman, 1979.

*Les Déshérités* (Karl TOULANMANCHE), Paris, Éd. F.H.I.R., 1974.

*Mémoire en colin-maillard* (Anthony PHELPS), Montréal, Nouvelle Optique, 1976.

*Moins l'infini* (A. PHELPS), Paris, Éditeurs français réunis, 1973.

*Le Nègre crucifié* (Gérard ÉTIENNE), Montréal, Éd. Francophones/Nouvelle Optique, 1974.

*Nuit sans fond* (Cauvin PAUL), sans nom ni lieu d'édition, 1976.

*Sous les manguiers* (Julio B. CÉLESTIN), Sherbrooke, Naaman, 1976.

#### I.2. Topos Haïti. Poésie

*Alliage* (Yves ANTOINE), Sherbrooke, Naaman, 1979.

*Coucou rouge* (Claude PIERRE), sans nom ni lieu d'édition, 1973.

\**Gerbe de sang* (René DÉPESTRE), Port-au-Prince, Imprimerie de l'État, s.d.

*Le Miroir* (Maurice JACQUES), Sherbrooke, Naaman, 1977.

*Mon pays que voici* (A. PHELPS), Paris, P.J. Oswald, 1968.

*Motifs pour le temps saisonnier* (A. PHELPS), Paris, P.J. Oswald, 1976.

*Les Sabots de la nuit* (Yves ANTOINE), sans nom ni lieu d'édition, 1974.

\**Témoin oculaire* (Y. ANTOINE), Port-au-Prince, Imprimerie Serge Gaston.

*Tourne ma toupie* (Claude PIERRE), Sherbrooke, Naaman, 1974.

\**Traduit du grand large* (R. DÉPESTRE), Paris, Seghers, 1952.

#### II.1. Topos Amérique du Nord. Poésie

*Dialogue avec mon ombre* (Gérard ÉTIENNE), Montréal, Éd. Francophones, 1972.

*Entre deux pays* (Jean CIVIL), Sherbrooke, Éd. Sherbrooke, 1979.

\**Lettre à Montréal* (G. ÉTIENNE), Montréal, Éd. Estérel, 1966.

\**Minerai noir* (R. DÉPESTRE), Paris, Présence africaine, 1957.

*Négociations* (Jean-Claude CHARLES), Paris, P.J. Oswald, 1972.

\**Points cardinaux* (A. PHELPS), Montréal, Holt, Rinehart et Winston, 1966.

*Vers-de-terre* (Michel ADAM), Montréal, Éd. Dérives, 1976.

## II.2. Topos Amérique du Nord. Roman

*Un Ambassadeur macoute à Montréal* (Gérard ÉTIENNE), Montréal, Nouvelle Optique, 1979.

\**Bois d'ébène* (Jacques ROUMAIN), Port-au-Prince, Deschamps, 1945. (Réédition in *La Montagne ensorcelée*, Paris, Éditeurs français réunis, 1972.)

*Épaves* (Karl TOULANMANCHE), Paris, P.J. Oswald, 1972.

*Ô Canada, mon pays, mes amours* (Francklin ALLIEN), Paris, La Pensée universelle, 1977.

*Paysage de l'aveugle* (Émile OLLIVIER), Montréal, Cercle du livre de France/Pierre Tisseyre, 1977.

*Sainte dérive des cochons* (Jean-Claude CHARLES), Montréal, Nouvelle Optique, 1977.

## III. Topos illusoire. Poésie

\**Armes miraculeuses* (Aimé CÉSAIRE), Paris, Gallimard, 1946.

*Carême* (Alix RENAUD), Paris, Éd. Saint-Germain-des-Prés, 1972.

\**Dialogue de mes lampes* (Magloire SAINT-AUDE), Port-au-Prince, Imprimerie de l'État, 1941. (Réédition : Paris, Première personne, 1970.)

*Le Divan des alternances* (Jean-Richard LAFOREST), Montréal, Nouvelle Optique, 1978.

*Extase exacte* (A. RENAUD), Paris, La Pensée universelle, 1976.

*Grâces* (A. RENAUD), Lévis, Éd. de l'Erbium, 1979.

\**Konbèlann* (Georges CASTERA fils), Montréal, Nouvelle Optique, 1976.

*Mots de passe* (Raymond CHASSAGNE), Sherbrooke, Naaman, 1976.

*La Part des pluies* (Jacques CHARLIER), sans nom ni lieu d'édition, 1977.

*Le Retour à l'arbre* (G. CASTERA fils et Bernard WAH), s.l., Calfou nouvelle orientation, 1974.

*Le Scapulaire des armuriers* (Jacques CHARLIER), New York, Éd. Koudor, 1976.

\**Tabou* (Magloire SAINT-AUDE), Port-au-Prince, Imprimerie du Collège Vertières, 1941. (Réédition : Première personne, 1970.)

*Textes en croix* (Serge LEGAGNEUR), Montréal, Nouvelle Optique, 1978.