

Figures d'exilés et paratopie dans des romans haïtiens publiés au Canada : Émile Ollivier, Dany Laferrière, Marie-Célie Agnant et Gérard Étienne

Joubert Satyre

Numéro 49, printemps 2020

Entre solitudes, contraintes et aspirations : de l'Acadie, des Caraïbes et de la Louisiane

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/1070322ar>

DOI : <https://doi.org/10.7202/1070322ar>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Les Presses de l'Université d'Ottawa
Centre de recherche en civilisation canadienne-française

ISSN

1183-2487 (imprimé)

1710-1158 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Satyre, J. (2020). Figures d'exilés et paratopie dans des romans haïtiens publiés au Canada : Émile Ollivier, Dany Laferrière, Marie-Célie Agnant et Gérard Étienne. *Francophonies d'Amérique*, (49), 41–56.
<https://doi.org/10.7202/1070322ar>

Résumé de l'article

« Localité paradoxale », selon Maingueneau, entre appartenance et non-appartenance, la paratopie est au centre de la création littéraire. Parmi ses effets, mentionnons la transformation de la langue maternelle et le regard critique de l'écrivain sur sa socioculture. Ce sentiment d'extranéité peut être renforcé par l'exil, comme c'est le cas des écrivains haïtiens examinés ici. À partir des catégories de paratopie définies par Maingueneau, cet article analyse quelques figures paratopiques comme le fou, l'errant dans des romans d'Ollivier, de Laferrière, d'Étienne et d'Agnant.

Figures d'exilés et paratopie dans des romans haïtiens publiés au Canada : Émile Ollivier, Dany Laferrière, Marie-Célie Agnant et Gérard Étienne

Joubert Satyre
Université de Guelph

En plaçant l'écrivain dans une impossible appartenance à la fois à son pays d'origine et à sa société d'accueil, l'exil est le lieu de concrétisation maximale de la paratopie, que Dominique Maingueneau définit ainsi :

[une] localité paradoxale [...] qui n'est pas absence de lieu, mais une difficile négociation entre le lieu et le non-lieu, une localisation parasitaire, qui vit de l'impossibilité même de se stabiliser. Sans localisation, il n'y a pas d'institutions permettant de légitimer et de gérer la production et la consommation des œuvres, mais sans dé-localisation, il n'y a pas constituance véritable (2004 : 53).

La paratopie est donc la condition même de l'existence de la littérature et, de ce fait, tout écrivain inscrit, d'une manière ou d'une autre, des éléments, des traces de sa propre paratopie dans son œuvre¹. L'écrivain doit se déprendre de toute familiarité avec sa communauté dans cette mise à distance que constitue l'écriture. D'ailleurs, cette défamiliarisation se manifeste dans l'emploi que certains écrivains font de leur langue maternelle que, selon Proust, ils transforment en langue étrangère. Par conséquent, même quand il produit son œuvre parmi les siens, l'écrivain reste un exilé. C'est ce qui lui donne cette hauteur de vue, cette super-vision, grâce à laquelle il se défait de la proximité aveuglante de sa communauté². Chez des auteurs haïtiens de la diaspora dont Émile Ollivier, Gérard Étienne, Dany Laferrière et Marie-Célie Agnant, l'exil vient renforcer ce

¹ L'exil ne ferait que renforcer la paratopie nécessaire à la création littéraire. Par conséquent, l'écrivain est plus ou moins celui qui vient d'ailleurs ou qui s'en réclame. C'est ce que semble suggérer Maryse Condé dans *Traversée de la Mangrove* (1989) en mettant en scène Francis Sancher, écrivain débarqué du jour au lendemain dans la petite communauté de Rivière au Sel, dont il va déranger l'apparente tranquillité.

² Certaines œuvres mettent en scène la distance entre l'écrivain et la société comme la possibilité même de leur existence. C'est le cas de *L'ingénu* (1767) de Voltaire et de *Lettres persanes* (1721) de Montesquieu.

sentiment d'extranéité qu'incarnent les migrants et les apatrides qu'ils ont fictionnalisés. En me basant sur la typologie établie par Maingueneau, je me propose d'analyser quelques figures paratopiques dans les romans suivants: *Paysage de l'aveugle* (1977), *Mère-Solitude* (1983), *La discorde aux cent voix* (1986), *Passages* (1994), *Les urnes scellées* (1995) d'Émile Ollivier, *Le livre d'Emma* (2001) de Marie-Célie Agnant, *La romance en do mineur de Maître Clo* (2000) de Gérard Étienne et *Chronique de la dérive douce* (1994) de Dany Laferrière. Je tenterai de montrer que, dans certains cas, ces figures participent à la fois « du monde représenté par l'œuvre et de la situation à travers laquelle s'institue l'auteur qui construit ce monde » (Maingueneau, 2004 : 96)³.

Types de paratopie

Maingueneau distingue quatre principaux types de paratopie. D'abord, « la paratopie d'identité – familiale, sexuelle ou sociale – [qui] offre toutes les figures de la dissidence et de la marginalité, littérale ou métaphorique » (2004 : 86). La paratopie d'identité concerne tous ceux qui renient leur groupe d'appartenance ou qui sont reniés. Dans cette catégorie se trouvent pêle-mêle les bâtards, les travestis, les fous. La paratopie linguistique s'applique à tous les auteurs qui font un usage si original de leur langue maternelle qu'ils la rendent étrange. Elle concerne aussi la plupart des écrivains francophones que Lise Gauvin considère comme ceux de l'intranquillité, pour leur emploi particulier du français⁴. La paratopie spatiale est le troisième type répertorié par Maingueneau⁵. Liée

³ Il est évident que ces figures sont également présentes dans les romans publiés par d'autres écrivains haïtiens vivant au Canada ou dans d'autres pays étrangers, mais je n'examinerai que les auteurs mentionnés dans le titre de cet article.

⁴ Commentant Derrida qui, à propos de Khatibi, parle « de l'impossible propriété d'une langue » par cet écrivain ou par tout autre, Lise Gauvin déclare : « [L'e]xemplarité de l'écrivain maghrébin, dont l'inconfort même est garant du métier qu'il exerce, [est] partagée par d'autres écrivains francophones [et par] tout écrivain pour qui la langue est le lieu par excellence d'un espace rêvé, utopique ou atopique » (Gauvin, 2004 : 291). Par ailleurs, l'auteure propose « de substituer à l'expression "littératures mineures", celle plus adéquate, [...] de littératures de l'intranquillité [...] », (2004 : 259).

⁵ L'expression « paratopie spatiale » est un pléonasma, si l'on se base sur le sens du mot grec *topos* qui signifie « lieu », « espace ».

à l'exil réel ou symbolique, elle se rapporte aux nomades, aux bannis et à leur archétype mythique: le juif errant. Cette forme de paratopie sera importante pour notre étude. Enfin, la paratopie temporelle repose sur l'anachronisme, orienté soit vers le passé, soit vers le futur.

Maingueneau souligne cependant que ces différentes paratopies s'entrecroisent et cumulent constamment leurs effets. Par exemple, la littérature antillaise d'expression française combine la paratopie d'identité, la paratopie spatiale et la paratopie linguistique. Les deux formes que je retiendrai dans cet article sont la paratopie d'identité et la paratopie spatiale⁶.

Selon le point de vue de Maingueneau, l'exercice de la littérature est, de manière générale, une « expérience des limites » (Sollers, 1971), une expérience des seuils. Assez souvent, la littérature recherche l'anormal, l'insolite et brave les interdits: voilà pourquoi elle fraie avec ceux qui dérangent l'ordre social et rationnel où chaque chose est à sa place. C'est d'ailleurs ce côté subversif qui la rend suspecte à tous les dogmatismes, qu'ils soient religieux ou idéologiques. Les procès littéraires, les condamnations d'écrivains sont les indices de la paratopie fondamentale sur laquelle repose l'édifice littéraire. « Parole venue d'ailleurs » (Marx, 2015: 15), la littérature aime rappeler que son royaume n'est pas tout à fait de ce monde. En ce sens, l'exilé, le fou comme figures paratopiques de l'écrivain ne font que souligner la liberté de la littérature, soustraite à tout embrigadement, à toute prise topique.

Paratopie d'identité: exil et folie

La paratopie d'identité est principalement représentée par le fou et la folle, mis en scène dans des romans d'Émile Ollivier, de Marie-Célie Agnant et de Gérard Étienne. De manière générale, les romans haïtiens de l'exil sont

⁶ La paratopie linguistique dont l'étude relève de la stylistique des écarts sera exclue de cet article pour plusieurs raisons. Dans cette stylistique, l'objet dont l'œuvre s'écarterait est tantôt la langue, tantôt la parole ou même le genre dans lequel cette œuvre est écrite. Contrairement à la *terre natale* et à la *raison* par rapport auxquelles l'exil et la folie constituent respectivement des écarts, l'objet de la stylistique en question est plus difficile à cerner. Dans le cas de la paratopie linguistique, il faudrait prendre en compte la langue et la parole, au sens que Saussure donne à ces termes. Une telle étude n'est pas impossible, mais elle déborderait largement le cadre de cet article.

remplis de personnages fous. Il suffit de les comparer aux romans écrits en Haïti pour voir que la folie y occupe une place centrale. Bien que ce thème ne soit pas complètement absent des textes haïtiens de l'intérieur, comme l'a montré Stéphane Martelly (2016), il ne semble pas y avoir la même importance que dans ceux qui sont écrits à l'étranger. Il faut donc se questionner sur sa présence presque obsessionnelle chez les écrivains haïtiens de la diaspora. On peut émettre l'hypothèse que l'omniprésence de ce motif s'explique par l'expérience exilique de ces derniers. Si on pose, d'une part, l'équivalence entre exil et aliénation, d'autre part, entre folie et aliénation, on peut en inférer, selon une des formes d'analogie théorisée par Aristote, que la folie est une sorte d'exil. Vivant aux marges de la communauté, le fou figure, dans une certaine mesure, la condition paratopique de l'écrivain exilé, qui n'est pas tout à fait d'ici tout en n'étant plus d'ailleurs, la paratopie étant cette « appartenance paradoxale » qui défie le principe logique du tiers exclu. Il faut ajouter que la mise en scène des personnages atteints de démence dans les romans de l'exil relève tant de la sémosis que de la mimésis. Ils renvoient non seulement à la réalité empirique, mais fonctionnent aussi comme un dispositif métaphorique pour symboliser la condition même de l'existence d'une telle littérature. Pourquoi ne pas les considérer comme des figures de l'acte d'écrire, acte de parole excentré et excentrique qui tutoie souvent la folie elle-même ?

Dans son ouvrage fondateur, *La folie et la chose littéraire*, Shoshana Felman rappelle les liens consubstantiels entre folie et littérature : « La folie et la chose littéraire ont partie liée, à travers l'histoire, à travers leur opacité historique, en tant qu'objets de refus, de dénégation et de méconnaissance [...] » (1978 : 15). Elle poursuit en déclarant que la littérature est « le seul canal par lequel la folie, dans l'histoire, s'était dite en son propre nom, ou a pu tout au moins parler avec une relative liberté » (1978 : 15). Plus récemment, le *Magazine littéraire* d'octobre 2012 (numéro 524) a examiné, à son tour, les correspondances entre folie et littérature, depuis Platon, qui a placé l'inspiration poétique sous le signe d'une certaine possession démonique⁷ jusqu'aux surréalistes qui ont fait de la folie « un nouveau territoire de l'imaginaire » (Luc Vigier, 2012 : 54). Dans le texte de présentation, un des coordonnateurs de ce numéro, Laurent Nunez, souligne ces rapports :

⁷ Voir, notamment, *Ion*.

[E]lle [la littérature] sait mettre en scène des acteurs – les écrivains eux-mêmes ou des personnages de romans – qui rompent les amarres; elle narre des pertes de conscience, décrit des hallucinations, entre dans l'esprit confus des gens et reproduit parfois, par le monologue intérieur ou par le psycho-récit, la discontinuité et les errances des cerveaux les plus troublés. La folie est tant exploitée, dans les récits ou les poèmes, qu'elle semble d'ailleurs devenue le mythe premier de la littérature moderne (2012: 46).

De son côté, Vincent Capt rappelle que, si « tout fou n'est pas créateur, [...] toute littérature consiste à rendre fou le langage » (2012: 51). Il semble donc que la littérature est elle-même une entreprise proche de la folie et que c'est à juste titre qu'on peut faire du fou l'*alter ego* de l'écrivain.

Dans le cas des romans à l'étude, l'exil fonctionne comme un catalyseur de la folie: les personnages sont fous parce qu'ils souffrent de leur éloignement de la terre natale. La folie d'Herman Pamphyle de *Vide huilé*, seconde partie du diptyque *Paysage de l'aveugle* (1977) d'Émile Ollivier, est une conséquence de son exil⁸. Ce personnage vit entre deux mondes: la terre natale dont la nostalgie rythme ses jours et le pays d'accueil dont les codes lui sont encore étrangers. Son corps est bien en exil, mais son cœur reste attaché au pays de l'enfance. Le cas d'Herman Pamphyle illustre parfaitement ce qu'Ollivier appelle la schizophrénie du migrant. Comme il ne peut ni retourner dans son pays ni assumer lucidement son statut de déraciné, qui l'aurait aidé à s'adapter au pays d'accueil, la seule issue qui lui reste est la folie, forme paroxystique de l'exil. En tant que fou errant sur une terre étrangère, Herman Pamphyle est confronté à une double paratopie, celle de l'identité et celle de l'espace.

Avant de sombrer dans la démence, forme extrême de l'altérité, Herman Pamphyle est déjà l'autre, l'étranger. Le monde autour de lui est énigmatique. Comme tout semble bien fonctionner dans cet univers, c'est donc lui, Herman Pamphyle, qui n'est pas à sa place. Il n'a aucun repère auquel s'accrocher dans la ville où il erre: « Tu viens d'une contrée où les gens utilisent des mimiques, des gestes, des attitudes, de grands éclats de voix ou de rire; l'écrit a si peu d'importance. Tu te mets à lire et tu es effrayé par la somme d'interdits, rédigés en deux langues

⁸ Herman signifie littéralement « l'homme qui erre ». Il est doublement errant, par rapport à la raison et à la terre natale. Rappelons que les mots « errer » et « erreur » ont le même étymon latin: « *errare* ».

[...]» (1977 : 84). Comme tout exilé, Herman Pamphyle est seul, pour paraphraser Lamennais. Il se considère comme un fantôme « jeté sur une terre complètement inconnue » (1977 : 110) et se voit condamné « à vivre sans pays et sans racines [...], à vivre sur [d]es terres rythmées par d'autres fêtes, scandées par d'autres cérémonies, à vivre avec des mots qui ne sont pas les [s]iens » (1977 : 128).

Herman Pamphyle tue sa copine pendant qu'il est dans un état second. Cet état au seuil de la conscience condense toutes les caractéristiques de ce personnage qui sombre dans la folie, devenant ainsi étranger à lui-même. Perdre la raison, c'est aussi perdre la langue, dont on se sert pour communiquer avec les autres. Voilà pourquoi, à partir de ce moment, Herman Pamphyle ne fait que répéter des monosyllabes, résidus d'une langue déstructurée, désémantisée. Le narrateur tente de mimer ce langage proche du cri, langage presque archaïque, sans fioritures, qui semble aller à l'essentiel afin d'exprimer le désarroi d'un être exilé à la fois de la raison et de sa terre natale : « Hou-hou houp ! Hou houp ! Houp ! Houp ! Houp ! » (1977 : 140).

Émile Ollivier signe son entrée en littérature avec ce premier texte qui illustre sa position paratopique d'écrivain, fraîchement immigré au Québec, cherchant de nouveaux repères en terre d'exil. Herman Pamphyle, c'est Émile Ollivier découvrant une nouvelle culture dont la compréhension est indispensable à son intégration. Mais, contrairement à son personnage, le romancier a trouvé sa place dans sa société d'accueil, dont il est devenu l'un des hérauts littéraires⁹.

Emma, personnage principal du *Livre d'Emma* (2001) de Marie-Célie Agnant, fait l'expérience de la folie et de la migration qui s'apparente à l'exil. Certes, sa folie semble plutôt lucide, puisque, pendant son internement à l'hôpital psychiatrique, elle arrive à dicter son livre éponyme à Flore, interprète engagée par le docteur MacLeod, qui doit décider si elle est apte à subir son procès pour le meurtre présumé de sa fille, Lola. L'expatriation d'Emma doit être considérée comme une répétition de l'exil originel du temps de la traite, au cours de laquelle des Africains ont été capturés pour être « transbordés » en Amérique par « le Passage du

⁹ Néanmoins, comme la paratopie est fondamentale à toute création littéraire, d'autres figures paratopiques, comme l'exilé, l'errant, seront représentées dans les romans qui suivent cette première publication.

Milieu», selon l'expression de Paul Gilroy (2010)¹⁰. Ce rapt est la matrice traumatique de l'aliénation mentale de générations de femmes noires et la malédiction qui a forgé le destin d'Emma, malgré elle. C'est ce qu'Emma apprend de Mattie, cousine de sa grand-mère :

Grand-Lagon, ce bout de terre accroupi au milieu de l'océan, Grand-Lagon, faut pas avoir peur de le dire, c'est une terre de malédiction, Emma. Cette eau qui la baigne depuis le jour de sa naissance, cette eau, dans son bleu si bleu, cache des siècles de sang vomis des cales des négriers, sang de tous ces nègres que l'on jetait par-dessus bord. C'est ainsi que la malédiction est entrée. Elle s'est infiltrée dans l'eau des rivières, dans celle que nous buvons, elle s'est mêlée à notre sang. [...] la malédiction nous poursuit, Emma, comme jadis les chiens lâchés à nos trousses dans les plantations. Elle nous talonne, halète derrière nous. Elle est là, attachée à nous [...] (Agnant, 2001 : 112).

À cause de ce passé de douleur et de honte, la démence et surtout la tentation de l'infanticide par compassion guettent les femmes de Grand-Lagon. Si « elles détruisent leur propre chair, [c'est] parce qu'elles tremblent pour elle » (2001 : 107). Par conséquent, Emma aurait tué sa fille dans le but de mettre fin à l'emprise de cette disgrâce fondatrice. Elle répète, de cette manière, le geste des négresses esclaves qui pratiquaient l'infanticide pour préserver leur progéniture d'un sort infâme. De nombreux spécialistes, notamment Kathleen Gyssels (2010¹¹) et Paul Gilroy, ont souligné l'importance du thème de l'infanticide dans la littérature traitant de l'esclavage. Selon Gilroy, supprimer son enfant afin de le soustraire à l'asservissement est un acte d'affranchissement. C'est pourquoi il considère comme une « agression libératrice » (2010 : 102¹²) le geste de Margaret Garner, une esclave fugitive qui, sur le point d'être capturée avec ses quatre enfants, « tua sa fille âgée de trois ans, avec un couteau de boucher et tenta de faire de même avec ses autres enfants, plutôt que de les voir redevenir esclaves » (*ibid.*). Marie-Célie Agnant ne fait donc que reprendre une histoire canonique dans *Le livre d'Emma*. La folie lucide de son héroïne est sans doute un alibi pour atténuer la gravité de l'infanticide, car, contrairement à Margaret Garner qui avait mille raisons

¹⁰ Édouard Glissant emploie le mot « transbord » pour désigner le déracinement violent des Africains pendant la traite (1997 b : 44).

¹¹ Voir, notamment, le chapitre intitulé « Les Médées noires dans *Jazz* et *Célanire coupé* ».

¹² Selon Gilroy, *Beloved* de Toni Morrison est une réinvention de l'histoire de Margaret Garner (2010 : 101).

d'ôter la vie à sa fille, Emma peine à justifier le meurtre de Lola. Elle tente de motiver son acte à deux reprises. D'abord, par la « malédiction venue des cales des négriers [qui] est telle que le ventre même qui nous a portés peut nous écraser. Et la chair de ta propre chair se transforme en bête à crocs et, de l'intérieur, déjà te mange. Pour cela, Lola devait mourir » (Agnant, 2001 : 162). Ensuite, par la prédiction suivante que lui a faite Mattie, la grand-tante qui sert de médiatrice entre le passé et le présent : « La dernière goutte de sang du clan de Kilima, déportée vers le Nouveau Monde, s'éteindra avec toi, comme un œil qui se ferme. Elle s'éteindra avec toi, ma fille, répétait doucement Mattie cette nuit-là [...] » (2001 : 137). Néanmoins, la fiction représentée dans le roman ne fait pas le poids devant la tragédie bien réelle de Margaret Garner, qui a été poussée par un système inique à commettre l'irréparable. Dans ce cas, la folie d'Emma serait à la fois la métaphore et la justification de sa décision fatale, figure de l'excès et de l'extrême.

La paratopie d'Emma est aussi celle de tous les Noirs d'Amérique, dont les ancêtres ont été victimes d'une violence pareille à celle qu'ont subie tous les peuples déplacés de force par les puissances coloniales. Cette communauté ne peut se réclamer d'aucune autochtonie sur ce continent, bien que, dans certains cas comme Haïti, elle se soit donné une nouvelle patrie¹³. Les Noirs en Amérique sont des exilés d'Afrique. Même refoulé, ce sentiment de déracinement revient sous forme de pulsions de retour à la terre natale, comme le mouvement *Back to Roots*, le mot « racines » (*roots*) devant être compris ici dans un double sens, spatial et temporel¹⁴. Aussi, le retour en Afrique d'Emma après son suicide – elle a repris « la route de grands bateaux pour rejoindre les autres » (2001 : 164), déclare Flore à un policier éberlué –, est-il l'allégorie de cette réintégration de

¹³ Sur la question de l'allochtonie des Antillais, voir Glissant (1997a). « [U]n peuple qui n'a pas eu d'origine mythique ou ontologique, mais qui a été formé violemment, entre l'extermination des uns et l'esclavage des autres, ne peut être sujet d'une épopée [...] » (Chancé, 2001 : 205). On peut étendre cette allochtonie à toute la diaspora noire en Amérique.

¹⁴ Glissant et Chamoiseau critiquent cette pulsion du retour dont la négritude est un des moments forts. Néanmoins, elle est très présente dans l'imaginaire haïtien (« Nous sommes des Nègres de Guinée », disent les Haïtiens) et aussi dans la littérature. Pensons aux nombreux personnages qui, après leur mort, retournent en Afrique, notamment, Manuel de *Gouverneurs de la rosée* (1944) de Jacques Roumain et Emma du *Livre d'Emma*.

la terre maternelle, du retour à un lieu topique. Très important dans le roman comme celui du bateau négrier, le motif du retour exprime le désir brûlant de retrouver la terre ancestrale d'avant la souillure de la traite : « Le sang [...] pénètre avec colère dans les entrailles de la terre pour retrouver le chemin dont on l'a détourné. Quand tout sera terminé, mon sang s'en ira rejoindre celui [...] des autres » (2001 : 137-138).

On peut parler ici de paratopie fondatrice, mise en branle dans ce lieu inaugural, dans ce « point de départ » de la présence des Africains en Amérique qu'est le navire négrier, selon l'expression de Gilroy¹⁵ (2010 : 19). D'ailleurs, comme on l'a mentionné plus haut, le motif du bateau en tant que matrice du mal dont souffre Emma revient tout au long du roman. Elle parle de ce « vent d'éternelle folie venu de la mer, apporté dans les cales des bateaux négriers » (Agnant, 2001 : 28). Pourtant, elle a essayé, dans une certaine mesure, de se soustraire à cette paratopie constitutive, en écrivant une thèse sur l'esclavage, laquelle a été rejetée à deux reprises, en France et au Québec, selon ce que laisse entendre le roman. C'est après le second rejet qu'elle a commis l'irréparable.

Le livre d'Emma peut être lu comme une mise en abyme des thèmes abordés par Marie-Célie Agnant et de la réception de son œuvre à ses débuts par l'institution littéraire. D'abord, comme Béatriz Calvo Martin le souligne, la plupart des écrits d'Agnant portent sur la mémoire de l'esclavage : « Le discours mémoriel est [...] omniprésent dans l'œuvre de Marie-Célie Agnant. Il transmet le patrimoine d'une mémoire dans le but de faire un travail de deuil indispensable pour atteindre la résilience » (2013 : 47). Ensuite, cette œuvre thématise le silence imposé aux femmes, comme c'est le cas du *Livre d'Emma*. Le rejet de la thèse d'Emma est sans doute une allusion à l'indifférence dont les premiers écrits d'Agnant ont été l'objet, selon Ching Selao :

Si l'œuvre de Marie-Célie Agnant connaît aujourd'hui une réception et un lectorat assez importants, elle s'est imposée graduellement, grâce à la ténacité et au travail assidu de l'auteure, qui n'a pas toujours été prise au sérieux. [...] En tant qu'auteure qui évolue dans le milieu montréalais dominé par les hommes et connu pour faire preuve de solidarité et de soutien, elle a souvent évoqué l'attitude condescendante, voire méprisante de certains écrivains à son égard, comme l'illustre cette anecdote qu'elle a déjà racontée : « La dame qui m'avait

¹⁵ Dans cette perspective, la mort, en tant que fin de toute paratopie, est le retour définitif à un lieu topique.

invitée [au Salon du livre de Paris] m'a dit: "Il y a quelque chose que je ne comprends pas. Je parlais de vous à un de vos collègues, un compatriote haïtien, et il m'a répondu: 'Je vous parle d'auteurs, vous me parlez de Marie-Célie Agnant'" » (2016: 187).

Maître Clo de la *Romance en do mineur de Maître Clo* (2000), roman de Gérard Étienne, est dans cette étude le troisième personnage qui condense exil et folie. Immigrant installé à Montréal, il fait l'expérience d'une double paratopie: par rapport à la terre ancestrale, dont les souvenirs l'obsèdent comme Herman Pamphyle, et aussi par rapport au pays d'accueil dans lequel il n'est pas encore complètement intégré. La hantise du pays natal se manifeste notamment dans les hallucinations de Maître Clo, qui croit voir à Montréal la déesse Erzulie¹⁶:

Commence la course, rythmée, effrénée. Plus il court, plus ses jambes s'alourdissent. Plus il se rapproche de la femme, plus elle s'éloigne de lui. Alors, il la hèle. Sa voix se perd dans le vrombissement des moteurs sur Jeanne D'Arc. Il s'arrête un instant. La femme également s'immobilise au loin. Maître Clo réfléchit. Oui, c'est ça, pense-t-il. Le jeu de l'hirondelle que veut attraper un enfant. Il lui a fallu du temps pour comprendre le caractère de cette femme qui, paraît-il, adore le jeu, à la campagne aussi bien que dans les sales rues de Port-au-Prince (Étienne, 2000: 68).

Ce passage est une allégorie de la mauvaise conscience de Maître Clo et de tous les exilés qui, comme lui, se sentent coupables de trahison envers leur pays pour l'avoir abandonné. Ils souffrent de ce que Simon Harel appelle la « culpabilité dépressive » du déraciné dans *Les passages obligés de l'écriture migrante*. Ainsi, Erzulie serait, dans ce cas, moins une déesse du panthéon vodou qu'une synecdoque d'Haïti dont le souvenir hante le personnage. C'est avec raison que le médecin traitant de Maître Clo voit dans les troubles de ce dernier « une espèce de déséquilibre dû à un déracinement, un exil forcé, le mal de vivre dans un pays étranger » (2000: 163). Bien que Maître Clo ne sombre pas dans la folie en tant que telle, ses visions sont les signes d'un état psychotique proche de la déraison.

Sans vouloir conclure à une identification de l'auteur à son personnage, on peut considérer les hallucinations de Maître Clo comme une expression hyperbolique de l'attachement d'Étienne à sa terre natale, qui occupe une place centrale dans son œuvre. Mais d'un autre côté, cette œuvre fait aussi référence au pays d'accueil, où évoluent l'écrivain et son

¹⁶ Erzulie est la déesse de l'amour dans le panthéon vodou.

personnage, et c'est ce lieu qui rend possible ce roman. *La romance en do mineur* de Maître Clo met en scène la paratopie d'Étienne, écrivain haïtien exilé au Canada.

À travers la folie, la paratopie semble avoir une prédilection pour l'espace mental, espace lui-même paratopique puisqu'il relève du corps physique tout en n'y relevant pas complètement, à l'image de la littérature qui, tout en étant immatérielle, a besoin de supports matériels (le monde empirique, un espace social, les gestes de l'écrivain, etc.).

Paratopie spatiale : les nomades et l'impossible retour au pays natal

Quant à la paratopie spatiale, elle s'incarne dans des lieux qui sont plutôt des non-lieux, pour reprendre le mot de Marc Augé. Ce sont des lieux excentrés, aux lisières des lieux topiques. On peut prendre comme exemples les différents asiles et hôpitaux psychiatriques chez Ollivier et Agnant, le voilier sur lequel les *boat people* de *Passages* tentent de s'exiler, le camp Krome où les survivants sont enfermés, les rues « de la drive » chez Laferrière ou les déambulations d'Eva Maria dans *Mère-Solitude* et, dans une certaine mesure, le muret de *La discorde aux cent voix*, lequel sert de point d'observation aux quatre adolescents narrateurs. Ce sont des personnages migrants et nomades qui investissent ces lieux de la paratopie spatiale. Ils font de l'errance un art de vivre. S'ils tentent de retourner au pays natal, c'est, semble-t-il, pour avoir bonne conscience, mais ils finissent par se rendre compte que tout vrai retour est impossible. La terre natale est de l'autre côté de ce miroir qu'on ne saurait traverser vivant. Elle est l'Eurydice à jamais perdue. Sur ce plan, Ollivier est l'écrivain qui a le plus narrativisé la dimension mélancolique de l'exil, le sentiment de perte irrémédiable qui torture le migrant. Néanmoins, cette mélancolie est aussi l'expression de la fuite du temps, dont on connaît l'importance dans le lyrisme ainsi que les effets sur tout être vivant. De cette manière, la littérature ne fait que mettre en discours une angoisse universelle, celle de l'homme devant la toute-puissance de l'entropie.

Denys dans *La discorde aux cent voix* est un des tout premiers nomades peints par Ollivier. Après un long séjour en terre étrangère, il revient dans sa ville natale pour s'en faire expulser par le commandant en place. Son errance prend fin avec sa mort au cours de la guerre du Viêt Nam. Adrien Gorfoux des *Urnes scellées* et Amparo Doukara de *Passages* font, eux aussi,

l'amère expérience de ce retour impossible. Dégouté par la déliquescence, l'impunité et la violence qu'il trouve dans son pays natal à son retour, le premier décide de s'exiler de nouveau à « l'extrême nord de la migration » (Ollivier, 1995 : 286). Mais ce n'est pas sans déchirement qu'il quitte définitivement son lieu de naissance pour rejoindre « le cortège de tous les errants, des sans-patrie, des déracinés en rupture avec leur passé, culpabilisés d'avoir survécu à tant d'holocaustes » (Ollivier, 1994 : 293). Cette fuite en avant rappelle la plongée d'Emma et celle d'Herman Pamphyle dans les vertiges de la folie. Amparo éprouve la même désillusion lors de son retour à La Havane de son enfance. Tout lui semble complètement différent dans cette ville que l'éloignement et le temps avaient idéalisée :

Quand elle y était retournée, la ville sentait le *cani*, une odeur de pourri en suspens dans l'air. Les pierres des statues étaient effritées. Tout tenait encore sur pied, très vieux, très fatigué. Le cinéma Habana avait fermé, le Palacio Cuerto, fermé aussi. [...]. Elle n'avait pas retrouvé la ville de son enfance (Ollivier, 1994 : 44).

C'est donc sans aucun regret qu'elle déclare : « Jamais plus je ne pourrai vivre à La Havane » (1994 : 45). Au-delà de leur dimension plus ou moins autobiographique, les échecs répétés de ces retours sont la condition d'existence même de la littérature de l'exil. Le retour définitif au pays d'origine, à un lieu topique, stable, en marquerait la fin. Voilà pourquoi dans *Passages*, le retour de Brigitte Kadmon dans sa patrie n'est pas narrativisé : il relève d'un vœu. Aussi la position paratopique de ces personnages n'est-elle pas une simple transposition biographique, mais la pierre angulaire du monde de la fiction. Le narrateur flâneur et vagabond (dans le sens étymologique du terme) de *Chronique de la dérive douce* de Dany Laferrière incarne également ce type de paratopie.

Le « je » de la narration homodiégétique de *Chronique de la dérive douce* illustre, une fois de plus, le lien entre paratopie spatiale et littérature de l'exil. Notons que « dérive » a son équivalent créole « *drive* », qui désigne l'action d'errer d'un endroit à un autre, sans but précis. Ce mot fait ainsi de la paratopie spatiale l'élément central de l'univers diégétique du roman. C'est un « je » errant, nomade qui raconte ses aventures de nouvel immigrant à Montréal. La structure rapsodique du texte tente de mimer les pérégrinations de ce « je » à travers une ville qu'il cherche à découvrir. Ce « je » n'a pour amis que des personnages paratopiques, eux aussi : l'Indien, l'Africain, étrangers sans visage, en marge de la société et réduits à une vague essence ethnique. Encore une fois, c'est de sa position

paratopique d'exilé que le narrateur tire matière à littérature. Dans le cas de Laferrière, la vocation littéraire semble découler de l'expérience exilique. Cette remarque est valable à la fois sur le plan biographique et sur le plan fictionnel, car certains personnages font le projet de raconter leur vécu d'exilés.

Paratopie spatiale et non-lieux

Il est peut-être superflu de dire que la paratopie d'identité a pour corollaire la paratopie spatiale dans laquelle elle s'inscrit et qui lui donne une certaine corporalité. D'ailleurs, comme on l'a mentionné plus haut, les différents types de paratopie s'interpénètrent et cumulent leurs effets. Comme nous l'avons dit plus haut, la paratopie spatiale peut être rapprochée de ce que Marc Augé appelle les non-lieux, qu'il définit de la manière suivante : « Si un lieu peut se définir comme identitaire, relationnel et historique, un espace qui ne peut se définir ni comme identitaire, ni comme relationnel, ni comme historique définira un non-lieu » (1992 : 100). Parmi ces non-lieux, il mentionne les hôpitaux, les camps de réfugiés, les bidonvilles, les aéroports, les gares, les parcs de loisirs. Ces non-lieux sont autant de paratopies spatiales qui semblent corrélatives aux figures paratopiques des romans de l'exil.

Marie-Célie Agnant, et, dans une moindre mesure, Émile Ollivier évoquent l'hôpital psychiatrique où sont enfermés leurs personnages de fous. Dans *Passages* du même Ollivier, le lieu paratopique par excellence est le voilier *La Caminante*, sur lequel des *boat people* tentent de s'exiler aux États-Unis. La paratopie est inscrite dans le nom même de cette embarcation, sorte de *drive* matérialisée, dont les valeurs sémiotiques renvoient à l'exil et à l'errance sans fin¹⁷. D'ailleurs, ne devrait-on pas considérer ce voilier malmené par les éléments déchaînés comme une métaphore de l'île, autre lieu emblématique de la paratopie spatiale, ou même comme la réactivation du *topos* de *La nef des fous*? La plupart des *boat people* meurent noyés tandis que les survivants sont parqués dans un camp de réfugiés à Miami. *La Caminante* renvoie aussi à l'espace paratopique original : le navire négrier, ce lieu inaugural évoqué à plusieurs reprises dans

¹⁷ Michel Foucault parle plutôt d'hétérotopie dans le cas des bateaux : « Le navire, c'est l'hétérotopie par excellence » (1994 : 762). Le nom *La Caminante* signifie « la vagabonde », « l'errante ».

Le livre d'Emma, matrice de la présence des Noirs en Amérique et point de départ d'une effroyable expérience historique, maintes fois exprimée dans la littérature.

Parallèlement à ces lieux fermés, à ces huis clos qui surdéterminent les drames des personnages qui y sont murés, la paratopie spatiale prend la forme d'aéroports, de gares, de rues dans *Chronique de la dérive douce* de Laferrière, dans *Le vide huilé*, *Les urnes scellées*, *La discorde aux cent voix*, *Mère-Solitude* d'Ollivier et dans *La romance en do mineur de Maître Clo* d'Étienne. Prétextes aux déambulations des personnages, les rues sont aussi des embrayeurs narratifs. Le récit a besoin d'elles pour se dérouler et s'inscrire dans l'espace paratopique de la migration et de la flânerie.

Conclusion

Ce n'est pas seulement dans les œuvres thématissant l'exil que la paratopie se manifeste, et pour cause, car selon Maingueneau, elle est constitutive de la création littéraire. C'est le cas de *La discorde aux cent voix* dont l'action se déroule dans une ville haïtienne. Ce roman est raconté par quatre adolescents, assis sur un muret. Situé en dehors de la demeure familiale, ce lieu qui est une sorte de non-lieu sert non seulement de cadre à la narration, mais aussi la conditionne. Il procure à ces adolescents, doubles fictifs d'Émile Ollivier écrivant sur son pays, la distance nécessaire à celui qui veut devenir écrivain. Cela prouve que l'entrée en littérature implique l'arrachement à un certain habitus, à une certaine normalité. Néanmoins, cette mise à distance n'est jamais totale, sinon elle figerait l'écrivain dans un lieu topique, peu propice à la création littéraire. C'est dans cette tension entre l'appartenance et la non-appartenance, que ce soit en matière d'identité ou d'espace, que naît la paratopie, et c'est ce qui fait sa pertinence dans l'analyse des romans de l'exil. Le fou, le vagabond, l'exilé ou le simple migrant sont les principales figures de cette appartenance problématique de l'écrivain à sa communauté. Ils renvoient à la condition exilique de ces romanciers haïtiens de la diaspora et à leur statut en tant que créateurs.

Bibliographie

- AGNANT, Marie-Célie (2001). *Le livre d'Emma*, Montréal, Éditions du remue-ménage.
- AUGÉ, Marc (1992). *Non-lieux: introduction à une anthropologie de la surmodernité*, Paris, Seuil.
- CALVO MARTIN, Beatriz (2013). «Le discours mémoriel: langue et transmission dans l'œuvre de Marie-Célie Agnant», dans Colette Boucher et Thomas Spear (dir.), *Paroles et silences chez Marie-Célie Agnant: l'oubliée mémoire d'Haïti*, Paris, Karthala, p. 27-47.
- CAPT, Vincent (2012). «Inventer des langues sans nom», *Le Magazine littéraire*, n° 524, (octobre), p. 51-53.
- CHANCÉ, Dominique (2001). *Poétique baroque de la Caraïbe*, Paris, Karthala.
- ÉTIENNE, Gérard (2000). *La romance en do mineur de Maître Clo*, Montréal, Éditions Balzac.
- FELMAN, Soshana (1978). *La folie et la chose littéraire*, Paris, Seuil.
- FOUCAULT, Michel (1994). *Dits et écrits 1954-1988*, Paris, Gallimard.
- GAUVIN, Lise (2004). *La fabrique de la langue: de François Rabelais à Réjean Ducharme*, Paris, Seuil.
- GILROY, Paul (2010). *L'Atlantique noir: modernité et double conscience*, traduit de l'anglais par Charlotte Nordmann, Paris, Éditions Amsterdam.
- GLISSANT, Édouard (1997a). *Faulkner: Mississipi*, Paris, Stock.
- GLISSANT, Édouard (1997b). *Le discours antillais*, Paris, Gallimard.
- GYSSSELS, Kathleen (2010). *Passes et impasses dans le comparatisme postcolonial caribéen: cinq traverses*, Paris, Honoré Champion.
- HAREL, Simon (2005). *Les passages obligés de l'écriture migrante*, Montréal, XYZ.
- LAFERRIÈRE, Dany (1994). *Chronique de la dérive douce*, Montréal, VLB éditeur.
- MAINGUENEAU, Dominique (2004). *Le discours littéraire: paratopie et scène d'énonciation*, Paris, Armand Colin.
- MARTELLY, Stéphane (2016). *Les jeux du dissemblable: folie, marge et féminin en littérature haïtienne contemporaine*, Montréal, Éditions Nota bene.
- MARX, William (2015). *La haine de la littérature*, Paris, Éditions de Minuit.
- NUNEZ, Laurent (2012). «Ce que la littérature sait de la folie», *Le Magazine littéraire*, n° 524, (octobre), p. 46.
- OLLIVIER, Émile (1977). *Paysage de l'aveugle*, Montréal, Cercle du livre de France.
- OLLIVIER, Émile (1983). *Mère-Solitude*, Paris, Albin Michel.

OLLIVIER, Émile (1986). *La discorde aux cent voix*, Paris, Albin Michel.

OLLIVIER, Émile (1994). *Passages*, Montréal, Éditions de l'Hexagone; Paris, Le Serpent à Plumes.

OLLIVIER, Émile (1995). *Les urnes scellées*, Paris, Albin Michel.

SELAO, Ching (2016). «Des carnassiers au buffet chinois», *Voix et Images*, vol. 41, n° 3 (printemps-été), p. 187-194.

SOLLERS, Philippe (1971). *L'écriture et l'expérience des limites*, Paris, Seuil.

VIGIER, Luc (2012). «Les surréalistes contre la raison unique», *Le Magazine littéraire*, n° 524, (octobre), p. 54-55.