

Figures du narrateur et représentations du monde dans deux romans de Dany Laferrière : 'Pays sans chapeau' et 'L'énigme du retour'

Laure Martin

▶ **To cite this version:**

Laure Martin. Figures du narrateur et représentations du monde dans deux romans de Dany Laferrière : 'Pays sans chapeau' et 'L'énigme du retour'. Littératures. 2011. dumas-00608066

HAL Id: dumas-00608066

https://dumas.ccsd.cnrs.fr/dumas-00608066

Submitted on 12 Jul 2011

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Université Stendhal (Grenoble 3)

UFR Lettres et Arts

Département de Lettres modernes

FIGURES DU NARRATEUR ET REPRÉSENTATIONS DU MONDE DANS DEUX ROMANS DE DANY LAFERRIÈRE :

Pays sans chapeau et *L'Énigme du retour*

Mémoire de recherche à 30 crédits pour un Master 1 Lettres et Arts, spécialité « Ecritures et représentations (XIX^{e}-XXI^{e} siècles) »

Présenté par :

Laure MARTIN

Directeur de recherches :

M. Daniel LANÇON
Professeur

2010-2011

SOMMAIRE

INTRODUCTION **4**

I. ORGANISATION SPATIOTEMPORELLE DES DEUX ROMANS : LES ÉLÉMENTS FONDAMENTAUX D'UNE REPRÉSENTATION. 7

I.A. LE VOYAGE GÉOGRAPHIQUE : STRUCTURATION ET LIEUX 7
I.A.1. Schéma global de deux « voyages » : espaces parcourus 7
I.A.1.a. Des voyages ? 7
I.A.1.b. Espaces parcourus dans l'*Énigme du retour* 8
I.A.1.c. Espaces parcourus dans *Pays sans chapeau* 11
I.A.2. Représentation des espaces : « Quel est cet espace humain auquel renvoie la littérature ? » 14
I.A.2.a. Les mises en tension 15
I.A.2.b. Échelles 21
I.A.2.c. Descriptions des lieux 21
I.A.2.d. Points de vue et champs de vision. Voix d'Haïti/ Voix d'Ailleurs. 24
I.A.2.e. « Pays rêvé/ Pays réel » : intégration des espaces imaginaires 26
I.A.3. Habiter l'espace 28
I.A.3.a. Construction du chez soi 29
I.A.3.b. L'Ailleurs 33
I.A.3.c. La mort et l'exil 33
I.B. CONSTRUCTION DE L'ÉPAISSEUR HISTORIQUE ET BIOGRAPHIQUE DANS LE ROMAN 35
I.B.1. Un ancrage dans le temps historique discret et parfois contradictoire : référents réels 36
I.B.1.a. Histoire (temps historique) et histoires : 36
I.B.1.b. Temporalités (auto)-biographiques 42
I.B.2. La durée diégétique 44
I.B.2.a. La datation relative des évènements, les divisions temporelles 44
I.B.2.b. Le temps ressenti : établir l'impression de durée 48
I.B.2.c. Les romans et l'œuvre 50

II. « ÊTRE PRÉSENT », « ÊTRE AU PRÉSENT » : L'IRREVERSIBILITÉ ET L'IMPOSSIBLE RETOUR 53

II.A. LA MÉMOIRE 54
II.A.1. L'aporie de la présence de l'absent 55
II.A.1.a. Le présent de la mémoire 55
II.A.1.b. Du présent au passé 57
II.A.1.c. L'émotion du monde 58
II.A.2. Transformations 59
II.A.2.a. Superposition, comparaison, confusion des temps 60
II.A.2.b. Le figement 60
II.A.2.c. Mémoire individuelle et mémoire collective 61
II.A.3. Oubli et absence 62
II.A.3.a. L'écriture et l'oubli 63
II.A.3.b. Le temps et le souvenir « marquant », l'oubli problématique 64
II.A.3.c. Des absences 65
II.A.4. Souvenirs d'enfance : « du temps que je veillais tard avec ma grand-mère/ sur la galerie de notre maison à Petit-Goâve. » 67
II.A.4.a. Présences et représentations de l'enfance dans les deux romans 68
II.A.4.b. Les deux temps 71
II.B. LA NOSTALGIE : EXPRESSION DU REGRET 73
II.B.1. Entre illusions et réalité 73
II.B.1.a. L'immobilité : prisonnier du rêve 73
II.B.1.b. Les ruptures 74
II.B.2. L'irréversibilité 75
II.B.2.a. « Ipséité » et « mêmeté » : la métamorphose 76
II.B.2.b. Perceptions de soi par l'autre 79
II.B.2.c. L'obsession du temps et la recherche d'un Ailleurs. 80

II.B.3. Dissociation de l'esprit et du corps : « être ici » et « être au présent » *81*
II.C. L'ÉCRITURE COMME ESPACE RECONCILIATEUR ?..... 83
II.C.1. Figures de l'écrivain, du créateur..... *84*
II.C.1.a. Mise en scène d'un écrivain dans le monde 84
II.C.1.b. L'enquêteur, le révélateur, expérience ou imaginaire ?..... 89
II.C.1.c. L'écrivain, le récit oral et écrit..... 90
II.C.1.d. Le pouvoir de l'auteur. 91
II.C.1.e. Autres poètes et créateurs..... 93
II.C.2. « Écrire au présent » et « être présent » *95*
II.C.2.a. L'immédiateté de l'écriture..... 96
II.C.2.b. Réflexivité : l'auteur et son narrateur 99
II.C.2.c. Dany Laferrière, un « peintre primitif »..... 101

CONCLUSION **106**

ANNEXES..... **107**

BIBLIOGRAPHIE & SITOGRAPHIE..... **113**

Introduction

Dany Laferrière, de son vrai nom Windsor Klébert Laferrière est né à Port-au-Prince le 13 avril 1953. Il a vécu sa jeunesse en Haïti puis s'est exilé en Amérique. Il vit aujourd'hui entre Miami et Montréal. Quelques prix de littérature lui ont été décernés, notamment pour son roman *L'Énigme du retour,* qui obtient le prix Médicis 2009. Jérôme Ceccon dira de cet écrivain de la diaspora haïtienne en Amérique qu'il est un « auteur qui transforme l'angoisse en saut en avant vers un renversement du mythe babélique de la tour pour se rapprocher, à travers sa transcendance, d'une pluralité non dispersive, un rêve que seule la littérature peut exprimer »[1]. Son travail sur les identités, l'ancrage et la dérive, s'inscrit à la suite de la réflexion menée par Édouard Glissant, Patrick Chamoiseau et d'autres poètes antillais mais est aussi en lien avec la « poétique haïtienne au Québec », tentant de manier des « espaces pluriels, transculturels, tout en refusant l'alternative folklorisante»[2].

Dany Laferrière est l'auteur d'une longue « autobiographie américaine » (composée de « romans »), de quelques essais et d'un entretien. Ses premières œuvres parlent de l'Amérique, de ses préjugés raciaux, avec une ironie mordante. Son dernier roman paru se nomme *Tout bouge autour de moi*, l'auteur écrivant alors sur le tremblement de terre qu'il a lui-même vécu en Haïti. Il est à présent publié en Europe, aux éditions Grasset. La première des œuvres qui nous intéresse appartient sans aucun doute à l' « autobiographie américaine ». Il s'agit de *Pays sans chapeau*, publiée en 1997, la seconde étant *L'Énigme du retour,* parue en 2009 dont je donne des résumés ci-dessous :

> *Pays sans chapeau raconte le retour en Haïti d'un narrateur adulte, « Dany » surnommé aussi « Vieux os », exilé depuis vingt ans en Amérique. Il retrouve sa terre natale et sa famille (sa mère Marie et sa tante Renée) ainsi que de vieilles connaissances (notamment ses amis Manu et Philippe). Son séjour à Port-au-Prince et dans ses environs est l'occasion de mener une enquête sur Haïti, la vie des gens qui y habitent, les croyances vaudous. Le narrateur tente alors d'éclaircir l'énigme du « pays sans chapeau » et des étranges forces qui semblent se livrer combat sur cette île. Le pays et le récit se dessinent alors entre deux pôles : le rêve et le réel.*

> *Dany, le narrateur de L'Énigme du retour, fait le récit de son retour d'exil en Haïti. Le livre commence par l'annonce de la mort de son père lui aussi exilé, en Amérique. Ce bouleversement amènera Dany à se rendre en Haïti où il doit annoncer la nouvelle à sa mère. Il reviendra au village de son enfance, à celui de son père dans un périple où il décrit les paysages, les visages d'une Haïti qu'il redécouvre.*

[11] *Mémoires et cultures : Haïti, 1804-2004*. [dir. Michel Beniamino et Arielle Thauvin-Chapot]. Limoges : Pulim, 2006. « L'imaginaire dans le déracinement chez les écrivains haïtiens de la diaspora installés au Québec », p.223.
[2] *Ibid*., p.217.

Ces deux œuvres nous ont paru intéressantes à rapprocher puisqu'elles mettent toutes deux en scène un premier « retour », comprennent de nombreux éléments similaires tout en présentant une forme différenciée. La distance entre les dates de parution de ces romans dont les trames sont très proches nous a amené à questionner les choix de Dany Laferrière pour chacune des deux œuvres : pour ce qui est de la construction géosymbolique et temporelle, de l'autofiction ou encore du genre.

Le travail proposé permettra d'établir un parallèle intratextuel, interne à l'œuvre d'un même auteur. On verra souvent les analyses des deux œuvres se compléter, tandis que certaines différences seront mises en évidence.

> L'interprète veut tout ensemble l'abolition de la différence (par le discours inclusif et totalisateur) et le maintien de l'écart (par la compréhension de l'autre en tant qu'autre).[3]

Nous tenterons donc de ne pas tomber dans l'excès, ni d'un côté, ni de l'autre. Traiter d'une même problématique sur des œuvres différentes ne s'impose que parce qu'elles y répondent toutes deux. Notre intérêt s'est tout d'abord porté vers la mémoire et l'histoire, questionnant ainsi la position de l'écrivain dans cette articulation. Cependant, les particularités de l'œuvre de Dany Laferrière ont réorienté notre sujet de recherche, l'originalité principale de l'écrivain reposant avant tout sur la question de l'ancrage et de la dérive d'un être dans le monde. L'étude temporelle s'est alors étendue à la construction de l'« espace » d'un individu, de notre narrateur et au rôle de l'écriture dans ses tentatives d'habiter le monde.

Comment Dany Laferrière représente-t-il le « monde » perçu et vécu par un individu qui est une figure de l'écrivain ?

Nous utiliserons un certain nombre de concepts tiré des sciences humaines et sociales pour nous aider dans l'interprétation des œuvres de notre corpus. Il faut préciser dès maintenant que le concept d'Heidegger « *in-der-Welt-sein* » a initié notre réflexion sur les liens entre le monde et l'homme.

> Heidegger caractérise l'existence par une formule archiconnue : *in-der-Welt-sein*, être-dans-le-monde. L'homme ne se rapporte pas au monde comme le sujet à l'objet, comme l'œil au tableau ; même pas comme un acteur au décor d'une scène. L'homme et le monde sont liés comme l'escargot et sa coquille : le monde fait partie de l'homme, il est sa dimension et, au fur et à mesure que le monde change, l'existence (*in-der-Welt-sein*) change aussi.[4]

Ces notions de « dimension », d' « existence », et d' « être » entendues de manière assez libre ont dirigé nos recherches pour questionner deux œuvres relatant les changements, les fluctuations, l'instabilité d'un homme qui tente de définir les échanges qui ont lieu entre lui et le monde, la frontière entre soi et les autres.

---

[3]D.-H. PAGEAUX cite Jean Starobinski (*L'œil vivant* II) : « Perspectives liminaires » in « Les Parallèles ». [dir. P.BRUNEL et D.-H. PAGEAUX] –Paris, *Revue de littérature comparée*, avril-juin 2001, n°298. - p.202.

[4]KUNDERA, Milan. *L'art du roman.* – Paris : Ed. Gallimard, 1986. –p.49-50.

Dans un premier temps, nous verrons comment l'auteur construit l' « espace » de son narrateur à la fois temporel et spatial, ces deux dimensions étant incontournables dans la représentation d'un « être-au-monde ». Puis, nous verrons en quoi l'écriture peut être considérée comme un moyen d'habiter le monde présent en s'interrogeant sur la problématique du « retour » et de la « représentation ».

I. Organisation spatiotemporelle des deux romans : les éléments fondamentaux d'une représentation.

Nous étudierons la manière dont Dany Laferrière représente le « monde » dans ses deux romans selon les deux dimensions habituelles de l'espace et du temps. Tout d'abord, nous essaierons de faire le point sur les représentations des lieux et des espaces, parcourant le réel et l'imaginaire pour ensuite nous intéresser à la construction des temporalités se référant à l'Histoire mais aussi à des éléments internes à la diégèse.

I.A. Le voyage géographique : structuration et lieux

La présence dans nos œuvres d'une conscience fine de l'espace géographique et géosymbolique oriente le monde selon les représentations d'un narrateur faisant un récit à la première personne. Les lieux s'organisent entre eux, par des mises en tension, des oppositions ou des parallèles créés par l'écriture pour inscrire une vision spatiale du monde différenciée d'une cartographie.

> La plupart des langues savent désigner le « lieu » (topos) où l'on se trouve sans pour avoir autant de notion pour désigner la dimension plus ou moins délimitée qui entoure un sujet, par laquelle le sujet détermine sa position au monde et sa vision du monde.[5]

La notion d'espace vient alors répondre à cette seconde définition. Cette « dimension », la détermination d'une telle « position » dans le monde sera l'objet de notre première partie dans une interaction entre espace vécu, géométrique et habité selon la définition de Ricœur[6]. L'espace vécu est celui de l'expérience vive où le corps s'affirme comme point de repère, l'espace géométrique se réfère aux « points, lignes, surfaces, volumes, distances » dans un espace « détaché de la référence à l'ici et au là-bas », tandis que l'espace habité est fondamentalement construit (architecture), espaces « de fixation » ou « à parcourir », il est un « système de sites ». Nous tenterons de dégager les « systèmes » de nos deux romans tout en nous interrogeant sur le caractère habitable de cet espace construit.

I.A.1. Schéma global de deux « voyages » : espaces parcourus

Ces deux romans du « retour » s'organisent en partie autour de voyages, de lieux parcourus par le narrateur. Nous distinguerons les lieux simplement évoqués des espaces vécus au présent où s'ancre corporellement le narrateur. Dany Laferrière se distingue en effet par sa volonté d'inscrire ses œuvres, ses propos dans un espace vécu. En s'attardant sur l'évocation de ce dernier, nous étudierons les « trajets » effectués dans chacun des romans.

I.A.1.a. Des voyages ?

Le terme de « voyage » renvoie au déplacement géographique, on peut cependant remarquer qu'on l'utilise généralement dans un sens plus restreint : le voyage s'effectue souvent en terre inconnue, il est construit en partie par une

[5]J-M GRASSIN, « Pour une science des espaces littéraires » in *La géocritique mode d'emploi.* [Dirigé par Bertrand WESTPHAL]. – Limoges : PULIM, 2000. – p.III.
[6]RICOEUR, Paul. *La mémoire, l'histoire, l'oubli.* [2000]- Paris : Editions du Seuil, 2003. – « L'espace habité », p.183-191.

dimension initiatique. On n'attend pas du voyageur qu'il s'installe pour vivre dans les espaces qu'il traverse : le voyage est un espace de transition et d'expérimentation afin atteindre un objectif. L'étymologie latine *voiage* qui signifie « chemin à parcourir »[7] amène un questionnement sur le « but » du voyage. En effet, on peut entendre par l'expression « à parcourir » qu'une contrainte de déplacement existe et qu'elle a pour but d'atteindre un lieu en particulier (qu'il soit géographique ou, entendu de manière métaphorique comme état intérieur du sujet).

« Si on revient au point de départ / cela voudra-t-il dire / que le voyage est terminé ? »[8], se demande le narrateur. Le retour doit-il clore un voyage ou au contraire est-il le point de départ d'un nouveau voyage ? Y a –t-il un autre « point de départ » que le lieu de notre naissance, suivi ensuite d'une longue errance qui ne se terminerait qu'à la mort? L'œuvre de Dany Laferrière pose ces questions fondamentales par le biais de la structuration spatiale de ses romans.

I.A.1.b. Espaces parcourus dans l'*Énigme du retour*

Dans l'*Énigme du retour*, l'espace est à l'origine de la structuration du roman en deux grandes parties : « Lents préparatifs de départ » et « Le retour ». La première partie est le récit du départ d'Amérique, qui comprend l'enterrement du père et le retour dans les lieux habituellement fréquentés par celui-ci de son vivant. L'œuvre débute au nord de Montréal, le « coup de fil » annonçant la nouvelle de la mort du père pousse le narrateur à effectuer un voyage en voiture vers le nord. Celui-ci revient ensuite à Montréal, cette autre « île », va à Toronto pour rendre visite à un ami peintre. Il passe ensuite par New York, se rend dans l'arrondissement de Manhattan puis de Brooklyn afin de régler les dernières formalités suite à la mort de son père et d'assister à l'enterrement. Enfin, nous retrouvons Montréal dans le dernier chapitre, avec la « Pointe saint Charles » où réside Rodney Saint-Éloi. Dans bon nombre de fragments, le narrateur se situe dans des « entre-deux » symbolisant le dé-placement : la « voiture »[9], le « train »[10], l' « avion »[11].

La seconde partie, plus importante, relate le « retour » en tant que tel en Haïti. Le narrateur nous fournit de nombreux indices géographiques pour suivre ses changements de lieux dans l'île. Port-au-Prince est le premier, la ville et le monde qu'elle représente, plein d'une « foule » de gens, accueille le narrateur. Il y retrouve sa mère, sa tante, et son neveu mais reste cependant logé à l'hôtel, comme l'étranger, le « voyageur » qu'il semble être à présent. Il effectue un « va et vient entre l'hôtel / et la maison».[12] Il regarde depuis ces deux endroits la rue, le cimetière, le marché[13] et parfois s'y aventure[14]. Certains chapitres prennent donc

[7] Définition tirée de : REY, REY-DEBOVE, *Dictionnaire alphabétique et analogique de la langue française. Le petit robert 1*. Paris : Dictionnaires Le Robert, 1990.
[8] Dany Laferrière, *L'Énigme du retour*, p.238.
[9] *Ibid*., p.14.
[10] *Ibid*., p.57, p.60.
[11] *Ibid*., p.78.
[12] *Ibid*., p.118.
[13] *Ibid*., voir les chapitres suivants : « Du balcon de l'hôtel » p.81-84, « Où sont partis les oiseaux ? » p.89-94 par exemple.
[14] *Ibid*., « Le fleuve humain » p.85-88 : « Je descends dans la rue », « Je suis dans cette ville », par exemple.

l'hôtel comme espace de référence, d'autres la maison familiale, ou encore la ville. Dans la maison familiale, la chambre du neveu prend une importance remarquable : « on se retrouve, mon neveu et moi, sur son petit lit qui grince »[15]. Le narrateur affectionne cette chambre : elle est un espace de communication particulier puisqu'elle isole le narrateur avec son neveu. « La galerie »[16] est aussi un espace de circulation qui permet d'être avec l'autre, l'autre que l'on connaît :

> Ma mère et ma sœur
> sont venues nous rejoindre
> sur la galerie.
> Une chorale religieuse à la radio.
> Ma mère chante aussi.
> Le soir tombe.[17]

La tranquillité du lieu est bien retranscrite ici par le nombre décroissant de syllabes dans les trois derniers vers.

Par la suite, il monte dans la « jeep rouge » d'un ami qui l'emmène, par « la route de Kenscoff »[18], chez lui. Les deux hommes se rendent à la frontière avec « le sud profond »[19], « à Fermathe », avant de revenir « à l'endroit même / où on s'était rencontrés le matin. »[20] Cette expédition, cette « escapade »[21]est un voyage dans le voyage. Le terme d' « escapade » utilisé pour décrire ce déplacement semble mettre en évidence l'enfermement du narrateur entre l'hôtel et la maison si bien que rompre le va-et-vient revient à s'échapper de ces lieux. En effet, le narrateur passe de lieux clos en lieux clos (la voiture, bien qu'en déplacement est aussi une forme d'isolement) mais qui permettent, c'est essentiel, d'observer le monde autour de lui. Après un retour à l'hôtel, à la maison familiale et dans la ville de Port-au-Prince (« place Saint-Pierre »[22], le « cinéma Paramount »[23], « l'université »[24]…), le narrateur se voit à nouveau invité à Kenscoff par un « vieux médecin » qui se révèle être un ancien ami de son père. Cet homme lui fournit une voiture pour se déplacer comme il le souhaite dans le pays : étant ministre, sa voiture sera reconnue par les populations locales et le voyage du narrateur biaisé par cette carte de visite incontournable. Ils s'arrêtent dans un certain nombre de villages, allant « vers le sud »[25]. Le chapitre intitulé « le lézard vert » relate le retour dans le village de son enfance, « Petit-Goâve ». La descente « Vers le sud »[26] continue (« Miragoâne », « Carrefour Desruisseaux »). L'espace n'est pas seulement perçu par le biais de villes ou de villages particuliers, les différents trajets permettent la description de paysages, d'espaces à une échelle plus vaste, la « région »[27] par exemple. Cette descente au sud, après un passage dans le village du chauffeur, se termine par la décision de se rendre seul, en

[15] *Ibid*., p.113.
[16] *Ibid*., p.116, p.122, p.123, p.124.
[17] *Ibid*., p.124.
[18] *Ibid*., p.163.
[19] *Ibid*., p.169.
[20] *Ibid*., p.172.
[21] *Ibid*., p.179.
[22] *Ibid*., p.173.
[23] *Ibid*., p.191.
[24] *Ibid*., p.204.
[25] *Ibid*., p.252.
[26] *Ibid*., p.257.
[27] *Ibid*., p.261.

empruntant un moyen de transport local, dans le village natal de son père. Le narrateur utilise alors un déictique pour mieux montrer au lecteur son arrivée : « Voici Baradères, le patelin de mon père ». Durant trois chapitres, le narrateur est dans ce village. Il finit sa course dans un lieu associé au « paradis » qui est une localité nommée « Les abricots »[28]. Il s'y rend « par la mer »[29], ce qui est un nouveau moyen de transport, non utilisé jusqu'alors. L'avion, le train, la voiture et à présent le bateau : tous les moyens de déplacement sont évoqués. Cette « mer » semble cependant particulière car propice au « sommeil » et au « rêve ». Le roman se termine sur une forme d'abolition de l'espace :

> Ce n'est plus l'hiver.
> Ce n'est plus l'été.
> Ce n'est plus le nord.
> Ce n'est plus le sud.
> La vie sphérique, enfin.[30]

L'anaphore met en évidence la perte de tous les repères, l'hiver s'opposant à l'été, le sud au nord. La sphère est la seule figure géométrique dessinée sur trois dimensions et où aucune limite n'est dessiné (pas d'angles, pas de côtés, de lignes de rupture). Le bien-être semble se trouver dans cette absence d'oppositions, de contraires, qui poussent le narrateur à vivre des situations de tension entre plusieurs extrêmes.

L'*Énigme du retour*, même si notre analyse a pu le faire croire, ne se présente pas comme un journal de voyage[31]. Les mentions de lieu sont introduites au cœur du texte. Le lieu n'est pas le seul élément fondamental et s'il est l'objet d'un titre, il est toujours accompagné d'un commentaire : « Voici Baradères, le patelin de mon père », « Un petit cimetière peint comme un tableau naïf près de Soissons-la-Montagne » ou encore « La petite chambre de Brooklyn ». « Le retour », les « préparatifs de départ », sans nommer de lieux font référence au voyage et au déplacement géographique : à l'espace habité qui anticipe le lieu où l'on va arriver (« départ ») ou se tourne vers le passé et un lieu d'où l'on est parti (« retour »). Les lieux sont donc immédiatement imprégnés de la subjectivité du narrateur à travers une configuration spatiale particulière au protagoniste. On remarque que le parcours à l'intérieur même d'Haïti permet à celui-ci de décrire différentes réalités, bien ancrées dans des territoires particuliers qu'il nous faudra discerner : la ville, la montagne, la paysannerie des campagnes. L'articulation de ces différents *topoi*, par le biais des déplacements, des descriptions de paysages, des caractérisations de lieux, produit une certaine représentation de l'espace.

La division du roman en fragments (qui sont parfois des « strophes ») séparés par des blancs typographiques trouble notre rapport habituel à l'espace romanesque. En effet, chaque blanc marque une césure qui nous appelle à remettre en question la situation d'énonciation (l'espace vécu) : le narrateur n'a-t-il pas changé de lieu ? La comparaison avec *Pays sans chapeau*, écrit

[28] *Ibid*., p.296.
[29] *Ibid*., p.294.
[30] *Ibid*., p.298.
[31] Bien qu'il puisse exister des journaux de voyage ne mentionnant pas les lieux parcourus comme données essentielles ou ne s'y intéressant pas réellement (par exemple le *Voyage sentimental* de Sterne), nous faisons référence ici à la forme canonique du journal consistant à mentionner le lieu, la date d'écriture pour s'intéresser au voyage en lui-même.

exclusivement en prose et dans la continuité met en évidence ce trait particulier de l'*Énigme du retour*. Cette fragmentation produit un effet sur l'origine de la parole, sur la représentation du sujet dans le monde. Dans *Pays sans chapeau*, on sait presque toujours d'où parle le narrateur, où se déroule l'action alors que dans l'*Énigme du retour*, certains propos semblent se dégager des espaces construits du roman pour se placer dans un « hors-lieu » que permet l'écriture.

Cette mise en forme de *l'Énigme du retour* met en évidence le caractère transitoire de l'inscription géographique du narrateur. Ce roman expose un « voyage » qui semble ne jamais finir vraiment : si l'objectif du voyage (le retour à Baradères) est atteint, celui-ci ne s'arrête pas pour autant. Ces déplacements incessants mènent le narrateur dans un lieu vécu comme un non-lieu, représentatif de cette errance entre deux continents, puis au sein même d'Haïti.

I.A.1.c. Espaces parcourus dans *Pays sans chapeau*

Pays sans chapeau présente une autre configuration. L'alternance entre des paragraphes nommés « Pays rêvé » ou « pays réel »[32] propose un suivi du voyage différent. Le « chemin à parcourir », les déplacements prennent sens sur un autre plan, dans la confrontation de ces deux « pays » intercalés. La situation géographique du narrateur se définit alors entre la maison d'enfance, le pays qu'il parcoure et le pays qu'on lui raconte, de manière très différente, par le prisme des différentes croyances. La représentation de l'espace se fait à partir de ces deux points de vue rendus indissociables par la macrostructure du roman.

Tout d'abord, remarquons que l'écriture même du roman est mise en scène dans un espace particulier. Dès le premier chapitre, le narrateur précise qu'il s'installe « en Haïti pour parler d'Haïti »[33]. Cet incipit met en place une situation d'énonciation bien particulière et ancre le roman en Haïti, ce qui n'est pas forcément le cas dans l'*Énigme du retour*, où le narrateur est souvent en retrait, qu'il soit en Amérique ou bien dans un hôtel, une voiture, ou ce que l'on nommera un « entre-deux» qui le protège d'un contact trop direct et appréhendé avec le pays. Les chapitres consacrés au « Pays réel » s'ancrent dans Port-au-Prince. Le narrateur fait un récit chronologique de son séjour en Haïti. Il expose au lecteur son voyage depuis l'aéroport, en taxi, jusqu'à la maison de sa mère qui n'est plus celle de son adolescence[34], raconte la vie dans cette maison[35], ses déambulations dans les alentours et notamment sur le « morne Nelhio »[36] qui l'amènent à parler des différents quartiers de Port-au-Prince[37]. Il déambule dans les « rues » de Port-au-Prince[38], suit sa mère dans des lieux plus particuliers, présentés comme « le territoire »[39] de celle-ci, tels une banque, une librairie, les

---

[32] En nommant ces chapitres ainsi, Dany Laferrière fait référence à un recueil de poèmes d'Édouard Glissant nommée *Pays rêvé, Pays réel*. Nous y reviendrons.
GLISSANT, Édouard. *Pays rêvé, pays réel. Suivi de Fastes et de Les Grands Chaos.* [1985 -91]– Paris : éditions Gallimard, 2000. – 198p. (Collection « Poésie », n°347).

[33] Dany Laferrière, *Pays sans chapeau*, p.11.

[34] *Ibid*., dans la première partie nommée « Pays réel » p.16-21 « La valise », « Le temps », « Le taxi », « La colline ».

[35] *Ibid*., première partie « Pays réel » p.21-34 ; sixième partie « Pays réel » p.99-110.

[36] *Ibid*., p.39-44.

[37] *Ibid*., la deuxième partie intitulée « Pays réel »p.39-44 commence par « Je suis sorti ».

[38] *Ibid*., multiples références dans les troisième, quatrième, et cinquième parties intitulées « Pays réel », p.53-61, p.67-69 et p.77-82.

[39] *Ibid*., p.119.

« magasins » qu'elle a l'habitude de parcourir[40], se déplace dans la ville en taxi (plutôt involontairement)[41]. Dans les parties suivantes il voyage sans sa mère, dans la jeep d'un ami retrouvé (Philippe) et fait un détour par le musée où travaille Lisa, son amour de jeunesse[42]. Les deux hommes se rendent chez Philippe qui réside à Pétionville[43], et font ensuite une escapade à Carrefour, chez Manu, où le narrateur découvre la vie de celui-ci[44]. Toutes ces parties offrent entre elles une grande cohérence dans le déroulement des lieux parcourus. Chacune d'elle s'intéresse à un lieu en particulier, à des échelles diverses : l'intérieur d'une maison, d'un taxi ou la ville entière. Les chapitres font office de frontière entre les différents lieux.

Intéressons-nous à présent aux parties intitulées « Pays rêvé ». Le narrateur, dans la première de ces parties est installé « sous ce manguier », à la « table » sur laquelle il écrit. Ce retour à la situation d'écriture définie dans le premier chapitre du roman s'accompagne cette fois de l'évocation du pays sans chapeau et des morts : « Ils sont là tout autour de moi, les morts. Mes morts »[45]. La seconde partie, qui relate une discussion autour des « zombis » commence aussi par une mise en scène de l'écriture dans un espace tout d'abord évoqué par son toponyme, puis par une périphrase précisant sa particularité dans l'imaginaire haïtien (et non plus par rapport à une subjectivité particulière). « J'écris torse-nu, à Carrefour-feuilles, en plein territoire bizango»[46]. Les bizangos sont une des sociétés secrètes présentes en Haïti.[47]Avec le suivant, ces trois chapitres forment le point de départ de l'enquête, le narrateur se trouve toujours assis à sa « table » et participe ou entend des conversations sur les phénomènes étranges qui se dérouleraient en Haïti.

Il semble que le narrateur, poussé par la curiosité, soit obligé de quitter l'espace d'écriture isolé où il s'est installé. Il mène d'abord son enquête sur l' « histoire » de zombies à la « faculté d'ethnologie » et rencontre les professeurs J-B Romain et Legrand Bijou[48]. Il déambule dans la ville[49], et rencontre à nouveau Legrand Bijou dans un restaurant après une conversation téléphonique[50].

Les septième et huitième chapitres se déroulent à nouveau chez la mère, on le devine car un ami vient lui rendre visite (« Notre voisin arrive en coup de

[40] *Ibid*., Septième partie « Pays réel » p.117-119.
[41]*Ibid.*, p.139-153, huitième partie « Pays réel ».
[42]*Ibid.*, p.163-187, neuvième partie « Pays réel », escapade en voiture et retour sur des lieux connus des deux hommes : le narrateur et Philippe.
[43] *Ibid.*, p.197-109, dixième partie « Pays réel ».
[44] *Ibid.*, p.217-245, onzième partie « Pays réel », cet épisode comprend le voyage aller depuis chez Philippe mais aussi le retour chez la mère.
[45] *Ibid.*, p.37.
[46] *Ibid.*, p.46.
[47] HADJAJ Bernard in *1804-2004 Haïti Le regard de l'Afrique. Actes du colloque international pour le bicentenaire de HAÏTI.* [Présenté par UNESCO Yaoundé]. Marseille : Riveneuve Editions, 2006. – p.96. Bernard Hadjaj précise que parmi ces organisations, l'une, constituée de « criminels notoires » s'appelait « l'armée cannibale ». On trouve dans *Pays sans chapeau* la référence à une « armée de zombies » et à la criminalité importante dans Port-au-Prince. L'imaginaire semble englober jusqu'aux plus sombres réalités de la vie haïtienne, encourageant le sentiment de peur des populations.
[48] Dany Laferrière, *Pays sans chapeau*, p.71-75.
[49] *Ibid.*, p.83-90 « Sans raison, je la suis. » affirme le narrateur qui se laisse porter par ses sens.
[50] *Ibid.*, p.91-98.

vent »[51]), et puisqu' « au fond de la cour »[52] paisible se tient la tante du narrateur. Continuant son enquête, le narrateur retourne à la faculté d'ethnologie[53], puis chez le docteur Legrand Bijou[54]. Le dernier « pays rêvé » se déroule dans la voiture de Philippe, à la sortie de Pétionville[55]. Ce chapitre est en lien direct avec le « pays réel » précédent (chez Philippe) et le suivant (chez Manu). Les lieux évoqués sont, comme dans le « pays réel », factuels. Le « pays rêvé » n'amène pas un détachement des lieux « réels ». De plus, la cohérence globale est maintenue par l'évocation, dans les parties « pays réel », des endroits où se rend le narrateur lorsqu'il s'agit du « pays rêvé ». Ainsi, le narrateur se dirige-t-il, « vers l'Hôpital général »[56]. Il se déplace donc dans un espace assez restreint qui va de Port-au-Prince à Pétionville. L'ouverture sur un espace plus large se fait par le biais de l'évocation et non du déplacement, comme nous le verrons par la suite. Ce qui sépare le « rêvé » et le « réel » ne relève donc pas de l'ancrage corporel du narrateur. Les lieux réels sont toujours bien existants mais des éléments viennent s'ajouter au réel, un imaginaire collectif oriente la vision des lieux, de l'espace haïtien.

L'enquête du narrateur qui veut écrire sur Haïti et donc aussi sur le « pays sans chapeau » l'emmène dans un pays qui n'a pas d'existence concrète. La fin du roman se distingue du reste. En effet, le narrateur se rend alors au « Pays sans chapeau », comme l'indique le titre[57]. Ce toponyme, qui peut sembler purement imaginaire pour un lecteur français désigne une réalité semblable à ce que nous appellerions « l'au-delà ». L'auteur traduit et explique ce toponyme (puisque l'au-delà est aussi un lieu) en exergue du roman :

> Pays sans chapeau, c'est ainsi qu'on appelle l'au-delà en Haïti parce que personne n'a jamais été enterré avec son chapeau.[58]

L'auteur aborde alors le problème des différentes représentations d'un même espace, dans différentes cultures. Il fait le choix d'expliciter, de traduire et donc de permettre le rapprochement, la comparaison entre ces deux façons de voir un même espace. Le *Pays sans chapeau*, l'exploration de l'autre territoire ou du territoire de l'autre (passé, haïtien) semble préparer la réconciliation du « rêvé » et du « réel » dans le chapitre suivant. L'objectif du voyage est-il alors atteint ? L'est-il dans l'*Énigme du retour* lorsque le narrateur parvient au bien-être dans cet endroit nommé « Les abricots » ?

Pays sans chapeau appelle non plus au voyage géographique, puisque le narrateur, dans la majorité des chapitres est installé dans un lieu particulier et non dans le déplacement, mais bien à une entrée dans l'imaginaire haïtien, dans la langue (le créole) grâce à l'imbrication du « rêvé » et du « réel ». Le déplacement consiste en une tentative de réhabilitation d'un point de vue autre sur un même lieu.

---

[51] *Ibid.*, p.112.
[52] *Ibid.*, p. 132.
[53] *Ibid.*, p.155-162.
[54] *Ibid.*, p.189-195 « La petite maison rose cachée par les lauriers se trouve un peu à l'écart des autres maisons de la rue. Une rue ombragée du quartier de Turgeau. » p.190.
[55] *Ibid.*, p.211-216 : « à la sortie de Pétionville », p.212.
[56] *Ibid.*, p.57.
[57] *Ibid.*, p.247-271.
[58] *Ibid.*, p.7.

La construction de l'espace par le biais des lieux parcourus dans ces deux romans fait appel principalement à une topographie existante. Les indices spatiaux jalonnent les deux œuvres, offrant pour le lecteur des points de repère plus ou moins précis. Seule l'excursion au « pays sans chapeau » emmène le narrateur visiter, par un déplacement physique, un lieu qui pour nous est absent de la terre mais qui est présent et existe dans l'imaginaire collectif haïtien. S'il y a donc un ancrage géographique réel, la représentation des lieux et l'organisation de l'espace du roman se fait par le croisement d'imaginaires. La rupture de la fiction avec l'espace réel s'impose par le biais des regards portés sur le monde : voix du narrateur, mais aussi des autres personnages. Elle intègre des lieux non parcourus, et parfois invisibles. Le lecteur est donc amené à reconstituer une carte selon des critères autres que la latitude et la longitude et à inclure dans le « système » des espaces immatériels.

I.A.2. Représentation des espaces : « Quel est cet espace humain auquel renvoie la littérature ? »[59]

Les lieux de l'expérience vive et ceux qui appartiennent à l'espace habité, construit par un individu, s'articulent pour créer les représentations de l'espace du narrateur. Le caractère initiatique des voyages de nos narrateurs tient peut-être à ce qu'ils sont une redécouverte d'espaces auparavant parcourus, qu'ils offrent donc l'occasion d'une nouvelle description, d'une nouvelle représentation à opposer à l'ancienne et à celle des personnages retrouvés. J-M Grassin, dans son article sur la géocritique, nous invite à réfléchir sur les liens entre l'espace humain et la littérature. Il s'appuie sur la tripartition de Lacan entre l'ordre imaginaire (« matériaux tirés de l'expérience pré-verbale »), le réel (« qui existe en dehors de toute symbolisation et qui peut être l'objet de la science géographique ») et l'ordre symbolique (« au travers de processus sociaux et culturels, l'être humain représente son désir d'ordonner le monde par le langage, l'écriture, la parole. »)[60]. Cette conception d'un ordre donné au monde par le langage nous amène à repenser l'écriture du « chaos-monde »[61] tel que le définit Édouard Glissant. Les œuvres de Dany Laferrière ne semblent pas chercher à dire un « chaos », mais bien à se saisir de celui-ci pour créer une organisation particulière de l'espace qui, grâce au roman, peut être confrontée à d'autres. Le « système », s'il n'existe plus dans le monde est rétablit par l'organisation de l'espace par chaque homme, qui se fait ici par le biais de l'écriture. Le lecteur a accès à une forme de « géocritique » menée par Dany Laferrière, c'est-à-dire à une articulation entre différentes représentations d'espaces qui orientent le monde, Haïti, Port-au-Prince, l'Ailleurs, l'ici, l'au-delà selon diverses stratégies… Ce n'est pas l'aspect potentiellement

[59] J-M GRASSIN, « Pour une science des espaces littéraires » in *La géocritique mode d'emploi.* [Dirigé par Bertrand WESTPHAL]. – Limoges : PULIM, 2000. – p.1.
[60] *Ibid.*, – p.2.
[61] Le chaos-monde est un terme utilisé par Glissant dans ses œuvres *Tout-monde*, *Traité du Tout-Monde* et *Le Monde incréé.* Il est emprunté à la physique contemporaine. Il définit un espace où les « rencontres [sont] multiples, imprévisibles, concrètes, souvent déconcertantes ». C'est le processus de créolisation qui « donnera lieu à tant de phénomènes imprévisibles que l'humanité vivra dans un monde erratique, un « chaos-monde » qui échappera à toutes les « pensées de système ou systèmes de pensée » [citation extraite de l'*Introduction à une poétique du divers*] ». Ces propos sont tirés des articles « Créolisation », « Altérité » écrits par CHANCÉ, Dominique, et « Poétique du divers » par Christiane NDIAYE in *Vocabulaire des études francophones : les concepts de base*. [dir. Michel BENIANIMO, Lise GAUVIN]. - Limoges : PULIM, 2005. – p.17-19, p.53-54, p.153-154.

scientifique de la géocritique que l'on souhaite mettre en évidence mais bien sa méthode de comparaison et de rapprochement de diverses tentatives d'appréhender le « monde erratique ».

> Le principe même de l'analyse géocritique réside dans la confrontation de deux optiques : l'une autochtone, et l'autre allogène, qui se corrigent, s'alimentent et s'enrichissent mutuellement.[62]

La position d'exilé donne à Dany Laferrière un regard qui pourrait être qualifié, selon la définition que l'on donne à ces termes, à la fois d'autochtone et d'allogène. Il s'est, d'une certaine façon, « installé tardivement dans le pays », puisqu'il revient après plusieurs années d'absence. Il place son narrateur dans une position similaire, permettant ainsi d'en faire un porte-parole privilégié et de complexifier cette vision binaire fondée sur le principe d'appartenance à un seul territoire.[63]

Les références toponymiques qui ont été relevées dans un premier temps permettent de situer les évènements, les descriptions et les propos tenus. Elles sont complétées par d'autres lieux lointains ou imaginaires dont les personnages du roman parlent. La fiction nous permet de placer au même niveau les lieux a priori réels et imaginaires pour la construction d'un même espace.

> Nous avons affaire à un espace fantasmé dans les trois cas d'un lieu entièrement imaginaire, de lieux symboliques inspirés partiellement par un lieu d'expérience et de lieux réels parcourus par les personnages de la fiction.[64]

Cette construction d'une géographie fantasmée se fait principalement par la mise en tension des espaces : oppositions, associations, inclusion, exclusion, particularités. Les caractères donnés aux différents lieux construisent, par l'utilisation d'antonymes, une axiologie révélatrice de l'espace habité par le narrateur.

I.A.2.a. Les mises en tension

Dégageons tout d'abord les grandes oppositions construites dans nos deux romans. Elles sont présentent à plusieurs échelles : Nord ou Sud, quartiers pauvres ou riches et, puisque les personnages sont aussi dans un espace vécu, ici et là-bas. Ursula Mathis Moser affirme dans son analyse spatiale des romans que :

> il n'y a qu'un « ici » dans *Pays sans chapeau*, un ici au présent avec quelques allusions à « l'ailleurs »- le monde nord-américain. Celui-ci se réduit à quelques soldats de l'ONU et à une poignée de scientifiques s'entêtant à pénétrer les secrets du vaudou. Karine, la sœur d'Élise, étudie à Montréal ; une amie de la voisine est coiffeuse à

[62] B. WESTPHAL, « Pour une approche géocritique des textes », in *La géocritique mode d'emploi.* [Dirigé par Bertrand WESTPHAL]. – Limoges : PULIM, 2000. – p.30.

[63] On entend ici en écho le travail d'Édouard Glissant sur le concept de Gilles Deleuze, le rhizome, mis en opposition avec la racine et qu'il transpose sur le mode de l'identité culturelle. « Mais à la racine unique, qui tue alentour, n'oserons-nous pas proposer par élargissement la racine en rhizome, qui ouvre la Relation ? », extrait de son discours au parlement des écrivains cité in *Vocabulaire des études francophones : les concepts de base*. [dir. Michel BENIANIMO, Lise GAUVIN]. - Limoges : PULIM, 2005.- p.19.

[64] J-M GRASSIN, « Pour une science des espaces littéraires » in *La géocritique mode d'emploi*. [Dirigé par Bertrand WESTPHAL]. – Limoges : PULIM, 2000. –p.X.

> Montréal, tandis que la mère du protagoniste refuse obstinément de prononcer le nom de cette ville. Montréal devient le non-lieu anonyme de « là-bas »[65].

Il est évident que *Pays sans chapeau* compose un espace beaucoup plus simple, que l' « ici » et l' « ailleurs » paraissent en effet moins complexes que dans l'*Énigme du retour* car désignant une réalité unifiée dans le roman (tout se déroule en Haïti). Cependant, les représentations de l'ailleurs et de l'ici sont multiples, d'autant que *Pays sans chapeau* contient beaucoup de dialogues, rapportés au discours direct. Ursula Mathis Moser évoque la bipolarité du monde : l'endroit où je suis, et l'endroit lointain mais qui est tout de même l'objet d'une représentation. Lorsque l'être est en déplacement, comme dans l'*Énigme du retour*, cette bipolarité se complexifie. Cependant, la mise en tension d'un Nord représentant le « monde nord-américain » et d'un Sud auquel appartient Haïti est aussi visible dans l'*Énigme du retour*. Le sud est lourd d' « odeurs », de « gens », de « crève-la-faim »[66]. L'opposition n'est pas uniquement dévalorisante pour l'un ou l'autre des territoires.

La mise en rapport de ces deux espaces se fait principalement dans le premier chapitre[67] dans lequel nous allons étudier plus particulièrement la représentation de l'Amérique. Les lieux ne sont pas décrits précisément, seuls quelques éléments sont choisis à chaque fois (comme le « comptoir » du bar). Les descriptions mettent en évidence des éléments « types », presque stéréotypés des paysages. On retrouve par exemple la « glace », « les bois » à plusieurs reprises, les « cheminées » (vues de l'intérieur et de l'extérieur) et pour la ville les « usines », le « tunnel ». Les apparences sont presque similaires à ce qu'on pourrait imaginer si on a simplement quelque idée sur le pays. L'attention particulière à la lumière montre que, malgré la présence d'un ciel « bleu » et du soleil, celle-ci est différente de l'haïtienne. Ceci est une présentation des apparences d'un pays qui est alors un « ici », vécu et traversé, « vaste pays de glace ». Le narrateur appelle cependant à voir plus loin que ces stéréotypes et à regarder « sous cette glace ». L'espace est habité et non pas vide, ces « territoires vierges » sont fantasmés vierges, car il y a toujours quelqu'un et le froid n'est qu'un masque à une grande chaleur, comme semble nous le dire la présence des cheminées et le klaxon du conducteur croisé en route. Dany Laferrière laisse apparaître une culture locale avec son savoir (« les femmes d'ici le savent »), sa sagesse (« Le silence est de rigueur dans la forêt/ si on ne veut pas être surpris par l'ours. », « ici les animaux passent avant la littérature » ou encore « La faim qui fait sortir le loup du bois/ pousse le bûcheron vers la maison »[68]). Les descriptions s'apparentent parfois à des compositions de tableaux : l'une d'entre elles énumère les animaux et leurs activités « chats » « chiens » « petit cabri »[69]. Elles ne sont pas seulement une suspension du temps du côté du narrateur qui se perd dans la contemplation, mais aussi le signe de la persévérance de traditions, de la répétition inhérente à la vie et à la transmission des « biens » culturels.

---

[65] MATHIS-MOSER, Ursula. *Dany Laferrière. La dérive américaine* - Québec : VLB éditeur, 2003. – p.119.
[66] Dany Laferrière, *L'Énigme du retour*, p.26.
[67] *Ibid.*, « Le coup de fil », p.13-20.
[68] *Ibid.*, p.16.
[69] *Ibid.*, p.19.

Ainsi passent les siècles dans ces villages du nord.[70]

Le passage du temps est exprimé par la mise en vers du texte. Cette mise en page montre ce que la durée a d'irrégulier, ce que le temps a de non linéaire, selon les endroits, le ressenti des durées, les évènements.

Ce paysage du « froid » est construit en opposition avec un espace représenté par la chaleur qui est le souvenir d'Haïti (« sous le soleil tropical »). Chaleur et soleil, mais aussi la « terre » qui s'oppose à la « glace ». Le froid et la glace qui l'encerclent « des deux côtés » amènent en quelque sorte l'impossible appropriation du territoire par l'homme qui a déjà une « terre » natale.

J'ai perdu tous mes repères.
La neige a tout recouvert.
Et la glace a brûlé les odeurs.
Le règne de l'hiver.
Seul l'habitant pourrait trouver ici son chemin. [71]

Je suis conscient d'être dans un monde
à l'opposé du mien.
Le feu du sud croisant
la glace du nord
fait une mer tempérée de larmes. [72]

Ce deuxième extrait se construit de parallèles qui permettent la comparaison et la juxtaposition mentale des deux lieux. L'entre-deux est ici un cas de figure qui ne peut être satisfaisant, provoquant une « mer […] de larmes ». La douleur de l'exil est évoquée par ce biais.

Deux types d'espaces se construisent dans un deuxième temps : la ville ou la campagne. Bruits et silence. Deux oppositions de lieux peuvent être dégagées : l'une par rapport au climat et l'autre selon s'il s'agit d'une ville ou non. Le narrateur, lui, est tourné du côté de la ville.

Je panique toujours quand
je n'entends aucun bruit humain.
Je suis un animal de ville
habité par le staccato des talons
d'une femme qui arrive derrière moi.[73]

Le « staccato » illustre le bruit produit par une démarche rapide et dynamique de femme. Seul le « ciel » semble dépasser ces cloisonnements : «et aucun nuage qui permet/ de se repérer dans ce ciel de midi/ d'un bleu si uni/ je touche à l'infini. » Celui-ci est un éther où l'on peut penser, en sortant de la réalité spatiale (aucun repère) et temporelle (l' « infini »). Dans le reste du roman, ces caractéristiques de l'espace demeurent. Cet incipit met donc en place une représentation particulière, et positionne le narrateur comme un habitant du Sud et de la ville.

[70] *Ibid.*, p.16.
[71] *Ibid.*, p.16.
[72] *Ibid.*, p.17.
[73] *Ibid.*, p.16.

Dans *Pays sans chapeau*, dès le troisième chapitre qui met en scène la présence des morts sur les lieux de l'écriture, la chaleur du sud, toujours opposée au froid du nord devient le symbole de l'enfer.

> Mon corps a vécu trop longtemps dans le froid du nord. La descente vers le sud, cette plongée aux enfers. Les feux de l'enfer.[74]

L'habitat est aussi une question d'adaptation, si bien qu'au retour, le sud n'est plus le « chez soi » imaginé lorsqu'il est en Amérique. L'enfer est en particulier la ville de Port-au-Prince, notamment pour les étrangers, comme le montre dans l'*Énigme du retour* le dialogue entre un cameraman et le narrateur à « l'hôtel Montana ». L'hôtel est un refuge, le « quartier général des journalistes étrangers » pour échapper à la « chaudière de Port-au-Prince », à « l'enfer »[75]. L'isolement des étrangers qui n'osent pas se rendre dans le vrai monde haïtien et qui prétendent ensuite décrire Haïti est dénoncé par Dany Laferrière à travers ce personnage, qui ne voit dans la ville qu'un « décor »[76]. Au contraire, et malgré la difficulté de se sentir étranger dans son pays, le narrateur (non sans appréhension) va explorer la ville, regarde la vie quotidienne des gens sans leur demander de jouer un rôle. « Les gens sont incroyables ici. […] L'assassin aussi, tu n'as qu'à demander et il te fait l'assassin »[77] affirme le caméraman. La description d'Haïti faite par ce dernier est prise en compte par Dany Laferrière qui l'intègre dans son roman, sans pour autant cautionner ces propos (si on estime que la voix du narrateur nommé Dany reste principalement porteuse de ses idéaux). Le journaliste lui-même avoue qu'il « ne voi[t] rien », « que ce qu'[il est] en train de filmer »[78]. Haïti devient alors dans cette représentation un « décor » de rêve.

Dans le reste de l'*Énigme du retour* et dans *Pays sans chapeau*, l'opposition la plus claire est sûrement celle qui se tient au sein même de chaque ville : celle des quartiers. Port-au-Prince qui est un espace central dans nos deux romans se construit moins par le biais des points cardinaux que sur un axe vertical et axiologique. La ville « est, comme dit Henri Lefebvre, un « corps polyrythmique »[79]. Il faut articuler ses différentes composantes, et c'est par le biais d'un regard orienté vers la société et ses inégalités que Dany Laferrière nous la présente. Ainsi, dans *Pays sans chapeau*, la grande crainte de la mère du protagoniste et des hommes de la ville est de changer de quartier. Les déménagements vers des quartiers de plus en plus pauvres (« Je n'ose pourtant pas dire à ma mère que Martissant est loin d'être le pire quartier de Port-au-Prince »[80]) et dont la pauvreté semble augmenter sans cesse sont le signe évident et inévitable de la chute sociale.

> Et ceux qui perdaient leur place se retrouvaient ipso facto dans le panier de crabes de Martissant.[81]

---

[74] Dany Laferrière, *Pays sans chapeau,* p.36.
[75] Dany Laferrière, *L'Énigme du retour*, p.134.
[76] *Ibid.*, p.135.
[77] *Ibid.*, p.135.
[78] *Ibid.*, p.135.
[79] B. WESTPHAL, « Pour une approche géocritique des textes », in *La géocritique mode d'emploi.* [Dirigé par Bertrand WESTPHAL]. – Limoges : PULIM, 2000. - p.26.
[80] Dany Laferrière, *Pays sans chapeau,* p.43.
[81] *Ibid.*,, p.41.

Cette spatialisation sociale s'accompagne de la croyance de « tante Renée », expliquée par la mère du narrateur : « Elle croit, me chuchote ma mère, que si on va à Martissant, elle deviendra noire »[82].

La ville est un espace qui présente une telle diversité de situations qu'elle dépasse parfois la première grande opposition entre Sud et Nord et semble offrir des îlots particuliers. Ainsi, la répartition des riches et des pauvres est sans appel : les premiers vivent dans la « montagne », les seconds dans la ville « pleine de boue », et selon une hiérarchie interne bien particulière. Cet axe vertical rejoint l'idée d'enfer et de paradis. Il faut s'élever dans les montagnes aux alentours afin de quitter l'enfer. La montagne est à la fois représentative de l'effort du pauvre pour vivre au quotidien (voir la scène de la jeune fille porteuse d'eau) et de l'abri pour les plus riches. La jeune fille vient du bidonville de « Jalousie » qui a pris ce nom parce qu'il est juste à côté des villas luxueuses, « elle grimpe la montagne comme une petite chèvre avec un bidon en plastique sur la tête et un autre dans la main droite. »[83]Tout comme l'hôtel qui est le « quartier général » des étrangers, bulle rassurante, les riches s'isolent dans les alentours de la ville, en hauteur. Ces pauvres évoluent sous l'œil carnassier des plus riches : « Léger frémissement du nez. / Le félin bondit. / Griffes fichées dans la nuque. /Dos arqué de la fillette. / Pas de cri./ Tout s'est passé/ dans sa tête/ entre deux gorgées de café. »[84] La métaphore filée de la chasse s'étend à plusieurs fragments dans le chapitre, ici le « félin » est un homme qui regarde la fille avec avidité, cette « petite chèvre » sans défense.

> La ville, à mes pieds. Les riches habitent au flanc des montagnes (les montagnes Noires). Les pauvres sont entassés dans le bas de la ville, au pied d'une montagne d'immondices.[85]

Cette scène marque le caractère brutal et violent d'une société où les écarts sociaux sont aussi importants.

Les affinités se créent donc à l'intérieur des quartiers (« les copains du quartier »[86]), seul le taxi semble emmener indifféremment tout type d'habitants de la ville, sauf les plus riches qui ont leur véhicule personnel. Ainsi, dans *Pays sans chapeau*, le voyage en taxi est l'occasion d'une rencontre entre le narrateur, sa mère, un chauffeur de taxi témoin de Jéhovah, une jeune femme, docteur samedi (qui nous faire penser au baron samedi, qui dans l'imaginaire vaudou hante les cimetières), Lisa. La pauvreté présente à Port-au-Prince est aussi rapportée par le biais de rencontres. Le narrateur est simple observateur de certaines scènes (dans l'*Énigme du retour* il s'agit surtout d'observation, comme avec la jeune fille porteuse d'eau) mais ouvre parfois un dialogue avec d'autres personnages tels que cette mère qui, pour protéger sa fille d'une beauté rare, veut la lui donner (« La mendiante »[87]).

---

[82] *Ibid.*, p.44.
[83]Dany Laferrière, *L'Énigme du retour*, p.82.
[84] *Ibid.*, p.83.
[85] Dany Laferrière, *Pays sans chapeau*, p.40.
[86] Dany Laferrière, *L'Énigme du retour*, p.101.
[87] Dany Laferrière, *Pays sans chapeau*, p.78-82.

Par le biais de la télévision et du reportage sur « Cité Soleil », où un jeune gangster s'identifie à Tupac Shakur, un personnage « réel », rappeur et acteur qui a vécu dans un ghetto aux États Unis, un lien se construit entre les différents pauvres et bidonvilles de toutes les villes du monde. Le film se déroule dans un « quartier misérable » aussi appelé « la zone » ou « bidonville explosif »[88]. Le neveu du narrateur s'implique dans le film et montre la « fascination de la culture américaine / jusque dans les régions les plus pauvres/ du quart-monde. », le quart-monde étant une notion qui permet ici de relier sud et nord pour parler d'une réalité spécifique aux villes en général. L'autre différence entre les territoires riches et les pauvres, c'est le bruit.

> On cherche la vie
> chez les pauvres
> dans un vacarme absolu.
> Les riches ont acheté le silence.[89]

Si les différents quartiers pauvres du monde se rassemblent sous l'expression de « quart-monde », les « luxueuses villas » d'Haïti, « sur la montagne »[90], semblent ne pas faire le poids face aux grandes « métropoles » de « l'étranger ». Les riches qui y ont envoyé leurs enfants ne les voient pas revenir, preuve que les services offerts par les villes du Nord sont très attractifs et que Port-au-Prince reste sur ce point une ville peu riche. Ainsi, « l'argent ramassé dans la boue de Port-au-Prince se dépense chez Bocuse ou à la Scala »[91].

L'ici et le là-bas sont les indices d'une inscription du personnage dans l'espace et rappellent donc que celui-ci est ordonné par un être dans le monde. Ainsi, l'utilisation de ces termes est parfois renversée, comme dans l'*Énigme du retour* où l'ici (Amérique) du début devient là-bas et où le là-bas (Haïti) devient ici. La question de l'occupation du territoire, de l'habitat est posée.

> J'ai l'air de trouver
> tout bon ici
> et tout mauvais là bas.
> Ce n'est qu'un juste retour du balancier.
> Car il fut un temps
> où je détestais tout d'ici.[92]

Le jugement du lieu où l'on est se fait en comparaison d'un là-bas que l'on connaît. Être quelque part ne veut pas dire, y compris s'il s'agit de son pays d'origine, être chez soi. Le là-bas est représenté principalement dans les deux romans par l'Amérique où a vécu le narrateur avant son retour. La construction du système de représentation se base donc à la fois sur des critères subjectifs concernant l'habitat, sur l'insertion d'un corps dans le monde mais aussi sur un axe social départageant espaces riches et pauvres.

[88] Dany Laferrière, *L'Énigme du retour*, p.104.
[89] *Ibid.*, p.137.
[90] *Ibid.*, p.131.
[91] *Ibid.*, p.132.
[92] *Ibid.*, p.219.

I.A.2.b. Échelles

Construire l'espace nécessite non seulement une telle mise en tension mais aussi un jeu entre les différentes échelles. Définir où l'on est peut se décliner de différentes manières : suis-je à Port-au-Prince, en Haïti ou dans un hémisphère ? Certains espaces sont intégrés à d'autres, certains exclus d'un ensemble (malgré parfois une inclusion géographique réelle). Dans le premier chapitre de *Pays sans chapeau*, l' « ici », introduit en incise représente Haïti. Ou peut-être « Port-au-Prince ». Ou peut-être la « table » à laquelle le narrateur écrit. Trois échelles différentes sont en effet présentes dans cet extrait : le pays, la ville, l'endroit précis de l'écriture. On pourrait même ajouter l'archipel caribéen lorsque Dany Laferrière parle de « l'énergie caribéenne » et donne ainsi aux différentes îles une caractéristique commune. Les changements d'échelle sont nombreux et rapides : on passe de l' « énergie caribéenne » à la « cuvette d'eau propre », qui nous fait revenir aux éléments de contexte immédiat bien concrets. L'écrivain s'inscrit donc dans plusieurs espaces qui s'emboitent les uns les autres. Ainsi, « l'équateur » n'est « pas loin » et la « cuvette d'eau propre » n'est « pas trop loin ». Mêler les distances permet de donner cette impression d'immersion du corps dans un lieu qui est à la fois bien précis, et plus global (Port-au-Prince ou encore Haïti). L'homme s'attache à ces référents géographiques stables que sont l'île, l'équateur, le manguier. La répétition de « je suis chez moi » permet la mise en parallèle d'échelles très différentes et construit une situation d'énonciation géographiquement parlant plus étendue : nous ne somme plus dans un lieu mais bien dans un espace. Que veut alors dire être en Haïti pour le narrateur?

De la même façon, Dany Laferrière joue des échelles dans l'*Énigme du retour*, Haïti est un espace particulier opposé à tout « ailleurs », mais il est aussi inclus dans « la Caraïbe »[93], « sous les tropiques »[94]. Il appartient aux pays pauvres, du sud (« la réalité du sud »[95]) mais se situe dans l'hémisphère Nord (« les quartiers les plus misérables de l'hémisphère »[96]). Cette mise en perspective du quartier à une échelle beaucoup plus grande permet de mettre en évidence le décalage des villes d'Haïti par rapport au reste de l'hémisphère nord, cette île semblant plus appartenir à une réalité des Suds tels qu'on les nomme en géographie, c'est-à-dire des pays pauvres.

I.A.2.c. Descriptions des lieux

Les lieux n'existent cependant pas seulement les uns par rapport aux autres. Nous l'avons vu lorsque nous avons dégagé les caractéristiques de l'Amérique dans l'*Énigme du retour*. L'inclusion et l'exclusion ne prennent sens que parce que Dany Laferrière décrit certains lieux privilégiés de manière plus détaillée : l'île d'Haïti, censée être le principal sujet de *Pays sans chapeau*, la ville de Port-au-Prince et dans une moindre mesure la « maison » familiale ou l' « hôtel » dont certaines pièces sont nommées (comme le « salon », les « chambres », le « bar » ou la « véranda » pour l'hôtel, la « galerie » et la « chambre du neveu » pour la maison) sans pour autant faire l'objet de descriptions. Une différence fondamentale dans la représentation de la maison est que dans *Pays sans chapeau*

[93] *Ibid.*,, p.128, la « mer de bruits », p.137 créant un écho.
[94] *Ibid.*, p.174.
[95] *Ibid.*, p.172.
[96] *Ibid.*, p.127.

seules sa mère et sa tante Renée y habitent, alors que dans l'*Énigme du retour* sa sœur et son neveu sont présents aux côtés de sa mère. Il y a donc une description de la chambre du neveu (*Énigme du retour*), au lieu d'une description de l'ancienne chambre de Da (*Pays sans chapeau*) où dort tante Renée. La maison n'existe en tant qu'objet que parce qu'elle contient des espaces de vie, la description de celle-ci s'arrête à la mention des différentes pièces qui la composent.

Les autres espaces cités ci-dessus sont caractérisés par des éléments qui reviennent quasiment de manière systématique, aussi bien dans l'un que dans l'autre roman. Nous prendrons pour exemple la représentation d'Haïti et de Port-au-Prince.

Dans *Pays sans chapeau*, Haïti est présenté comme l'espace du paradoxe, en plus des oppositions entre les territoires de l'île qui en font un espace très diversifié. Dans le premier chapitre du roman, une certaine image de l'île d'Haïti se construit, entre exotisme et pauvreté. La périphrase « ce caillou au soleil » montre un des caractères permanents de l'île : le climat ensoleillé.[97] Les hommes, qui habitent sur ce « caillou » sont ainsi indirectement comparés à ce « lézard vert » (figure qui vient rappeler au lecteur la situation d'énonciation première). La sécheresse est aussi mise en évidence : il s'agit d'un caillou, non d'une terre et le ciel « net et dur de midi », qui impose des toilettes régulières au narrateur n'est pas clément. Le « manguier » est un élément exotique, cependant malgré le soleil et les manguiers, l'île n'est pas décrite comme accueillante. La pauvreté de la population et surtout la densité de celle-ci sont mises en évidence. Parler d'Haïti veut donc dire parler d'une île, d'un espace climatique particulier mais aussi d'une population et d'une histoire. L'île est littéralement « sur-peuplée » :

> Plus de sept millions d'hommes, de femmes et d'enfants affamés[98]

C'est donc sur cette île, ce « caillou » (donc petit) que vivent autant de personnes. Dany Laferrière montre que l'habitation de l'espace a une influence primordiale sur les cultures et les peuples : « s'accrochent », « coincés », « affamés », l'île ne fournit pas de quoi vivre à chacun, elle est oppressante et pourtant la population est obligée de s'y cramponner comme à une bouée de sauvetage. Derrière tous ces termes se dessine ce qui sera un des éléments de réflexion essentiel du roman : la peur. Peur des autres, des « zombies », d'un autre monde. La « foule » (aussi présente dans *Énigme du retour*) est un élément essentiel dans le fonctionnement de l'île et la concentration des peurs. Durant sa description de Port-au-Prince, l'auteur remplace le terme « habitants » (dont le nombre était prévu) par « hystériques » (vivants effectivement dans la ville) : c'est le manque d'espace vital qui provoque la métamorphose. D'ores et déjà se construit un parallèle entre ce qui a été imaginé, conçu et la réalité (le pensé/le

[97] Ces caractères sont à la base des mises en tension que nous avons évoquées dans un premier temps, puisque c'est aussi par le biais du chaud et du froid, du soleil et de la neige que sont opposés dans nos deux romans Haïti et le continent.

[98] Dany Laferrière, *Pays sans chapeau*, p.11. Faisons appel à quelques chiffres afin de mieux réaliser ce que cela signifie : Haïti : 7 millions (aujourd'hui environ 8 millions – densité 293 hab/km2), France : 61 millions – 112 hab/km2, Italie (la plus élevée d'Europe) : 199 hab/km2. L'Italie, réputée pourtant pour être un des pays d'Europe les plus densément peuplés fait pâle figure derrière Haïti en termes de densité de peuplement.
(source : http://fr.wikipedia.org/wiki/Liste_des_pays_par_densit%C3%A9_de_population)

réel). Dans l'*Énigme du retour*, on retrouve cette même caractéristique de la ville « surpeuplée » où l'isolement est devenu impossible :

> La chasse au solitaire
> est une passion collective
> dans toute ville surpeuplée.[99]

Haïti est entre deux mondes considérés comme invivables et hostiles dans *Pays sans chapeau* : la mer (élément qui s'oppose à la terre foulée par le « talon », qu'on ne peut s'approprier, dont on ne peut pas faire un territoire) et la « République dominicaine ». Grâce à une parenthèse, Dany Laferrière fait ici référence à la relation complexe qu'entretiennent les deux états. « L'ennemie ancestrale » est issue d'une unité brisée, avec la prise d'indépendance de la république dominicaine. Pourtant, à trois reprises l'île est unifiée. Il s'agit donc en quelque sorte d'une fraternité brisée. L'histoire se révèle indissociable de l'étude d'une géographie vécue. L'impact du passé sur le présent ne peut être ignoré.

Éléments « exotiques »	Contre-exotisme	Étouffement
Soleil Manguier	Chien mort mouches s'entredévore = manque d'espace aussi. « racaille » = qui désigne les chiens ou bien la population grouillante de l'île qui finit par s'entredévorer pour survivre.	Chaleur insoutenable irrespirable absence d'eau « .Denrée rare. » écriture mimétique d'une situation où la chaleur devient écrasante.

L'insularité n'est donc pas vécue comme un avantage, un critère de bien-être mais comme un véritable enfermement, une clôture de la société sur elle-même.

Haïti semble posséder un deuxième paradoxe : cette île grouille de gens mais il y a des moments d'immobilité, une lenteur constante qui contraste avec l'agitation de Port-au-Prince. Le mouvement de la ville est « incessant[e] », « permanent », il s'agit d'une « foule en sueur », « hurlante », produisant une grande « cacophonie » et un grand « désordre ». L'image produite est celle d'un véritable chaos. En même temps : « tout va si lentement ». La force de l'écriture de Dany Laferrière est de proposer des descriptions répétitives, dans ses deux romans, si bien qu'on a l'impression d'une complémentarité très forte. En parallèle à cette description de *Pays sans chapeau*, on pourrait citer le « Port-au-Prince / au bord de l'explosion »[100], constamment en tension de l'*Énigme du retour*.

Les descriptions de lieux mêlent des références à une géographie physique mais aussi du peuplement, des références à un espace habité par une population ainsi que l'évocation des sensations du narrateur dans ces lieux. Pour construire l'espace, Dany Laferrière ne fait pas seulement appel aux représentations de son narrateur, mais introduit dans ses romans d'autres points de vue.

[99] Dany Laferrière, *L'Énigme du retour*, p.112.
[100] *Ibid.*, p.81.

I.A.2.d. Points de vue et champs de vision. Voix d'Haïti/ Voix d'Ailleurs.

Plusieurs «regards » sur Haïti se confrontent : celui du narrateur, que nous avons principalement évoqué jusqu'à présent, mais aussi celui des médias internationaux, de la mère, de la tante (*Pays sans chapeau*), de la sœur (*L'Énigme du retour*), des amis. Le roman permet le développement d'une forme d'étude géocritique. Les différents discours sont déterminés par le vécu des différentes instances narratives. Car eux aussi racontent leur monde, à l'exemple du neveu[101] dans l'*Énigme du retour*.

Les médias internationaux ne parlent que de « folklore »[102], la distance impose de réduire le territoire d'Haïti à quelques clichés, à quelques images qui ne sont absolument pas représentatives : « Dans les médias internationaux / Haïti apparaît toujours déboisé. / Pourtant je vois des arbres partout. »[103] Si le regard de ces médias est remis en question, celui du narrateur aussi : « Il faut dire qu'enfant je détestais les arbres »[104]. Le protagoniste émet l'hypothèse que son propre regard sur Haïti puisse être biaisé par son vécu.

Dans l'exposition de la guerre pour le « territoire », Dany Laferrière fait référence à un autre type d'espace : « L'espace de la parole »[105]. Ces romans sont une façon de donner la parole, non pas à ceux qui l'ont toujours mais aux voix d' « ici », c'est-à-dire d'Haïti sur Haïti. L'*Énigme du retour* cependant reste très proche du narrateur. Il n'y a pas de paroles rapportées au style direct, la plupart sont rapportées au style indirect libre (lorsqu'il y a des dialogues notamment). Le roman assimile totalement la parole de l'autre sans l'isoler par des signes particuliers.

> Sur la petite galerie.
> Moi, assis.
> Lui, debout.
> Distance respectueuse.
> Vous ne racontez jamais votre époque.
> Je n'ai pas d'époque.
> On a tous un temps.
> Je suis en face de toi, et c'est ça mon époque.
> Le cri d'un oiseau qui ne supporte pas
> la chaleur de midi.[106]

Les pronoms personnels servent de repère, P5 faisant référence à la « distance respectueuse » laissée par le neveu entre son oncle et lui. Ce vouvoiement permet de discerner les paroles des deux personnages, puis la mise en forme, par les retours à la ligne nous fait comprendre l'alternance entre la parole de l'un et de l'autre. Le narrateur commente la parole de l'autre et la ramenant donc à un point de vue qui est le sien.

---

[101] *Ibid.*,, p.143 "C'est mon neveu qui parle, ce soir. (…) Il raconte la vie d'aujourd'hui. / Comment voit-il les choses ? / Ce qu'il ressent ?/ On veut savoir».
[102] *Ibid.*, p.102.
[103] *Ibid.*, p.129.
[104] *Ibid.*, p.129.
[105] *Ibid.*, p.139.
[106] *Ibid.*, p.110.

Dans *Pays sans chapeau,* il la laisse intacte en la rapportant au discours direct. Le narrateur rencontre une jeune infirmière lors de ses déambulations et pour l'observer se fait passer pour un malade:

> Et vous ? me demande-t-elle quand mon tour arrive.
> - Moi ? je vous regardais simplement.
> - Vous êtes un inspecteur ?
> - Non, un curieux. J'aime regarder.
> - Vous regardez quoi ?
> - Tout. Tout m'intéresse.
> - Vous venez d'arriver ?
> - Aujourd'hui même.
> - Et ça faisait combien de temps que vous étiez parti ?
> - Vingt ans.
> - Oh ! … Moi je n'ai jamais quitté mon pays.
> On dirait qu'elle parle d'un malade grave qu'il ne faut pas laisser seul un instant.
> - Vous n'aimeriez pas voyager ?
> - Oh oui ! mais je n'ai presque pas eu de congés depuis que j'ai commencé ici, à l'Hôpital général. J'ai pris une semaine, il y a deux ans.
> - Je veux dire, vous n'aimeriez pas aller travailler à l'étranger ?...
> - Oh non !... Il y a tant à faire ici.
> - Vous pensez que j'aurais dû rester ici, à aider au lieu de passer vingt ans ailleurs ?
> - Pas du tout… Chacun fait ce qu'il croit être juste.
> - Mais vous n'en pensez pas moins…
> - Non. Je dois vous quitter maintenant.
> L'ange de la miséricorde.[107]

Ce dialogue met en scène deux positions très différentes : la femme qui n'a jamais quitté le pays, tout comme la mère du narrateur ou quelques uns de ses amis, et ceux qui ont choisi de partir ou qui ont été forcés de partir. Le choix, rester ou partir, n'est pas le même pour tous. Ce roman n'est donc pas seulement un roman de retour d'exil, il permet de mettre en scène une situation particulière à Haïti, qui a une très importante diaspora : le choix constant à faire entre partir ou rester.

Dans l'*Énigme du retour*, le neveu et sa génération sont les premiers concernés par la question : « Ils partagent la même angoisse : / rester ou partir. »[108]L'orientation de chacun dans ce pays est problématique. Si l'infirmière est sûre de son choix, si le neveu doute encore, « Tante Ninine », elle, a déjà répondu pour lui. « Il faut que tu sauves Dany. Je dois me sauver de quoi ? Je parle de ton neveu, il faut que tu sauves Dany. De quoi ? Tu dois faire quelque chose pour lui. Je ne comprends pas. Il doit quitter ce pays. Ici on décide du destin des gens. Il a vingt-trois ans, mais son opinion ne compte pas. Sa vie ne lui appartient pas. Il doit absolument quitter ce pays, répète ma tante. »[109] Ce dialogue au style indirect libre présente une autre vision de l'espace : l'ici est une condamnation, l'ailleurs est salvateur. A partir de « Ici on décide » jusqu'à « ne lui appartient pas », on peut hésiter à attribuer ces propos à l'argumentation de la

[107] Dany Laferrière, *Pays sans chapeau,* p.87-88.
[108] Dany Laferrière, *L'Énigme du retour,* p.111.
[109] *Ibid.*, p.198.

tante ou aux pensées du narrateur. En effet, le propos impératif de la tante ne laisse pas le neveu choisir par lui-même ce qu'il souhaiterait. Le « destin des gens » est contrôlé par l'état, mais aussi au sein des familles. La position du narrateur, qui refuse d'influencer son neveu vers l'un ou l'autre choix renvoie à ce choix de n'être avant tout qu'un observateur.

Le narrateur défend alors une position de neutralité par rapport aux choix de chacun. Selon la personne, ce qui est bien peut être différent. La représentation qu'on se fait ne doit pas contraindre l'autre à la subir. Dany Laferrière imbrique donc différents imaginaires géographiques dans ses deux romans. Ces derniers sont l'occasion pour le narrateur de préciser son propre point de vue, de montrer les limites de son champs de vision.

Le rétablissement du cadre de vue est plus particulier à l'*Énigme du retour*. Au début de la seconde partie, il regarde toujours depuis des centres : l'hôtel (chambre, cour ou balcon), la maison (chambres, salon, galerie), ou en voiture : « Je n'ose plus sortir »[110], « je n'ai pas quitté ce périmètre de sécurité »[111]. C'est « du balcon »[112], « par la fenêtre du roman »[113], ou encore « par-dessus le mur »[114] que le narrateur observe le monde. L'idée de fenêtre exprime le nécessaire ancrage de toute vue à un point. Le regard est partiel et partial. Certaines ouvertures particulières sur le monde sont présentes dans le roman : la télévision par exemple, qui est une fenêtre sur l'Amérique[115].

L'espace ou plutôt les espaces habités (systèmes construits par chacun des personnages du roman) ont trait bien plus à l'imaginaire de chacun qu'à la réalité. Afin d'être au plus proche de celle-ci, l'unique chose à faire est de confronter les différentes représentations.

I.A.2.e. « Pays rêvé/ Pays réel » : intégration des espaces imaginaires

Au sein de ces représentations, les fantasmes, les « rêves » côtoient le réel. En écrivant sur le « pays rêvé » et le « pays réel », Dany Laferrière se réfère au travail d'Édouard Glissant qui rétablit et revendique l'imaginaire dans la représentation des identités Antillaises[116]. Il introduit ainsi l'Histoire de l'esclavage, la terre d'Afrique, l'imaginaire créole et son opacité[117] pour nous,

---

[110] *Ibid.*, p.154.
[111] *Ibid.*, p.179.
[112] *Ibid.*, p.81.
[113] *Ibid.*, p.55.
[114] *Ibid.*, p.90.
[115] *Ibid.*, p.103.
[116] GLISSANT, Édouard. *Pays rêvé, pays réel.* [1985 -91]– Paris : éditions Gallimard, 2000. – 198p. (Collection « Poésie », n°347).
[117] Cette « opacité » non éludée renvoi à la « poétique du Divers » selon Glissant. En cela, on peut comparer l'approche de Dany Laferrière de la culture haïtienne avec celle préconisée par É.Glissant pour toute culture. « Cette parole éclatée, qu'est-ce qu'elle veut dire ? Qu'il ne suffit pas de « comprendre » une culture pour la respecter vraiment. Pour cela, il faut accepter que cette culture vous oppose quelque chose d'irréductible et que vous intégriez cet irréductible dans votre relation à cette culture. Et le jour où les humanités auront commencé à comprendre cela, je crois que la poétique de la Relation commencera d'être mise en œuvre. »
« Le chaos-monde, l'oral et l'écrit » in *Écrire la « parole de nuit ». La nouvelle littérature antillaise.* [dir. Ralph Ludwig].- Paris : Gallimard, 1994. – p.129.

occidentaux, dans sa poésie sur le « pays » présent. Des peintres ont aussi effectué ce travail de représentation, mêlant une géographie réelle à des éléments culturels, imaginaires, rêvés.[118] Comment dire un « pays », comment dire Haïti ?

Le terme « pays » peut être entendu de diverses manières, cependant il semble ici désigner le « territoire habité par une collectivité et constituant une réalité géographique dénommée » ou encore « le pays de quelqu'un, son pays : patrie à laquelle on appartient par la naissance. Lieu où l'on est né »[119]. Dany Laferrière refuse pourtant de dire qu'il appartient à une seule terre, ou d'être réduit à une dénomination telle que « écrivain haïtien »[120]. Ce qu'il entend alors par pays, c'est certes cet espace sur lequel il a une histoire mais aussi cet espace habité par d'autres personnes. Les portraits de personnages, paroles rapportées et scènes de vie sont nombreuses dans nos deux romans ; il développe aussi, comme nous l'avons vu, une vision plus théorique de la société haïtienne.[121] Dany Laferrière mêle donc des visages, des paysages, des imaginaires qui construisent (avec plus ou moins de cohérence) un « pays », unité qui tire pourtant sa représentation de multiples sources.

> Évoquer Haïti, c'est aussitôt évoquer le vaudou. Le vaudou est l'un des éléments constitutifs de l'imaginaire des Haïtiens. Il aura été leur première réponse, de nature mystique, à la traite atlantique et aux autres grands malheurs de l'esclavage et du fait colonial… Le vaudou est un psychodrame, un théâtre, un opéra, une école de danse, une chaudière à vapeur érotique, le générateur du réel merveilleux haïtien sous toutes ses formes existentielles.[122]

L'expression utilisée par René Depestre, le « réel merveilleux », illustre bien la rupture de la frontière établie entre rêve et réalité et le mélange des deux dans la fiction. L'imaginaire vaudou imprègne surtout *Pays sans chapeau* et fait quelques apparitions dans *L'énigme du retour*. Tout comme la poésie d'Édouard Glissant résiste au lecteur par le « Divers » qu'il y introduit, Dany Laferrière propose à son lecteur de faire comme son narrateur, de s'ouvrir à la sensation d'inconnu, de renoncer aux hypothèses (rêve ou réalité) sur les « zombies » pour le voir comme un élément constitutif d'un imaginaire et qui en cela ne peut être ignoré.[123]

Ainsi, c'est par une poétique spécifique que l'on peut arriver à dire le monde sans en occulter tous les possibles :

---

[118] On se reportera à l'Annexe 1 pour voir une représentation d'Haïti par un peintre belge du début du XXe siècle.

[119] Pour ces deux définitions : REY, REY-DEBOVE, *Dictionnaire alphabétique et analogique de la langue française. Le petit robert 1.* Paris : Dictionnaires Le Robert, 1990.

[120] « Lorsqu'en 2001 Dany Laferrière se déclare « fatigué », il est fatigué, certes, d'écrire, mais « [f]atigué surtout de [s]e faire traiter de tous les noms : écrivain caraïbéen [sic], écrivain ethnique, écrivain de l'exil » (*Fatigué*, p.38) », MATHIS-MOSER, Ursula. *Dany Laferrière. La dérive américaine.* - Québec : VLB éditeur, 2003. – p.275.

[121] Voir notre analyse sur les représentations des inégalités sociales dans le chapitre « Mises en tension » du mémoire.

[122] DEPESTRE, René in DROT Jean-Marie *Le dernier voyage d'André Malraux en Haïti.* Musée du Montparnasse, 2009. - p.17.

[123] « Duvalier a fait de tous les Haïtiens des zombies » : on peut tout de même remarquer une autre piste de lecture, cette phrase extraite de son roman *Le cri des oiseaux fous* appelant le lecteur à effectuer une lecture politique de la figure du zombie.
LAFERRIÈRE, Dany. *Le cri des oiseaux fous.* – Québec : Lanctôt éditeur, 2000. – p.345.

> Ce qu'on oublie de dire, c'est que les rêveries des poètes sont souvent une explication scientifique de la réalité, réalité matérielle, physique, vulgaire… […] Tout ça pour dire que les poètes disent souvent la stricte vérité.[124]

Plutôt que d'une réalité, il est question ici d'une « vérité » : c'est par la « rêverie » qu'on atteindrait celle-ci.

> Et la littérature, ce qu'elle a d'extraordinaire, c'est qu'elle permet de rentrer dans votre vie, mais dans votre vie rêvée.[125]

La fiction serait alors l'outil idéal pour dire son être véritable, car elle permet d'associer un espace le plus souvent ignoré lorsqu'on demande à quelqu'un de se présenter : son multivers[126], c'est-à-dire les mondes potentiels qui existent pour lui autant que l'univers.

Le roman *Pays sans chapeau* se clôt par un dernier chapitre où *Pays rêvé* et *Pays réel* se mêlent. Ce chapitre est en réalité un simple page, où se rejoignent les deux « pays », de manière typographique, et laissant au lecteur le choix de l'interprétation.

Pays rêvé/ Pays réel

Opposition ? Complémentarité ? Simple juxtaposition ? La frontière semble en tout cas bien fine. Le pays, « Haïti », est donc celui qui se présente à lui dans sa réalité matérielle, mais aussi le pays imaginé, construit par les fantasmes (phantasma : les images), et la mémoire. L'individu est marqué par son pays, il l'habite autant que le pays l'habite.[127]

I.A.3. Habiter l'espace

Dans l'espace habité chacun cherche sa « place ». Une place qu'il faut trouver et qui ne cesse de changer.[128] Lorsqu'on dit qu'un pays habite quelqu'un, on parle bien de l'ancrage d'un homme dans le monde, ancrage qui n'est pas simplement physique mais plutôt lié à la représentation et qui, contrairement à l'image de l' « ancre » est à double sens puisque le « monde » investit l'homme, lui aussi.

---

[124] Dany Laferrière, *Pays sans chapeau*, p.267.

125 « Entrevue » avec Dany Laferrière in VASILE, Beniamin. *L'autodidacte et le processus de création*. Paris, L'Harmattan, 2008.- p.265.

[126] Notion qui nous vient de la physique et qui a été souvent utilisée dans les ouvrages de science fiction pour désigner la pluralité possible des mondes.

[127] « Je ne quitte jamais une ville où j'ai vécu. Au moment où je mets les pieds dans une ville, je l'habite. Quand je pars, elle m'habite ».
LAFERRIÈRE, Dany, *Doubrovsky*, 1977, cité par MATHIS-MOSER, Ursula. *Dany Laferrière. La dérive américaine.* - Québec : VLB éditeur, 2003.- p.33

[128] « Certes, ma place est là où est mon corps. Mais se placer et se déplacer sont des activités primordiales qui font de la place quelque chose à chercher. Il serait effrayant de n'en point trouver. Nous serions nous-mêmes dévastés. L'inquiétante étrangeté – *Unheimlichkeit*- jointe au sentiment de n'être pas à sa place jusque chez soi nous hante, et ce serait le règne du vide. Mais il y a une question de la place parce que l'espace non plus n'est pas plein, saturé. A vrai dire, il est toujours possible, souvent urgent, de se déplacer, au risque d'être ce passager, ce randonneur, ce flâneur, ce vagabond, cet errant que la culture contemporaine éclatée à la fois met en mouvement et paralyse. »
RICOEUR, Paul. *La mémoire, l'histoire, l'oubli.* [2000]- Paris : Editions du Seuil, 2003. – p.185.

I.A.3.a. Construction du chez soi

On s'appuiera ici sur la définition donnée par Milan Kundera du « Chez soi » qui nous paraît tout à fait cohérente avec la recherche de notre narrateur :

> « CHEZ SOI. *Domov* (en tchèque), *das Heim* (en allemand), *home* (en anglais) veut dire : le lieu où j'ai mes racines, auquel j'appartiens. Les limites topographiques n'en sont déterminées que par décret du cœur : il peut s'agir d'une seule pièce, d'un paysage, d'un pays, de l'univers. *Das Heim* de la philosophie allemande classique : l'antique monde grec. L'hymne tchèque commence par le vers : « Où est-il mon *domov* ? » On traduit en français : « Où est-elle ma patrie ? » Mais la patrie est autre chose : la version politique, étatique du *domov*. Patrie, mot fier. *Das Heim*, mot sentimental. Entre patrie et foyer (ma maison concrète à moi), le français (la sensibilité française) connaît une lacune. On ne peut la combler que si l'on donne au *chez-soi* le poids d'un grand mot. »[129]

Au « chez soi » répondent des « Ailleurs » mais aussi la nécessité du mouvement.

> Arrivé au nord, il m'a fallu me défaire
> de toute la lourde réalité du sud
> qui me sortait par les pores.
> J'ai mis trente-trois ans pour m'adapter
> à ce pays d'hiver où tout est si différent
> de ce que j'avais connu auparavant.
>
> De retour dans le sud après toutes ces années
> je me retrouve dans la situation de quelqu'un
> qui doit réapprendre ce qu'il sait déjà
> mais dont il a dû se défaire en chemin.
>
> J'avoue que c'est plus facile
> d'apprendre que de réapprendre.
> Mais le plus dur c'est encore
> de désapprendre. [130]

On voit bien dans cette citation le déplacement de l'homme (« Arrivé », « De retour », « en chemin ») dans un monde auquel il doit toujours s'adapter (« qui doit réapprendre »). La métaphore des « pores » de la peau par lesquels s'échapperait la « réalité du sud » montre l'imprégnation du corps du narrateur.

La construction d'un ancrage géographique, dans cette grande « dérive »[131] pourrait bien être la recherche d'un « chez soi » qui est indéfiniment changeant et qui n'est pas une place déterminée d'avance. Les espaces d'isolement présents dans les deux romans mettent en évidence l'appréhension d'un extérieur qui n'est plus forcément « chez lui » (en Haïti).

---

[129] KUNDERA, Milan. *L'art du roman*. – Paris : Ed. Gallimard, 1986. "Soixante-treize mots", p.149.

[130] Dany Laferrière, *L'Énigme du retour*, p.127.

[131] Nous suivons ici Ursula Mathis Moser dans son utilisation du terme de dérive pour qualifier l'œuvre laferrienne : « Ce faisant nous reprenons le concept de la *dérive*, qui semble particulièrement apte à caractériser l'univers littéraire de Laferrière et qui implique à la fois perte de vue, déplacement à vau-l'eau et possibilité de réancrage. » MATHIS-MOSER, Ursula. *Dany Laferrière. La dérive américaine*. - Québec : VLB éditeur, 2003. - p.11.

Ce banal incident
me fait boiter
comme si j'avais
un caillou dans le cœur.
Être étranger même dans sa ville natale.[132]

L'homme peut se sentir « chez lui », désirer retrouver des « racines », une « ville natale » sans pour autant y parvenir. Car l'autre intervient pour confirmer ou infirmer ce sentiment. Or, le narrateur se heurte ici à une population qui ne le reconnaît plus comme haïtien. Si le chez soi se définit principalement par « décret du cœur », le rejet par les autres d'un espace que l'on considérait comme tel s'avère d'autant plus difficile à accepter. La métaphore du « caillou dans le cœur » qui remplace le caillou dans la chaussure[133] permet d'exprimer la difficulté d'être sur une terre comme chez soi. Ce qui l'empêche de se déplacer, c'est l'introduction de ce « caillou », élément perturbateur qui pourrait bien aussi avoir pour nom l'exil ou la distance.

Les fragments de *Pays sans chapeau* se déroulant dans la maison sont principalement un retour vers la mère et donc une forme de ré ancrage ; cependant il s'agit d'un espace clos et limité. L'impression de transition et le statut de « voyageur » gagnent du terrain dans l'*Énigme du retour* où cet espace lui-même devient instable puisque le narrateur fait le choix de se loger à l'hôtel, lieu de passage par excellence. Le narrateur, plein d'autodérision, affirme que « Cette diarrhée [est] ma seule implication / dans la réalité haïtienne. »[134].

L'écriture apparaît alors comme un refuge, un non-lieu qui non seulement permet d'organiser le monde vécu mais aussi de construire un « chez soi » que ne réunit aucun lieu existant.

Le « chez moi » imaginé par le narrateur s'articule autour de plusieurs éléments. La maison de l'adolescence dans *Pays sans chapeau*, où pourtant il ne trouve plus vraiment sa place car il est un « homme » et non plus un jeune homme. « Je suis chez moi »[135] affirme le narrateur écrivain lorsqu'il retrouve « Haïti » et, plus tard, son ami le dépose « devant chez » lui[136], c'est-à-dire devant la maison de sa mère. Le roman propose donc bien un retour à un espace d'ancrage de l'individu.

L'*Énigme du retour* propose une autre configuration, beaucoup plus complexe entre l'individu et ses habitats: celui-ci semble n'être jamais réellement de retour chez lui. Le roman s'oriente vers une opposition entre le monde et le

[132] Dany Laferrière, *L'Énigme du retour*, p.157.
[133] Sur cette image du lien d'appartenance exprimé par le lien établit entre le sol et l'homme par le pied, on peut aussi se référer à l'expression utilisée dans le premier chapitre de *Pays sans chapeau :* « Je ressens ce pays physiquement. Jusqu'au talon. Je reconnais, ici, chaque son, chaque rire, chaque silence» (p.11).
Le « talon » ancre le narrateur dans le sol. Le « chaque » répété est à associer à plusieurs bruits, à des espaces sonores différents, y compris pour finir au « silence ». Dire que l'on est capable de reconnaître les silences, c'est dire qu'on perçoit l'implicite du pays, les non-dits. Cette affirmation sera remise en cause par l'impression de décalage entre l'écrivain et « son » espace, et le déroulement de la vie autour de lui.
[134] Dany Laferrière, *L'Énigme du retour*, p.188.
[135] Dany Laferrière, *Pays sans chapeau*, p.11.
[136] *Ibid.*, p.240.

village natal, le lieu de naissance qui est le lieu où l'on revient lors du « dernier voyage » vers le cimetière. Le narrateur cherche (sans vraiment réussir) donc à s'ancrer grâce à son passé, sans pour autant ignorer la multiplicité des espaces qu'il a habité. Ainsi, la définition d'un espace qui serait un lieu d'appartenance se fait par le biais d'une approche thématologique. Le narrateur appartient à des « types » d'espaces : l'île (il nous rappelle que Montréal aussi est une île), et la ville.

> Pourquoi les gens se rassemblent-ils
> là où ça pue la gazoline et la merde ?
> Là où il fait toujours trop chaud ?
> Là où c'est vraiment sale ?
> Tout en admirant la beauté
> certains préfèrent à vivre dans la laideur
> souvent plus riche en contrastes.
>
> Je n'arrive pas à respirer
> quand l'air est trop pur.
> Le paysage trop vert.
> La vie trop facile.
> L'instinct urbain bien aiguisé en moi.[137]

Dany Laferrière met en évidence les contradictions qui peuvent exister entre l'espace tel qu'il est et le fait de se sentir habiter un espace. La répétition de l'adverbe « trop » montre que l'uniformité de l'espace s'avère moins attrayante que les « contrastes » de la ville. L'habiter se traduit ici par l'idée d' « instinct ». Il s'agit donc d'un rapport animal au territoire, corporel. L'adjectif « aiguisé » marque le rôle du vécu passé dans le sentiment d'appartenance à la ville. Celui-ci n'est pas « poli » mais au contraire, de plus en plus « aigu », de plus en plus fort.

> C'est là que j'ai compris
> qu'il ne suffit pas de parler créole
> pour se métamorphoser en Haïtien.
> En fait c'est un trop vaste vocable
> qui ne s'applique pas dans la réalité.
> On ne peut être haïtien qu'hors d'Haïti.
>
> En Haïti, on cherche plutôt à savoir
> si on est de la même ville
> du même sexe
> de la même génération
> de la même religion
> du même quartier que l'autre.[138]

La réflexion sur l'échelle est encore présente ici, puisqu'il faut définir en quoi on appartient au territoire. Haïti est un espace varié, comme le montre la citation précédente qui prend place lors des déplacements dans la campagne, dans le sud. On ne peut pas confondre tous les territoires du pays. Si le narrateur retrouve un ancrage dans Port-au-Prince, ce ne sera pas le cas dans les campagnes alentours. La « réalité » est plus complexe et le « chez soi » ne se définit pas seulement par des critères spatiaux, mais aussi culturels. L'identité (exprimée ici

[137] Dany Laferrière, *L'Énigme du retour*, p.165.
[138] *Ibid.*, p.193.

par l'adjectif « même ») d'un caractère entre plusieurs humains est à la base de la définition de soi. Cependant, la multiplicité des caractères rend impossible l'appartenance à une seule communauté ainsi formée. La langue elle-même en tant que raison suffisante pour réunir tous les haïtiens est remise en question.

L'utilisation de la seule langue française dans le roman marque l'appartenance du narrateur-écrivain à une autre dimension, l'universel.[139]« J'écris et je lis en français partout dans le monde »[140], affirme Dany Laferrière dans le manifeste *Pour une littérature-monde*. La rencontre avec le créole n'est pas l'occasion d'un retour de cette langue dans l'écriture : l'individu qui s'est construit par le français maintient cette altérité avec le reste d'Haïti. Le lien du protagoniste de *Pays sans chapeau* avec sa langue natale est différent : le retour « chez soi » est aussi un retour dans sa langue. Dany Laferrière écrit un proverbe créole[141] puis le traduit au début de chaque chapitre, sur une page de titre. Celle-ci vient ancrer le roman entier dans le pays et dans sa culture particulière. L'auteur explique d'ailleurs que :

> Les proverbes haïtiens qui sont mis en exergue à tous les chapitres de ce livre sont transcrits en créole plutôt étymologique que phonétique et traduits littéralement. De cette manière, leur sens restera toujours un peu secret. Et cela nous permettra d'apprécier non seulement la sagesse populaire, mais aussi la fertile créativité langagière haïtienne.[142]

Le retour au pays s'accompagne du sentiment d'être chez soi par le biais du créole. « Je suis chez moi, c'est-à-dire dans ma langue »[143], affirme le narrateur de *Pays sans chapeau*. Être « dans sa langue » signifie être entouré, physiquement, des sons particuliers à cette langue. « La parole liquide. Je ne cherche pas à comprendre. Mon esprit se repose enfin»[144]. Le chez soi est aussi cet élément « liquide », fluide, sans heurts : ce plasma dans lequel on se sent bien. Le deuxième roman d'un retour est finalement celui où le narrateur retrouve le moins un territoire connu et dans lequel il se reconnaît. Celui-ci s'est éloigné d'Haïti au point de ne plus se sentir chez lui dans sa langue natale mais bien dans sa langue d'écriture. On ne peut parler du « chez moi », de cette sensation de familiarité sans parler de l'Ailleurs, cet endroit inconnu et étranger.

---

[139] Il ne faut pas ici comprendre le terme universel comme décrivant un caractère particulier à la langue française. L'utilisation du français, totalement contingente du lectorat potentiel, n'est synonyme ici d'universalité que parce qu'elle accompagne l'écrivain partout dans le monde. Cette adaptation est le symbole de l'ouverture de l'individu sur le monde, du refus du repli dans la langue natale. Sur les questions épineuses du lien construit par différents discours entre la langue française et l'universel on s'est reporté à l'ouvrage suivant : PROVENZANO, François. *Vies et mort de la francophonie. Une politique française de la langue et de la littérature.* – Marseille : Les Impressions Nouvelles, 2011.

[140] *Pour une littérature-monde.* [Dirigé par Michel LE BRIS et Jean ROUAUD]. Paris, Gallimard, 2007.-342p. – « Je voyage en français », p.87.

[141] « Si la langue est un moyen, la parole, elle, est une force, c'est-à-dire un pouvoir que nous avons de changer le monde. Mais pour ce faire, la parole doit convaincre et donc s'énoncer en formules brèves. » « Ces petites paroles s'expriment dans les proverbes. »[141]
Hector POULLET et Sylviane TELCHID in *Écrire la « parole de nuit ». La nouvelle littérature antillaise.* [dir. Ralph Ludwig].- Paris : Gallimard, 1994.- « Éléments d'une poétique de la langue créole ». - p.187.

[142] Dany Laferrière, *Pays sans chapeau*, p.8.

[143] *Ibid.*, p.84.

[144] *Ibid.*, p.84.

I.A.3.b. L'Ailleurs

L'ailleurs est effrayant ou au contraire attractif, il comporte en tout cas une part d'inconnu. Il y a ce « là-bas » qu'on a déjà connu ou que l'on peut connaître, mais aussi cet Ailleurs qui est autre qu'on ne connaît pas ou de nom seulement. Il est mis en scène comme un objet de curiosité pour plusieurs raisons. Dans *Pays sans chapeau*, le narrateur part à la recherche d'un Ailleurs qui est le pays des morts afin de l'explorer et de pouvoir écrire sur celui-ci. Tante Renée, qui n'est pas venu rendre visite à son neveu en Amérique exprime son envie de se rendre à Jérusalem. Elle l'explique de la manière suivante :

> « J'aime le nom. Jérusalem, tu ne trouves pas que c'est beau ? »[145]

C'est la langue, sa sonorité et ce qu'elle peut évoquer qui est à l'origine du désir de l'Ailleurs. Le nom donné au pays des morts semble aller dans le même sens puisqu'il comporte une part d'humour, « parce que personne n'a jamais été enterré avec son chapeau »[146]. L'imaginaire qui semble présider à la créativité linguistique haïtienne rend l'au-delà beaucoup moins effrayant que l'opposition de l'enfer et du paradis dans la représentation chrétienne. Le chapitre « Ici on ne meurt jamais » de l'*Énigme du retour* confirme l'idée de la mort comme l'accession à un Ailleurs, à un invisible qui n'efface pas pour autant la présence au monde du mort.

Le ciel, quant à lui, est l'occasion de projections diverses. Images du passé comme, dans *Pays sans chapeau*, l'étoile qui est Da la grand-mère du narrateur, ou occasion d'un miroir de sa propre vie et de son errance dans le monde : « un homme couché sur le dos / cherche son chemin dans la voie lactée. »[147] L'Ailleurs est l'endroit de toutes les projections, aucune présence concrète ne pouvant aider à la représentation du lieu.

I.A.3.c. La mort et l'exil

L'exil se rapproche, pour les personnages qui ne partent pas, de la mort : l'absence de l'être aimé préside aux deux voyages. Montréal pour la mère du narrateur ne peut être autre chose que « là-bas », puisque la seule chose qu'elle vit est l'absence de son fils.

La recherche d'un ancrage ou la retranscription de celui-ci dans toute sa complexité, amènent le narrateur à évoquer un certain nombre de lieux non situés. Parmi eux, cet ailleurs par excellence qu'est la mort, ou encore l'évocation d'un espace sans délimitation comme le ciel.

L'*Énigme du retour*, dans trois fragments juxtaposés, présente les différentes visions de la mort qu'a pu avoir le narrateur au fil de sa vie : dans l' « enfance », puis dans l' « adolescence ». Tout d'abord, « la mort me semblait si drôle à l'époque » puis « la mort qu'on comparait alors à un voyage / me faisait plutôt rêver. »[148] Différentes représentations de cet Ailleurs inaccessible et dont, en théorie, on ne revient pas (*Pays sans chapeau* fait en cela une entorse au réel

[145] *Ibid.*, p.31.
[146] *Ibid.*, p.7.
[147] *L'Énigme du retour*, p.221.
[148] *Ibid.*, p.93.

pour permettre au protagoniste de faire le récit de cet autre pays haïtien aux vivants) se succèdent. Du rire au rêve, la mort semble être un espace propice à l'imaginaire, peut-être l'espace par excellence de l'invention. La fiction permet d'imaginer ce pays, qui s'avère d'ailleurs décevant. Si la plupart du temps les hommes sont pris pour des dieux vaudous, le narrateur revient ici déçu de son voyage car les dieux, au contraire, semblent bien trop humains. C'est avec humour que Dany Laferrière traite cette excursion au pays des dieux vaudous, que le narrateur écrivain voudrait décrire et valoriser face à l'imaginaire chrétien.

La fiction permet donc de mettre en scène des espaces invisibles, non réels, qu'ils prennent le nom d'ailleurs ou de là-bas. La mort est un espace particulier dont il est question à de nombreuses reprises dans les deux romans. L'un, nous l'avons vu, propose de voyager au pays des morts. L'autre montre l'expérience de la mort dans ce qu'elle a d'irréversible en passant de l'absence du à l'exil à l'absence définitive due à la mort d'un être. La figure du père est essentielle à ce rapprochement.

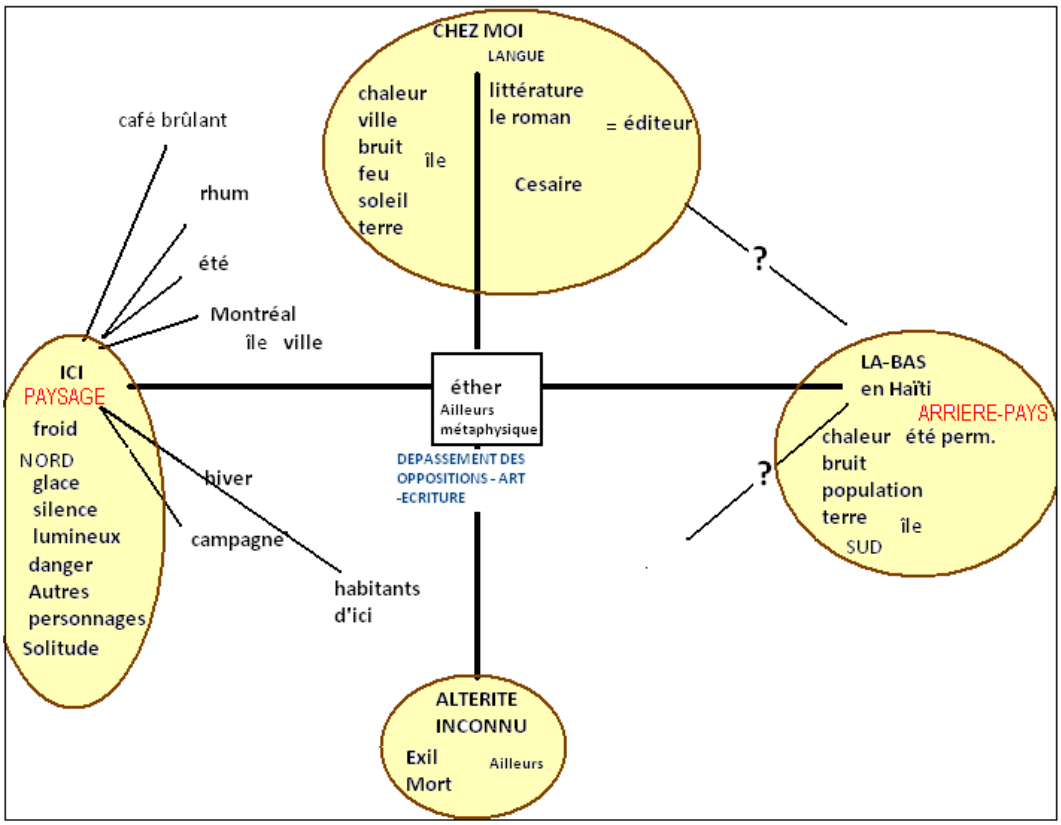
> Son père [du neveu] est un poète en danger de mort.
> Son oncle, un romancier vivant en exil.
> Il faut choisir entre la mort et l'exil.
> Pour son grand-père c'est la mort en exil.[149]

La versification amène la juxtaposition verticale des termes répétés : « mort », « vivant », « exil ». Chacun des personnages mis en scène ici s'est vu confronté au choix entre mourir et vivre, partir ou aller en exil, mais à la fin, la mort finit toujours par arriver, où que l'on soit. Celle-ci est moins représentée comme un espace, un autre lieu que comme une fin.

> La mort, cet archer aveugle.
> Actif à minuit comme à midi.
> Trop de gens dans cette ville
> pour qu'il puisse, au moins
> une fois, rater sa cible.
>
> Je n'ai qu'à faire circuler la rumeur
> que je suis retourné vivre là-bas
> sans préciser de quel là-bas il s'agit
> afin qu'à Montréal on puisse croire
> que je suis à Port-au-Prince
> tandis qu'à Port-au-Prince on soit sûr que
> je suis encore à Montréal.
> La mort serait de n'être plus
> dans aucune de ces deux villes.[150]

Plus qu'une fin, on voit dans cet extrait qu'elle représente un moyen d'échapper à la localisation, au balancement d'un lieu à un autre que met en évidence le chiasme des vers 9 à 11. Celle-ci met donc fin à l'exil, aux questions de territoires. Elle est l'absence totale d'ancrage dans le monde et en cela, vue comme un soulagement par le narrateur.

[149] *Ibid.*, p.107.
[150] *Ibid.*, p.130.



Par ce schéma qui tente de résumer l'imaginaire spatial du narrateur de *L'Énigme du retour* (au début du roman), nous mettons en évidence le décentrement de celui-ci, les différentes tensions entre les lieux. Accompagné d'autres représentations, mêlant le rêvé et le réel, on voit bien ici en quoi l'Habiter et la tentation d'un dépassement par l'écriture sont au centre des problématiques du roman. Le « système » ainsi dessiné se construit grâce à l'expérience de l'individu. Le passage du temps, la mémoire et l'Histoire viennent enrichir la représentation et donner l'« épaisseur » nécessaire. Celle-ci est directement liée à l'importance de la « connaissance » et du « savoir » accumulé par le narrateur sur le monde.

I.B. Construction de l'épaisseur historique et biographique dans le roman

Paul Ricœur définit trois types d'espaces comme trois types de temporalités.

> A la dialectique de l'espace vécu, de l'espace géométrique et de l'espace habité, correspond une dialectique semblable du temps vécu, du temps cosmique et du temps historique.[151]

Le temps vécu étant celui de l'inscription de soi et de son corps dans le monde, le temps cosmique (datations auxquelles on rapporte les évènements) une

[151] RICOEUR, Paul. *La mémoire, l'histoire, l'oubli*. [2000]- Paris : Editions du Seuil, 2003. – « De la mémoire et de la réminiscence »,, p.191.

représentation abstraite déconnectée du réel, et le temps historique une conception partagée d'un temps commun entre les hommes. Le temps historique s'appuie sur le temps calendaire ou chronique, qui met en place un « système de dates extrinsèques aux évènements », qui correspond au travail de cartographie et transforme l' « autrefois » et le « plus tard » de la mémoire en « avant que » et « alors que »[152].

Nous verrons quelle est l'approche des temporalités de Dany Laferrière et quels liens celui-ci tisse entre Histoire et mémoire, entre les évènements historiques réels et les temporalités particulières inscrites dans ses romans.

I.B.1. Un ancrage dans le temps historique discret et parfois contradictoire : référents réels

Les œuvres de fictions, contrairement à l'histoire qui tente d'écrire le réel et les évènements, sont libres de créer de toute pièce une chronologie, de se reporter ou non au système calendaire, s'inscrivant ou non dans un temps historique réel. Les œuvres d'Assia Djebar présentent en cela un exemple de fictions basées sur un travail historique. Dans son roman *L'amour, la fantasia*, l'auteur rassemble de nombreux témoignages sur des étapes marquantes de la guerre d'Algérie et le roman s'inscrit dans le temps historique par le biais des datations, de l'inscription des évènements dans une chronologie. Les histoires particulières se dessinent alors dans des époques, par rapport à des évènements historiques et rétablissent dans l'Histoire un temps vécu, des « mémoires vives ». Nous verrons ici comment les romans de Dany Laferrière se réfèrent au temps calendaire et historique.

I.B.1.a. Histoire (temps historique) et histoires :

Contrairement à Assia Djebar, l'auteur ne veut pas se faire le porte-parole d'une population (haïtienne ou exilée…) dont on ne connait pas l'histoire. Il n'y a pas de prétention historique, de correction d'une Histoire académique par le biais des récits individuels dans les romans de Dany Laferrière. Celui-ci se définit comme « observateur social original »[153], le but étant plutôt de décrire un présent, en s'aidant si besoin de références au passé. L'Histoire rencontre et construit les destins individuels, ainsi dans *Le cri des oiseaux fous*, la fiction s'ancre dans la dictature de Duvalier fils qui poussera le narrateur en danger à s'exiler après la mort de son ami et collègue journaliste, mais elle n'est pas l'objet premier de ce roman. Les références à l'histoire du pays sont peu présentes, les datations presque absentes. Quand elle est évoquée, l'Histoire est toujours en lien avec la situation politique de l'île ou les récentes successions des dictateurs : « On était vers la fin du régime Magloire. Duvalier allait suivre. Avec Duvalier, ce sera différent. Il ne faut pas croire non plus que Magloire était mou. Magloire était très dur mais ce n'était rien à côté de Duvalier »[154], raconte un ami du père du narrateur (appartenant donc à la génération précédente). Le narrateur lui-même parle de la période qu'il vit : « Avec Papa Doc au pouvoir, il est périlleux de garder contact avec un exilé. L'exilé est l'ennemi personnel de Duvalier. Et

[152] *Ibid.*, p.193.
[153] Dany Laferrière in MATHIS-MOSER, Ursula. *Dany Laferrière. La dérive américaine.* - Québec : VLB éditeur, 2003. – p.8-9.
[154] Dany Laferrière, *Le cri des oiseaux fous.* – Québec : Lanctôt éditeur, 2000. – p.59.

Duvalier, c'est l'État. Il s'identifie même au drapeau national. »[155]Dany Laferrière introduit dans nos deux romans des références au passé d'Haïti (cf. chronologie en annexe 2). Il s'agit parfois d'un passé lointain (l'origine des populations transportées depuis l'Afrique), d'évènements qui ont construit l'indépendance d'Haïti (références, notamment à travers Césaire, à Toussaint Louverture), ou encore de la succession des dictatures comme on a pu le voir dans LCDOF. L'ancrage historique se fait par le biais de dates, mais aussi et surtout par la référence directe à des périodes particulières. Nous étudierons tout d'abord la présence de l'Histoire dans l'*Énigme du retour* puis dans *Pays sans chapeau*.

L'Énigme du retour

Dans l'*Énigme du retour*, les dates qui font référence au temps linéaire de l'histoire servent de jalons. Les évènements évoqués viennent en support au présent décrit, afin de redonner une profondeur, de complexifier le regard porté sur la société haïtienne.

> Le calme de cette campagne ne doit pas nous faire oublier que ces paysans n'ont jamais arrêté de se battre d'abord contre l'Europe esclavagiste, puis contre l'armée américaine d'occupation (de 1915 à 1934) et toujours contre l'État haïtien.[156]

Le temps linéaire de l'Histoire illustré par la succession de différentes périodes se présente ici paradoxalement comme une lutte toujours renouvelée. Les changements de situation politique en Haïti n'amènent pour les populations locales aucun changement. Dans le temps historique se dessine un temps cyclique, répétitif qui valorise la combativité de la population haïtienne. La figure de Toussaint Louverture vient cristalliser cette figure de l'Haïtien qui se bat pour son indépendance. Elle apparaît à deux reprises dans le roman, à l'occasion de citations de Césaire.

> « La mort expire dans une blanche mare de silence »,
> écrit le jeune poète martiniquais Aimé Césaire
> en 1938.[157]

Cette première citation de Césaire amène une réflexion sur l'âge du poète lorsqu'il écrit sur l'exil. On peut cependant voir se dessiner la figure de l'insurgé d'une part car Césaire est caractérisé par la « lancinante rage » et la « terrible colère »[158] qui transparaissent dans son écriture, d'autre part car la citation est extraite d'une partie de son œuvre évoquant Toussaint Louverture et sa mort dans le Jura, dans une prison entourée de neige.

> Je me rappelle ce passage dans le *Cahier* où Césaire réclame le corps de Toussaint Louverture arrêté par Napoléon qui devait mourir de froid durant l'hiver de 1803 au fort de Joux, en France. (…) « Ce qui est à moi c'est un homme emprisonné de blanc.[159]

[155]*Ibid.*, p.48.
[156] Dany Laferrière, *L'Énigme du retour*, p.296.
[157] *Ibid.*, p.14, cite CESAIRE, Aimé. *Cahier d'un retour au pays natal.* [1939]– Paris : Editions Présence Africaine, 1983.- p.26.
[158] Dany Laferrière, *L'Énigme du retour*, p.62.
[159] *Ibid.*, p.65.

Les paysans d'aujourd'hui sont alors apparentés à Toussaint Louverture, cet homme « emprisonné de blanc » donc de neige, du froid du nord, autrement dit exilé (on retrouve ici les polarisations dégagées dans la première partie), mais aussi emprisonné par des blancs, comme l'ont pu être ces populations en lutte contre les colons. Césaire est aussi une figure historique de la pensée, de la littérature caribéenne qui est indirectement mise en parallèle avec la population haïtienne. Tout comme ces paysans, son caractère rebelle ne transparaît pas ailleurs que dans son écriture, l'étude d'une photographie faisant apparaître au contraire un « sourire fané » et de « grand yeux si doux »[160]. L'Histoire et ses grandes figures permettent à Dany Laferrière d'aller chercher derrière les apparences la fierté et le combat incessant des populations.

L'Histoire vient à l'appui de la description des paysages pour dire la pauvreté, les inégalités sociales présentes en Haïti. Elle vient éclairer une réalité sociale actuelle, qui s'avère être la continuation d'une situation d'inégalité présente dans le passé et a priori abolie. On peut prendre comme exemple un propos sur la répartition des territoires qui montre que bien que le temps ait passé et les mots changés, la situation reste similaire : « Comme du temps de l'esclavage où les vrais maîtres de Saint-Domingue vivaient à Bordeaux, Nantes, La Rochelle ou Paris. »[161] Les interventions extérieures en Haïti sont assimilés aux anciennes tentatives interventionnistes, les « organismes humanitaires » envoyant des « missionnaires », certes « laïques »[162] mais le mot utilisé reste ancré dans l'Histoire de la conversion des populations locales au christianisme. Si le dogme prêché n'est pas le même, le rapport aux habitants semble ne pas avoir changé, les nouveaux venus ayant hérité de leurs ancêtres (« un atavisme de colon »[163]). Les haïtiens sont alors désignés comme « les damnés de la terre »[164], expression qui fait référence à l'œuvre du même nom de Frantz Fanon (et à l'idéologie marxiste), où celui-ci dénonce la colonisation et s'adresse aux peuples soumis pour les pousser à ne plus accepter cette soumission comme un fait et à se soulever. Il analyse les rapports de force et de violence qui s'installent entre colon et colonisés, les stratégies des uns et des autres pour défendre leurs droits ou leurs désirs de puissance.[165] C'est ce rapport de force que Dany Laferrière met en évidence dans l'Haïti postcoloniale d'aujourd'hui.

Cet immobilisme dans les rapports entre populations est marqué par la répétition incessante des tentatives pour changer les choses.

> Si Haïti a connu trente-deux coups d'État
> dans son histoire
> c'est parce qu'on a tenté de changer
> les choses au moins trente-deux fois.
> On semble plutôt intéressé par les militaires
> qui font leur coup d'État
> que par les citoyens qui renversent

[160] *Ibid.*, p.62.
[161] *Ibid.*, p.131.
[162] *Ibid.*, p.132.
[163] *Ibid.*, p.132.
[164] *Ibid.*, p.133.
[165] FANON, Frantz. *Les damnés de la terre* [1961]. – Paris : Editions La Découverte & Syros, 2002.- 311p.

ces mêmes militaires.
La résistance silencieuse et invisible.[166]

Les vers mettent en correspondance les « trente-deux » pour mieux démontrer le lien évident tracé par l'interprétation du narrateur. L'encadrement des « citoyens » par les « militaires » montre la vision partielle et l'effet d'effacement que produit la fascination pour ces figures autoritaires. La vision internationale et extérieure de l'histoire d'Haïti est questionnée par l'auteur qui met ponctuellement en avant ce qu'on oublie de dire en présentant une nouvelle interprétation des évènements qui prend en compte la volonté de changement de la population haïtienne : il y a toujours d'un côté le visible, de l'autre ce qu'il faut découvrir et mettre en évidence pour comprendre la réalité sociale.

Ainsi, dans le dernier chapitre de l'*Énigme du retour*, le lieu idéal, où le narrateur trouve le repos en dehors de toute limite temporelle ou spatiale, se dessine dans l'Amérique précolombienne : on peut remarquer à ce titre l'homophonie entre « colon » et « Colomb », deux représentations de l'oppresseur. Cette Amérique d'avant les « invasions » est idéalisée et comparée au « paradis » perdu, dont l'atmosphère paisible est recherchée par le narrateur : « Les Indiens croyaient / que c'était le paradis. », ou encore « la vie langoureuse d'avant Colomb»[167]. Ce passé qui évoque une ancienne liberté perdue devient le lieu où il est permis de rêver, de contempler la mer et de se laisser aller à la nostalgie.

La mer était interdite à l'esclave.
De la place, il pouvait rêver à l'Afrique.
Et un esclave nostalgique
ne vaut plus grand-chose
dans la plantation.
Il fallait l'abattre pour que sa tristesse
ne contamine pas les autres.[168]

En remontant dans l'Histoire lointaine de l'Amérique (colonisation par les espagnols et extermination des populations indigènes[169]), Dany Laferrière montre la violence d'un passé qui n'a cessé depuis d'asservir les populations. Ces évènements marquent le point de départ d'une histoire qui jusqu'à aujourd'hui perpétue les inégalités.

L'histoire d'Haïti, ce sont certes des évènements et des dates, mais qui sont toujours mis en rapport avec la réalité sociale actuelle ou le parcours du narrateur. Ainsi, le vécu d'une période historique éclaire son comportement de rejet envers le « discours politique ».

Chaque matin, à la radio, une voix de stentor
nous rappelait notre serment au drapeau
suivie de celle nasillarde de Duvalier lui-même

[166] Dany Laferrière, *L'Énigme du retour*, p.133.
[167] *Ibid.*, p.296-297.
[168] *Ibid.*, p.295.
[169] « Le génocide indien / si savamment orchestré par l'Espagnol. / La main sur sa croix d'Alcantara/ Nicolas de Ovando donna le signa d'un massacre/ que la mémoire arawak se refuse à oublier. » *Ibid.*, p.299.

qui disait « Je suis le drapeau un et indivisible. »
Depuis, je fais une allergie au discours politique. [170]

L'Histoire n'est donc pas présente pour elle-même et se rapporte toujours à un sentiment du narrateur qui s'en sert pour enrichir sa description et son analyse de la société ou imager son ressenti face aux paysages, au monde dans lequel il vit. Une seule date vient ancrer la vie du narrateur dans un temps calendaire, référence du temps historique :

C'était durant l'été 1976.
J'avais vingt-trois ans.
Je venais de quitter mon pays.
Aujourd'hui, cela fait trente-trois ans
que je vis loin du regard de ma mère.[171]

Le reste des allusions temporelles à la vie du narrateur se fait par le biais du compte des années, comme nous le verrons plus tard. L'ancrage historique de l'*Énigme du retour* est, bien que limité à quelques allusions dans tout le roman, essentiel pour rétablir une image complexe de la réalité haïtienne. Le narrateur est lui-même impliqué, pris dans cette histoire, puisque les évènements de sa vie sont déterminés par l'Histoire politique d'Haïti, étant parti en exil comme nombre d'hommes de sa génération à cause de la situation politique de son pays.

Pays sans chapeau

Dans *Pays sans chapeau*, l'histoire est introduite principalement par les personnages universitaires. Ce sont eux qui racontent au narrateur l'Histoire d'Haïti, celui-ci enquêtant sur la société actuelle et le fonctionnement de l'esprit et des croyances haïtiennes. Elle est donc là encore d'un secours utile pour la compréhension d'une société composée de multiples facettes. L'accent ne semble pas se porter comme dans l'*Énigme du retour* sur une situation de domination mais sur la construction des croyances bien particulières d'Haïti. Le phénomène vaudou et son rapport au christianisme nécessite pour le comprendre de se référer à son origine : l'Afrique, mais aussi les tentatives de conversions des haïtiens par les colons.

Rendant visite à un professeur à la faculté d'ethnologie, le narrateur décrit son bureau :

> Il m'a reçu dans son étroit bureau submergé de paperasses, de sculptures africaines, de statuettes précolombiennes et de cartes maritimes datant de l'époque glorieuse de la flibuste. [172]

Cet homme vit entouré d'objet qui sont autant de témoignages de la diversité des sources de la culture haïtienne : les indiens (« précolombiennes »), les esclaves et leurs croyances, arrachés à l'Afrique (« sculptures africaines »), le temps des pirates. Entrer dans ce bureau, c'est comme rejoindre toutes les sources de la pensée haïtienne qu'on pourrait dire « originelle ». Il n'y a pas là, en effet, trace du christianisme.

[170] *Ibid.*, p.120.
[171] *Ibid.*, p.27.
[172] Dany Laferrière, *Pays sans chapeau*, p.72.

> Avez-vous oublié la campagne dite antisuperstitieuse de 1944, au cours de laquelle l'Église a tenté de toutes ses forces de détruire le vaudou ? Ils ont détruit les temples, fait mettre en prison tous les hougans, déraciné les grands mapous, ces grands arbres qui nous servaient de lieux de mémoire… […] On a fait des églises chrétiennes des temples du vaudou… Ha ! Ha ! hahahaha !... On a fait des saints chrétiens des dieux du vaudou… […] Nous étions chez nous chez eux.[173]

Le narrateur relate une rencontre avec le professeur JB Romain qui met en évidence la persistance des croyances originelles face aux missionnaires. La date de 1944 semble n'être pas tout à fait exacte, la chronologie proposée en annexe établissant l'évènement en 1941. Peu importe, ce qui compte ici c'est bien plus la manière dont Dany Laferrière choisi d'écrire ces paroles, en intégrant des onomatopées qui leur donnent un caractère inquiétant. Le rire moqueur du professeur qui ridiculise les colons crédules devient synonyme de la force de la croyance vaudou. La destruction des « lieux de mémoire », tentative pour faire disparaître une culture semble avoir au contraire renforcé le vaudou dans son existence et permis un rejet de la culture dominante. On voit ici qu'être chez soi c'est aussi être dans ses croyances, la ruse employée par les haïtiens leur permettant d'être « chez eux » pour les autres, et « chez nous » pour eux-mêmes. Ce même professeur affirme au narrateur :

> Il me faut du temps. Dans mon analyse d'Haïti, je suis encore en Afrique, vous comprenez. Il faut aller à la racine des choses. Les peuples ont une histoire, il faut commencer par le début, mais ces gens veulent que je réagisse comme un journaliste, à chaud sur l'évènement. C'est impossible ![174]

Les professeurs d'ethnologie, comme on peut le voir dans ces citations, se sont arrêtés aux périodes très anciennes de l'histoire : les « racines » du peuple haïtien, c'est-à-dire l'Afrique, et le peuple qui existait auparavant mais qui a disparu, c'est l'époque « précolombienne ». L'Histoire se fait bel et bien outil d'une observation sociale plus aiguisée et plus pertinente, sans pour autant prendre le pas sur la compréhension d'une culture telle qu'elle se présente, le professeur affirmant qu'il ne peut expliquer les faits d'aujourd'hui car il en est resté à l'époque « africaine » d'Haïti s'opposant aux journalistes qui écrivent sur le présent (notre narrateur ayant une formation de journaliste). Dany Laferrière, sans prétention, montre l'utilité du savoir historique lointain ou proche pour expliciter et éclairer les phénomènes d'aujourd'hui. Il s'agit moins de rétablir l'histoire que d'en faire usage. On remarque d'ailleurs que l'évocation des dictatures est presque absente du roman si ce n'est à travers les thèmes de l'exil du père et du fils[175], opposé à l'immobilisme de la mère (et des femmes en général). En ce qui concerne l'histoire plus récente, celle des différents quartiers de la ville (dont nous avons vu qu'ils représentent de véritables territoires marquant la fracture de la société haïtienne entre pauvres et riches) est exposée. Le flux de populations pauvres vers les alentours des quartiers favorisés et la fuite

[173] *Ibid.*, p.268-269.
[174] *Ibid.*, p.157.
[175] *Ibid.*, p.149-150 : voir « Le choix », où le narrateur expose le parallélisme entre le choix de son père et le sien et l'histoire qui se répète. « Père et fils, présidents. Père et fils, exilés. Même destin. Ma mère, elle, ne quittera jamais son pays ».

progressive des riches vers les montagnes et les campagnes alentours sont évoqués.[176]

Comme dans l'*Énigme du retour* où le narrateur propose une nouvelle lecture de l'histoire, l'interprétation des faits historiques est remis en question par l'intervention d'un haïtien, Pierre, qui explique à sa façon la conquête spatiale[177], défendant la présence en esprit des haïtiens bien avant les américains sur la lune. L'Histoire apparaît alors ici comme une reconstruction du passé particulière à une culture et à ses croyances (que le voyage n'est que physique et non pas spirituel).

L'ancrage du roman dans un temps historique linéaire se révèle donc ponctuel mais essentiel à la compréhension des enjeux du rapport entre dominant et dominé (principalement dans l'*Énigme du retour*) et du vécu de la population haïtienne, de sa résistance constante. Les références construisent, en ramenant l'histoire vers le présent, un temps cyclique de répétition de schémas sociaux, ou une riche source d'information sur le peuple haïtien et ses croyances (comme on peut le voir dans *Pays sans chapeau*). Dany Laferrière prend une certaine distance avec l'histoire officielle, et met en scène des personnages (narrateur ou autres) qui proposent leur vision de l'histoire.

I.B.1.b. Temporalités (auto)-biographiques

La référence au temps historique se fait aussi par le biais du rapprochement possible entre narrateur et auteur. Bien que nos deux narrateurs présentent de nombreuses similitudes entre eux et avec leur auteur, des incohérences entre les deux œuvres montrent la volonté de Dany Laferrière de ne pas s'attacher au temps historique réel et de privilégier l'expression d'un temps vécu. Ursula Mathis Moser dégage dans son ouvrage les grands enjeux du lien entre Dany Laferrière et ses protagonistes, elle tente une « approche biographique »[178] en travaillant sur le rapport entre les lieux et les temps de l'auteur et ceux du narrateur. Elle met en garde le lecteur : il ne faut pas prendre au pied de la lettre et comme une autobiographie, comme une référence à une temporalité ou des évènements réels la fiction créée par Dany Laferrière, à la fois dans ses romans, mais aussi dans ses entretiens.

Le tableau synoptique ci-dessous revient sur les dates ou durées situant les moments essentiels de la vie de nos deux narrateurs :

[176] *Ibid.*, sur l'évocation des inégalités entre quartiers vue en première partie, et, par exemple, p.198 « c'est quand même là que se sont réfugiés tous les riches du pays ».
[177] Dany Laferrière, *L'Énigme du retour*, p.112-113.
[178] « Essai d'une approche biographique » in MATHIS-MOSER, Ursula. *Dany Laferrière. La dérive américaine.* - Québec : VLB éditeur, 2003. - p.13-38.

Événement	Indication(s) temporelle(s) dans Pays sans chapeau	Références	Indication(s) temporelle(s) dans Énigme du retour	Références
Départ en exil	1976 – 23 ans	p.168 (date), p.228 (âge)	1976- 23 ans	
Durée de l'exil	20 ans	Multiples endroits, obsession qui parcourt le texte	33 ans	p.127, p.153
Temps du retour	1996	p.168	56 et 55 ans	p.58, p.221
Mort du père	« il y a près de 12 ans »	p.243	Contemporaine, « homme d'âge mur »	p.13
Publication du roman	1996 l'auteur a 43 ans		2009 l'auteur a 56 ans	
Date des évènements racontés (selon les fictions)	1996 le narrateur aurait 43 ans		1976 + 33 1999 – le narrateur aurait 56 ou 55 ans	

On comprend avec le tableau ci-dessus l'importance de ne pas confondre les romans de Dany Laferrière avec des autobiographies. Une seule date est similaire dans nos deux romans : 1976. La date du départ d'Haïti. Si l'instant du départ est clair, le retour semble être, effectivement, plus énigmatique. L'âge auquel il publie ses livres est similaire à l'âge de ses protagonistes, caractérisant ainsi ces romans comme des textes particuliers à un âge de vie. Cependant, si les narrateurs se ressemblent et pourraient à première vue être identifiés à l'auteur (notamment par le nom, nous y reviendrons), celui-ci ne semble pas chercher à établir une cohérence parfaite entre la vie de l'un et de l'autre. Il met en scène deux retours qui sont tous les deux des premiers retours : les narrateurs sont éloignés de leur pays et de leur mère depuis « vingt » ou « trente-trois » ans. La mort du père, qui semble avoir eu lieu alors que le narrateur de *Pays sans chapeau* avait 31 ans, douze ans avant le temps de ce premier récit, se place dans l'autre roman comme évènement déclencheur du retour, alors que le protagoniste a déjà 55 ou 56 ans (les deux indications étant présentes dans le roman). Malgré la similitude des récits concernant le père, on a donc ici des incohérences insurmontables de dates. On voit alors comment Dany Laferrière manie le réel pour créer la fiction. Si Ursula Mathis Moser affirme que « *Pays sans chapeau* est *le* roman haïtien de la contemporanéité par laquelle lieu et temps de l'auteur-narrateur coïncident avec ceux du personnage »[179], le temps de l'écriture de l'*Énigme du retour* ne correspond pas avec le temps du retour raconté, et semble faire le récit d'un évènement plus éloigné dans la vie de l'auteur, mais qui est ici revécu par le biais de l'écriture avec le recul et la vision d'un homme de plus de cinquante ans et donc ré-imaginé.

[179] MATHIS-MOSER, Ursula. *Dany Laferrière. La dérive américaine.* - Québec : VLB éditeur, 2003. - p.119.

I.B.2. La durée diégétique

Les deux romans s'appuient globalement sur un déroulé chronologique des évènements. Cependant, les indices temporels restent flous, surtout dans l'*Énigme du retour*, et certains passages semblent s'exclure totalement du passage du temps. Il nous faut déterminer comment les évènements sont articulés, en dehors d'une référence à un temps calendaire, les uns avec les autres.

I.B.2.a. La datation relative des évènements, les divisions temporelles

Au temps historique s'ajoute la référence à un temps vécu collectivement, aux divisions du temps portées par un ensemble d'hommes. Les romans intègrent des divisions temporelles comme la nuit et le jour, qui sont des moments rythmant la vie haïtienne et l'imaginaire haïtien. Il n'y a pas de repères comme l'allusion à un mois, une semaine, un jour en particulier. L'inscription dans le temps se fait toujours en dépendance du temps présent, principalement par rapport aux moments de la journée et de la nuit et par un décompte d'années.

Le jour et la nuit

Dany Laferrière utilise souvent et dans les deux romans des allusions aux moments de la journée, qui nous permettent de suivre (plus ou moins) le déroulé d'un temps quotidien. Ces indications ont aussi un rôle dans la description de paysages, permettant d'avoir une idée de la luminosité. La mention récurrente au cours des deux œuvres du « matin », du « soir », ancre la fiction dans ce temps cyclique qui amène cependant tous les jours son lot d'expériences. Parmi les nombreuses occurrences, on peut citer dans l'*Énigme du retour* [180]: « la petite vendeuse / qui me réveille chaque matin» et « Je l'entends encore le soir en rentrant »[181]. L'utilisation des indices temporels marque ici le cycle qui se répète (« chaque », pronom défini « le »), et qui accompagne l'activité du narrateur (« réveille », « en rentrant »). Cette citation met en évidence cependant une particularité de la vie haïtienne : elle commence tôt et finit tard dans la journée pour les pauvres, et se répète inlassablement. Le séjour n'est pas relaté de manière totalement linéaire mais parfois condensé dans de telles expressions. La référence au temps quotidien dans *Pays sans chapeau* est moins ponctuelle[182], plus constante : on sait à peu près toujours quel est le moment de la journée. On étudiera pour exemple un « Pays réel »[183]. Chaque fragment est situé : « Le souper » se déroule le soir, alors que le narrateur rentre de sortie, « La peur » est une discussion entre le narrateur et sa mère qui a lieu « dans le lit de [sa] mère » c'est-à-dire au coucher, ensuite vient le « Rêve » de la nuit, puis le réveil grâce à la « radio », la « toilette » (fragment « L'eau chaude »), le « matin » avec l'arrivée du narrateur dans la salle à manger (« Le voisin »), un repas (« Du sucre »). Le fragment sur le sucre amène le fragment sur la « Carotte » qui

[180] Dany Laferrière, *L'Énigme du retour*. Parmi d'autres exemples : « ce matin » p.34 ; « ce petit matin blême » p.125 ; « L'heure de la sieste arrive bientôt » p.164.
[181] *Ibid.*, p.157.
[182] Dany Laferrière, *Pays sans chapeau* : "entre midi et deux heures de l'après-midi".p.69, « ce midi » p.93, « ce matin » « demain matin » p.108-109, « ce matin » p.107 « A cet après-midi » p.107, « Le déjeuner continue » p.108, « Elle piétine son ombre en marchant. Déjà midi » p.135. Citer trop d'exemples n'aurait pas grand intérêt, nous étudierons donc le déroulement du temps quotidien dans un chapitre en particulier.
[183] *Ibid.*, p.100-110.

enchaîne sur le « déjeuner », puis Tante Renée arrive dans le salon (se réveille à son tour). Cette précision disparaît quelque fois dans les chapitres « Pays rêvé », notamment lorsque le narrateur rencontre l'homme qui va lui permettre de visiter le pays des morts. Dans ce chapitre « Pays sans chapeau », les indices temporels sont présents avant le franchissement de la frontière « l'aube » et après : « Il doit être six heures. Vous êtes parti vers cinq heures et demie »[184]. Durant le voyage, le rapport au temps est modifié, tout comme il l'est dans le dernier chapitre de l'*Énigme du retour* où le narrateur « somnole entre aube et crépuscule. / Et dors le reste du temps »[185], abolissant ainsi la notion de temps quotidien. Les deux romans se distinguent dans leur rapport au temps quotidien par les choix de narrations : dans *Pays sans chapeau*, le récit se fait principalement par dialogues ou par scènes bien ancrées dans un présent d'énonciation, tandis que l'*Énigme du retour* présente des scènes dans certains fragments mais se détache de l'avancée linéaire du temps, le narrateur nous faisant part de ses pensées et nous amenant ainsi à nous détacher avec lui du détail des jours qui passent pour exprimer l'essence de ces journées.

Pays sans chapeau présente une particularité. Le jour et la nuit prennent une dimension symbolique importante. La nuit est le temps où l'imaginaire haïtien prend vie, où les colons de toutes sortes (anciens ou contemporains) s'effacent et où les peurs ancestrales ressurgissent. Ainsi, les zombies ne semblent s'attaquer à leurs victimes, en tant normal que dans « la nuit opaque »[186], les « peurs nocturnes » sont un élément marquant pour la mère du narrateur qui les raconte ensuite à son fils. Plusieurs expressions caractérisent la nuit en Haïti : « La nuit existe dans ce pays », « une nuit mystérieuse », « la nuit noir », « nuit mystique ». Ainsi, le partage du pays entre les américains et les puissances vaudou s'est fait non pas de manière géographique mais bien temporelle, l'un prenant la nuit, l'autre le jour. Cette idée est exprimée à plusieurs reprises. Par le biais de J-B. Romain : « Eux, les Occidentaux, ils ont choisi la science diurne, continue le professeur, qu'ils appellent science tout court. Nous, on a pris plutôt la science de la nuit, que les Occidentaux appellent dédaigneusement la superstition »[187]. Mais aussi par la mère du narrateur : « L'armée américaine occupera le pays durant le jour. L'armée zombis l'aura la nuit à sa disposition »[188], propos repris par le narrateur « Le jour à l'Occident. La nuit à l'Afrique». Le pays se dessine alors entre deux terres, comme absent à lui-même puisque toujours occupé par un extrême ou l'autre.

> L'Europe a voulu « éclairer » l'Afrique « noire » et les Antilles par la colonisation et l'alphabétisation. La lumière du jour était réservée au travail, à la culture et à la langue officielle. […] La nuit, au contraire, a toujours été le lieu de la parole créole. C'est au crépuscule que le conteur créole réunit son auditoire. […] La nuit, c'est l'univers du loisir, du plaisir sensuel et de l'insoumission à l'égard des restrictions de la journée.[189]

[184] *Ibid.*,, p.261.
[185] Dany Laferrière, *L'Énigme du retour*, p.299.
[186] Dany Laferrière, *Pays sans chapeau*, p.46.
[187] *Ibid.*, p.161.
[188] *Ibid.*, p.64.
[189] *Écrire la « parole de nuit ». La nouvelle littérature antillaise*. [dir. Ralph Ludwig].- Paris : Gallimard, 1994. – p.18.

Cette référence au passé colonial d'Haïti qui a construit ce rapport particulier au temps comme l'explique Ralph Ludwig dans *Écrire la « parole de nuit ». La nouvelle littérature antillaise* est donc exprimée par les personnages vivant encore en Haïti, ayant des connaissances sur leur pays et dont le narrateur recueille la parole. Si la nuit est ici décrite comme « lieu de la parole créole », il semble qu'aujourd'hui d'autres espaces tels que la « galerie » ou les espaces publics concurrencent ce « lieu ». La nuit acquière une dimension inquiétante dans le roman de Dany Laferrière puisqu'elle est perçue notamment par la « mère » comme pleine de dangers. Elle est cependant bien le temps durant lequel les croyances et les peurs s'expriment.

L'abolition de la nuit et du jour est proposée dans nos deux romans : par le voyage au *Pays sans chapeau* où il y a toujours de la lumière[190] ou par l'arrivée aux « Abricots » où, comme nous l'avons vu, jour et nuit ne semblent plus se distinguer pour le narrateur. Le premier représente une entrée dans le temps mythique, l'homme faisant la connaissance de nombreux dieux vaudous pendant ce voyage dans un « pays » qui s'écarte complètement de la réalité temporelle. L'abolition dans l'*Énigme du retour* n'est qu'une simple impression du narrateur (puisqu'il y a toujours des jours et des nuits et des « mois » qui passent), se présentant plus comme le territoire de la réconciliation, où le narrateur cesse d'être tiraillé entre les temps et les espaces.

Le temps biographique

Dans ce récit à la première personne, la construction d'un passé à l'individu narrateur passe par une élaboration temporelle. Celle-ci se fait principalement à l'aide de l'indication de durées ou d'âges. Un des temps de référence est alors la vie (et la mort) d'un homme. Les romans de Dany Laferrière s'inscrivent dans le temps d'une vie. Il reconstruit un passé en faisant référence à un temps vécu : « J'avais six ans. »[191], ou encore « La mort de mon père achève un cycle »[192].C'est donc en termes d'époques de vie que pense le narrateur : l'enfance, puis sa construction en tant qu'adulte et enfin ce nouvel état, l' « âge mur » où intervient la mort du père. Par des datations relatives, l'auteur amène le lecteur à penser les différentes périodes de la vie du narrateur. Ainsi affirme-t-il que « cela fait trente ans qu' [il] arpente cette rue ».[193] Regardant une photographie prise avant son départ d'Haïti, le narrateur nous fait sentir le passage du temps et l'épaisseur de son vécu en rapportant celle-ci au moment présent : « des années plus tard ».[194] Telle une obsession, le temps de l'exil revient dans *Pays sans chapeau*, « vingt ans » qui apparaissent comme une tranche importante de vie, pendant laquelle l'individu a continué de se construire au contact de la société américaine: « vingt ans de capitalisme dans les veines ».[195] Si les différentes périodes de vies sont mises en oppositions, elles sont conçues comme des étapes qui ont amené l'être et l'individu que le narrateur est aujourd'hui.

---

[190]Dany Laferrière, *Pays sans chapeau*, p.251 : « -Donc, ici, il n'y a pas la différence du jour d'avec la nuit que vous avez là-bas…
C'est dans la Genèse : ″Il y eut un matin, et il n'y eut plus jamais de soir ».
[191] Dany Laferrière, *L'Énigme du retour*, p.38.
[192] *Ibid.*, p.37.
[193] En Amérique : *Ibid.*, p.49.
[194] *Ibid.*, p.29.
[195] Dany Laferrière, *Pays sans chapeau*, p.136.

Le fait d'exprimer le temps biographique ne sert donc pas simplement à marquer des périodes de vie ou à opposer la vie d'avant avec la vie d'aujourd'hui, il est aussi un moyen de construire l'identité du narrateur par son expérience passé. Le temps du narrateur se tisse avec le temps des autres. Le pays, les amis ou la famille ont, pendant le temps de l'absence, continués à évoluer, à changer. Dany Laferrière exprime alors l'absence prolongée de l'exil comme un temps important et non négligeable : « il y a un quart de siècle ».[196] La périphrase précédente, pour dire vingt cinq ans marque la distance temporelle de manière beaucoup plus forte en se référant à une division plus importante de temps que l'année, le « siècle ». Il y a le vécu du narrateur, et donc l'exil dans l'*Énigme du retour* de trente-deux ans, mais aussi, mis en écho, celui des personnages qui sont restés en Haïti pour vivre l'absence : « la mienne [mère] a fait pendant trente-deux ans / sur un calendrier Esso / une croix sur chaque jour / passé sans me voir ».[197]

La durée de vie – et donc la présence de la mort comme perspective commune à tous[198]- oriente le rapport au temps. Le roman s'appuie non seulement sur le « calendrier » pour exprimer le temps qui passe mais aussi sur la perspective de la mort, l'idée de temps imparti. « Les autres ne font qu'attendre la mort »[199], affirme le narrateur. La construction de l'épaisseur temporelle dans le récit s'ancre donc à la fois sur un passé biographique (qui appartient au narrateur mais aussi aux autres personnages[200]) qui s'organise en cycles, en périodes, et qui nous fait sentir le temps qui a passé mais aussi sur le rapport à la mort qui montre l'insertion des personnages dans un temps présenter comme cette « machine infernale » qui ne cesse de se dérouler. Exprimer le temps du vécu dans des termes de durée (« attendre », « cela fait ») nous fait ressentir à quel point l'ancrage temporel de l'individu est avant tout fait de la sensation du temps qui passe.

Le temps générationnel

A ces durées qui construisent un temps de l'individu qui vient au monde et meurt répond une autre échelle de temps, générationnelle. Celle-ci est présenté, au contraire du biographique qui semble s'ancrer dans l'évolution de chacun par la construction d'une expérience, comme un temps cyclique. En effet, les générations se succèdent et se trouvent confrontées aux mêmes choix. On rejoint alors l'idée du temps historique comme permanence dans le temps d'éléments qui certes se transforment mais gardent la même essence. Si l'individu vit une expérience personnelle, particulière, de manière subjective, celle-ci peut être rapportée à l'expérience des autres.[201] Prenons pour exemple les destinées

---

[196] Dany Laferrière, *L'Énigme du retour*, p.24.
[197] Dany Laferrière, *Pays sans chapeau*, p.40.
[198] « J'ai écrit l'énigme du retour pour montrer quelque chose, pour montrer que « l'Occident » n'arrive pas à accepter que finalement l'être humain vit un espace-temps qui est donné à tout le monde entre naissance et mort : ça s'appelle la vie. »
Rencontre avec Dany Laferrière à l'université Stendhal. Grenoble 2010
Url : http://podcast.grenet.fr/episode/rencontre-avec-dany-laferriere/.
[199] Dany Laferrière, *L'Énigme du retour*, p.163.
[200] Dany Laferrière, *Pays sans chapeau*, p.119 : « Cela fait plus de quarante ans qu'elle [la mère] vient ici ».
[201] Pour Tzvetan Todorov citant Proust, le temps individuel et particulier doit être rapporté au temps des autres : « On ne profite d'aucune leçon parce qu'on ne sait pas descendre jusqu'au général et qu'on se figure toujours se trouver en présence d'une expérience qui n'a pas de précédents dans le passé. » (Proust) Ainsi, dire qu'un évènement est singulier revient à dire « le

féminines. On peut en effet parler de destinées au sens où, confrontées aux même choix, aux mêmes situations, la réponse de l'individu reste la même.[202] La tante décide pour le neveu qu'il doit partir tout comme la mère du narrateur l'a fait des années auparavant pour lui-même.

> « La grand-mère Da. Ma mère Marie. Ma sœur Ketty. Ces femmes ne s'occupent pas de l'Histoire mais de la vie quotidienne qui est un long ruban sans fin »[203]

Tous les personnages féminins restent en Haïti. Aucune n'a déjà voyagé ou si c'est le cas, elle est revenue vivre en Haïti. L'homme est toujours confronté à la question « Partir ou rester » tandis que les femmes restent pour supporter la dure réalité du quotidien. Cette filiation qui se fait de mère en fille et de père en fils est traitée de manière humoristique dans *Pays sans chapeau*, où le dieu « Ogou » affirme que sa fille n'a pas hérité grand-chose de lui, si ce n'est son nez : « Telle mère, telle fille aussi. Deux salopes… ».[204] Le temps de la génération d'avant se construit par les récits de l'autre et l'imagination du narrateur :

> Le temps d'avant.
> Revoit-elle [la mère] cette époque où elle n'était
> qu'une jeune fille insouciante ?[205]

Le roman pose donc la question de la répétition de l'histoire et de la possibilité, pour l'individu, d'avoir un destin différent de son ainé. Il construit ainsi, en remontant dans le temps par le biais de personnages plus âgés (les amis du père, la mère…), un temps plus lointain, « d'avant » sa naissance et qui n'est vécu que par procuration.

I.B.2.b. Le temps ressenti : établir l'impression de durée

Dans le déroulement de nos deux récits, et surtout dans l'*Énigme du retour*, il n'y a parfois aucune mention de temps ou de durée. Le lecteur n'a pas à reconstituer une chronologie, respectée dans les deux romans (au contraire d'un roman comme *Nedjma*[206] de Kateb Yacine où l'éclatement est total et où les épisodes s'emmêlent). Cependant, il doit parfois créer les liens logiques qui manquent du fait de cette écriture elliptique. La simple juxtaposition lui permet aussi bien de chercher à rétablir une chronologie plus précise que de créer d'autres parallèles (thématiques, de tonalités…).[207]Si la chronologie n'est pas

---

plus grand, le pire » (Todorov). Dany Laferrière, en faisant références aux générations précédentes déconstruit le raisonnement qui consiste à mettre au centre du roman l'homme qui a un destin particulier. Cela aurait pu être quelqu'un d'autre, son expérience n'est pas unique.
A la recherche du temps perdu, Gallimard, La Pleiade, 1987, tome II, p.173cité par TODOROV, Tzvetan. *Les abus de la mémoire.* - Paris : Arléa, 1995. – p.38.

[202] « Ma mère, puis ma sœur », Dany Laferrière, *L'Énigme du retour*, p.123.

[203] *Ibid.*, p.143-144.

[204] Dany Laferrière, *Pays sans chapeau*, p.255.

[205] Dany Laferrière, *L'Énigme du retour*, p.117.

[206] YACINE, Kateb. *Nedjma*. – Paris : Éditions du Seuil, 1956. – 250p. – (Collection « Points », n°247).

[207] Il faut « laisser des espaces où les gens puissent compléter », afin « que la personne fasse sa propre assiette » affirme Dany Laferrière.
http://podcast.grenet.fr/episode/rencontre-avec-dany-laferriere/
Rencontre avec Dany Laferrière à l'université Stendhal. Grenoble 2010.

contraignante, la reconstruction de l'impression du passage du temps (ou de son arrêt) dans chaque extrait semble incontournable.

L'expression du temps vécu se dissocie alors du temps calendaire ou l'utilise en le transformant pour dire la sensation du passage du temps d'un être dans le monde. Cette impression est toujours changeante et certains déplacement géographiques ou évènements provoquent un positionnement différent du narrateur face au temps calendaire[208]. Le temps passé en exil est vécu dans une autre temporalité où la valeur des références temporelles change :

> L'exil combiné au froid
> et à la solitude.
> L'année, dans ce cas, compte double.
> Mes os sont devenus secs.[209]

Il s'avère alors impossible de combler ce « temps passé ailleurs que / dans son village natal ». Celui-ci est comme déconnecté des références communes : il « ne peut être mesuré »[210]. Cette durée vécue se caractérise par son impossible partage : si chacun est soumis au temps, personne n'a le même rapport à celui-ci.

> « Le temps passe selon des milliers de rythmes individuels, transformant les destins. Ainsi est-il question des rythmes différents de l'ici et de l'ailleurs, les gens revenant de l'étranger ayant perdu le rythme du pays. »[211]

A propos de l'expression de la durée dans les romans de Dany Laferrière, il faut remarquer la tentation de ce que nous appellerons le tableau intemporel. Lors de certaines descriptions le temps est suspendu, offrant tout loisir au narrateur de développer son écriture sur un seul instant de vécu. Le ralentissement est parfois poussé jusqu'à l'immobilisme. Les paysages décrits lors des voyages en jeep contrastent avec l'écriture du déplacement en lui-même, comme si la voiture s'arrêtait afin que le narrateur puisse contempler le paysage[212]. La description de la « guinguette »[213] se fait grâce à des phrases averbales, en prose. L'absence de verbe montre l'absence d'action et ainsi la suspension du temps. Dans *Pays sans chapeau*, l'arrêt complet de l'image est rare, peut être aussi parce que le paysage s'efface devant les visages : lorsque le narrateur évoque deux paysannes sur le bord de la route, elles sont décrites en action et donc dans un rapport au temps qui passe.[214] Le paysage est le lieu de la tranquillité par excellence : ainsi la « mer » est « langoureusement / allongée le long de la baie / comme une courtisane / à son jour de repos »[215] et « la route donne l'impression, / au loin, d'un lac

[208] On pourra notamment prendre pour exemple cette métaphore du découpage du temps perturbé : « Le temps ne se découpe plus / en fines tranches de jours./ C'est une masse compacte avec une densité/ plus lourde que celle de la terre. » Dany Laferrière, *L'Énigme du retour*, p.37.
[209] *Ibid.*, p.77.
[210] *Ibid.*, p.39.
[211] A propos de *Pays sans chapeau*, MATHIS-MOSER, Ursula. *Dany Laferrière. La dérive américaine.* - Québec : VLB éditeur, 2003.- p.153, voir aussi « Une journée dure ici une vie. / On naît à l'aube. / On grandit à midi./ On meurt au crépuscule./ Et demain, il faut changer de corps. » *L'Énigme du retour*, p.139.
[212] Dany Laferrière, *L'Énigme du retour,* p.165.
[213] *Ibid.*, p.245.
[214] Dany Laferrière, *Pays sans chapeau*, p.198.
[215] *L'Énigme du retour*, p.192.

tranquille»[216]. Les termes « langoureusement » et « tranquille » signifient le repos provoqué par un regard porté au loin.

Le récit s'ancre parfois hors du temps, dans une position réflexive qui bannit toute référence à un instant précis situé entre un passé et un futur, l'instant présent se faisant éternité. Ce style aboutit à l'abolition des repères temporels à la fois historiques et vécus. Ursula Mathis Moser écrit que :

> « selon le romaniste allemand Harald Weinrich, le présent n'est pas le temps de la narration, mais celui de la tension intellectuelle, du dialogue, du dire, du reportage, du commentaire. »[217]

S'il y a effectivement une part de « commentaire », des réflexions reflétant une « tension intellectuelle » chez le narrateur, on peut aussi voir le présent comme le moyen d'expression d'instants d'éternité. Paul Ricœur affirme dans une interview :

> Ce serait certainement un mythe [la vie éternelle] si nous le pensions uniquement comme après, comme au-delà C'est d'abord une catégorie du présent. Je crois que nous faisons des expériences d'éternité toutes les fois que nous vivons une expérience dont nous avons l'impression qu'elle est fondatrice (…) Il y a des instants d'une qualité tellement intense que ce sont des grains d'éternité dans un temps qui passe (…) Je crois que toutes les expériences qui sont des expériences fondatrices à travers un temps qui lui se défait sont des expériences d'éternité.[218]

Tous ces moments où l'impression du passage du temps s'efface de par la qualité de l'instant et son caractère créatif, fondateur pour l'individu, participe à la création de l'intériorité du narrateur. Nos œuvres offrent, en exprimant avec de nombreuses nuances le vécu du temps d'un individu, une représentation d'un être dans le temps. À cela s'ajoute la macrostructure de l'œuvre entière de Dany Laferrière qui joue des similitudes entre les narrateurs de ses romans[219] et offre ainsi un vécu et une histoire à une figure du narrateur que l'on peut considérer comme unique.

I.B.2.c. Les romans et l'œuvre

Chaque roman traite d'une période particulière de la vie du narrateur. L'œuvre se compose à partir de l'articulation temporelle de ces différents livres. On peut se reporter aux tableaux synoptiques d'Ursula Mathis Moser qui montrent bien la répartition des temps biographiques sur l'ensemble des romans.[220] La question de la composition du corpus de l'étude menée par Ursula Mathis Moser sur Dany Laferrière se posait en 2003. Le critique, dans son avant propos,

---

[216] *Ibid.*, p.242.
[217] MATHIS-MOSER, Ursula. *Dany Laferrière. La dérive américaine.* - Québec : VLB éditeur, 2003.- p.146.
[218] Interview de Paul Ricœur « mort et éternité », 1969 : http://www.youtube.com/watch?v=LBqDySNkEo8.
[219] On pourrait étudier plus précisément cette tension entre multiplicité et unité du narrateur dans l'œuvre de Dany Laferrière. Pour nous, cette dernière impression domine, malgré les incohérences que l'on pourrait relever (voir « temporalités (auto)-biographiques »).
[220] Voir surtout le « tableau synoptique II », MATHIS-MOSER, Ursula. *Dany Laferrière. La dérive américaine.* - Québec : VLB éditeur, 2003. – p.142.

émet l'hypothèse que l' « Autobiographie américaine » de Dany Laferrière est terminée :

> « Or, c'est désormais le cas [l'Autobiographie Américaine est complète], *Le cri des oiseaux fous* ayant paru en 2000. Depuis, deux textes supplémentaires de réflexion, nettement moins marqués par les éléments de fiction, ont été publiés et l'auteur a fait son entrée dans les maisons d'édition européennes. »[221]

De notre opinion, l'étude aurait pu aussi inclure *L'énigme du retour*, comportant de nombreux « éléments de fiction ». Nous proposons une étude particulière et qui nous paraît essentielle puisqu'elle lie de manière évidente *L'Énigme du retour* et *Le cri des oiseaux fous* (1985), faisant du premier une partie du tout.

Le Cri des oiseaux fous raconte le départ du narrateur d'Haïti. Le début du premier chapitre de *L'énigme du retour* est une réécriture des dernières lignes de ce roman. Le « retour » ramène au moment du départ et se construit ainsi comme une suite, un parallèle.

> Dix ans plus tard, à Montréal, un coup de téléphone coupe la nuit en deux.
>
> - Allô...
> -Monsieur Laferrière ?
> -Oui, c'est moi.
> -Votre père vient de mourir.
> Je m'assois sur le lit.
> -Qui parle ?
> -L'hôpital de Brooklyn... Votre père vient de mourir, il y a une heure. Nous avons trouvé votre numéro de téléphone sur lui...Nous sommes vraiment désolés.
>
> Je ne savais pas que mon père était malade, et je n'imaginais pas non plus qu'il avait mon numéro de téléphone. Je suis allé voir mon père une fois, à New York, mais il ne m'a pas ouvert sa porte. Il affirmait qu'il n'avait pas d'enfant puisque Duvalier a fait de tous les Haïtiens des zombies. C'était aussi la seule fois que j'avais vraiment entendu sa voix. Elle venait de cette minuscule chambre où il s'était barricadé. Une voix sans visage.
>
> J'ai appelé ma mère vers six heures du matin, pour lui annoncer la nouvelle de la mort de l'homme de sa vie. Elle a simplement remarqué que j'avais une voix étrange.
>
> -C'est l'émotion, maman.
> -Non... On dirait que tu as déjà pris un accent, m'a-t-elle dit doucement avant de raccrocher.
>
> La mort de mon père. La douleur de ma mère. L'accent de l'exil. Ma vie d'homme commence.[222]

D'un point de vue temporel, tout d'abord, l'annonce de la mort du père est ici située dix ans après le départ en exil.[223] Le narrateur est bien ici « Mr Laferrière »,

[221] *Ibid.*, p.8.
[222] Dany Laferrière, *Le cri des oiseaux fous.* – Québec : Lanctôt éditeur, 2000. – p.345 -346.

autrement dit cet extrait confirme l'aspect autofictionnel de l'œuvre malgré la construction par le roman d'un personnage fictionnel à part entière. La conversation téléphonique est retranscrite grâce à un dialogue contrairement à l'*Énigme du retour*, où « la nouvelle » est simplement évoquée en tant que telle, et l'accent porté sur la rupture que celle-ci amène. L'extrait évoque en effet nombre de détails, comme l'heure de la mort, le lieu de la mort que nous n'apprendrons que plus tard dans l'*Énigme du retour*, lorsque le narrateur se rend à l'enterrement et dans la « minuscule chambre » de son père. L'histoire du lien entre père et fils est ici détaillée, alors que dans l'*Énigme du retour*, on sait simplement au départ que le narrateur n'a pas de souvenirs clairs de son père. La « voix sans visage », c'est le « mort de qui je n'ai pas/ tous les traits du visage en tête. » qui clôt le premier chapitre de l'*Énigme du retour*. Dany Laferrière construit ainsi, en réécrivant ce passage, une continuité entre ces deux romans, la « vie d'homme » est celle qu'il mènera en Amérique, en exil, mais aussi, semble-t-il, l'expérience du retour en Haïti, sa terre natale.

Ces deux retours s'inscrivent donc dans une représentation spatio-temporelle qui est avant tout celle du narrateur, de son vécu et de ses sens. L'être-au-monde est ici représenté comme un jeu dynamique entre plusieurs éléments auxquels la fiction donne vie. Dany Laferrière utilise la référence à un temps calendaire, à la cartographie pour créer l'illusion d'un narrateur qui s'est construit une représentation du monde ancrée dans le réel mais aussi dans l'imaginaire. En effet, les mises en tensions, les impressions de durée, l'espace comme le temps vécu transforment ces références objectives. La fiction permet l'effondrement de certaines « frontières » imposées a priori à la figure du narrateur. La seule qui demeure est celle de l'individu et d'une expérience du monde vue comme particulière à chacun. L'intervention d'autres points de vue permet de mettre en évidence la subjectivité de toute représentation. Si notre narrateur n' « habite » pas un territoire, il est au monde de manière intense et semble trouver dans l'écriture un moyen de dire cet « espace » complexe dans lequel il évolue, écriture qui peut, comme on l'a vu, se réaliser à la manière d'un réseau de romans, d'une œuvre au sein de laquelle la contradiction est permise. Il nous faut dès lors nous interroger sur la capacité de ce narrateur à vivre le monde présent sans basculer dans ce que l'on pourrait désigner comme un monde de « re-présentations ».

[223] Indication donnée dans le chapitre qui précède dans LCDOF. Dans l'*Énigme du retour*, aucune précision ne nous est donnée quant au moment où se déroule l'évènement dans la vie du narrateur, si ce n'est qu'il est d'ores et déjà « d'âge mur ».

II. « Être présent », « être au présent » : l'irréversibilité et l'impossible retour

La question que nous nous poserons dans cette partie concerne la possibilité d'un « retour ». Si le titre d'un de nos romans pose une « énigme », nous essaierons de voir comment Dany Laferrière l'exprime et peut-être la résout. L'auteur ne précise pas de quel « retour » il s'agit dans son titre. Le préfixe « re -» signifie « le fait de ramener en arrière », « le retour à un état antérieur », « la répétition », « le renforcement, l'achèvement »[224]. Le retour est donc à la fois le fait de répéter sa présence en un lieu, de revenir à un « état » antérieur, et de ramener le passé dans le présent. La « représentation » est alors au centre de cette problématique en tant que terme du présent différant cependant d'avec celui-ci. Dans le retour, il y a aussi le « tour » qui porte le sens d'« achèvement » : il faut alors se demander si ces romans proposent de « boucler » un temps qui est celui de l'exil, ou si au contraire le « retour » a ceci d'insatisfaisant qu'il ne répond pas à sa promesse.

L'énigme est peut être ce constat d'un impossible retour dans le passé et de la condamnation à la simple représentation qui fait face au monde présent. Ces deux « images » produites parfois sur le même espace mais à partir de deux sources différentes, la mémoire ou le vécu présent, sont différenciées mais se confondent dans la représentation (parce qu'elle ne peut être autre chose) qu'est l'écriture du roman. L'illusion de la fiction qui permet de les inscrire sur un même plan ne semble pourtant pas annihiler le sentiment d'un passé vu comme un pays lointain et inaccessible.

L' « espace », qui désignait jusqu'au XVIIIe siècle avant tout l'espace temporel ne peut être simplement abordé par son aspect géographique. Les différents lieux construits par Dany Laferrière et que nous avons évoqués auparavant s'inscrivent dans un espace au sens le plus global du terme qui fait exister ce que l'on appellera des « lieux temporels ». Une véritable dynamique s'installe entre mémoire et espace géographique car ces *topoi* mémorisés du passé côtoient les lieux présents et doublent sous un même toponyme (par exemple Petit Goâve qui existe toujours) l'image que s'en fait le narrateur. La nostalgie, nous le verrons, est issue de cette difficulté d'être « au présent », c'est-à-dire à l'écoute et conscient de son être-au-monde immédiat, et non seulement « présent » c'est-à-dire dans le monde, là, mais se projetant dans un ailleurs. Il faudra alors nous interroger sur le rôle de l'écriture et de l'art en général dans la tentative toujours renouvelée de vivre l'instant présent. Pour cela nous étudierons les différentes figures de l'écrivain présentes dans nos œuvres et proposerons une lecture de nos deux romans comme deux tentatives poétiques différenciées tendant à une même réconciliation.

[224] REY, REY-DEBOVE, *Dictionnaire alphabétique et analogique de la langue française. Le petit robert 1.* Paris : Dictionnaires Le Robert, 1990.

II.A. La mémoire

La mémoire joue le rôle de la « conservation » des images d'un monde aujourd'hui disparu. Elle soulève la question du passé à nouveau présent[225].

> « Il faut d'abord rappeler une évidence : c'est que la mémoire ne s'oppose nullement à l'oubli. Les deux termes qui forment contraste sont l'*effacement* (l'oubli) et la *conservation* ; la mémoire est, toujours et nécessairement, une interaction des deux. »[226]

On s'efforcera donc de traiter la mémoire sous ses deux aspects : « *effacement* » et « *conservation* ».

Les œuvres de Dany Laferrière s'organisent autour de plusieurs périodes marquantes de la vie d'un homme. L'enfance, l'adolescence qui est le temps des amis et de la découverte de la sexualité, le temps de l'exil et enfin celui du retour. Le rapport délicat à la vie de l'auteur nous pousse à faire appel à l'analyse d'Ursula Mathis Moser qui compare les temps évoqués aux temps de l'écriture. Comme nous l'avons déjà vu, elle divise ainsi les œuvres de D. Laferrière en « textes de la contemporanéité » (moments racontés proches de la production des textes, auxquels appartient *Pays sans chapeau*) et « textes de la mémoire »[227]. Nous ignorons où Dany Laferrière a écrit *l'Énigme du retour,* cependant, Ursula Mathis Moser avait d'ores et déjà remarqué que « l'intention laferrienne d'écrire « sur ce qui se passe aujourd'hui, là où je vis » s'élargit […] considérablement vers la mémoire, élément essentiel de toute écriture migrante»[228]au fil de ses romans. Le récit d'un premier retour après une absence de trente trois ans en Haïti ne peut correspondre au vécu présent de l'auteur qui s'y est déjà rendu de multiples fois, et notamment afin d'écrire *Pays sans chapeau*. Dans le premier cas, le retour lui-même n'appartient donc pas au passé de l'auteur (puisque contemporain de l'écriture), tandis que dans l'*Énigme du retour*, celui-ci fait appel à des souvenirs, et même peut-être à des ressentis d'ores et déjà écrits dans *Pays sans chapeau*[229] pour évoquer ses différentes sensations lors des retrouvailles avec « son » pays qui semble ne plus être le sien.

On ne développera pas particulièrement cet aspect de l'analyse mémorielle qui chercherait à mettre en relation le vécu de l'auteur et son œuvre pour nous intéresser à la mise en scène (par le biais du narrateur) du souvenir et de l'oubli dans nos œuvres. Nous nous intéresserons tout d'abord à la place donnée à la mémoire dans son ensemble pour ensuite étudier plus précisément la présence de souvenirs ou impressions d'enfance.

---

[225] Première aporie de la mémoire mise en évidence par Paul Ricœur, comme nous le verrons par la suite.

[226] TODOROV, Tzvetan. *Les abus de la mémoire.* - Paris : Arléa, 1995. - p.14.

[227]Voir « temporalités (auto)-biographiques ».

[228] MATHIS-MOSER, Ursula. *Dany Laferrière. La dérive américaine.* - Québec : VLB éditeur, 2003. – p.132.

[229] On ne proposera pas ici une lecture qui consisterait à établir *L'Énigme du retour* en « réécriture » de *Pays sans chapeau* qui pourrait en un sens être défendue. Nous pensons plutôt que *L'Énigme du retour* est un autre travail poétique et personnel, indépendant, entrepris sur le même sujet avec une distance plus grande et un ressenti différent de celui présenté dans *Pays sans chapeau.*

II.A.1. L'aporie de la présence de l'absent

St Augustin, cité par Paul Ricœur affirme que « la mémoire est le présent du passé ». Ce dernier affirme qu'une des caractéristiques de la mémoire personnelle est de contribuer au « sentiment d'orientation dans le passage du temps lui-même». Il évoque un « Triple présent » : présent du passé (mémoire), présent du futur (attente), présent du présent (intuition, attention).[230] Il nous faudra donc étudier comment sont associés ou dissociés ces différents présents dans l'écriture de Dany Laferrière.

II.A.1.a. Le présent de la mémoire

> « Je m'étais promis de ne pas regarder la ville
> avec des yeux du passé.
> Les images d'hier cherchent sans cesse
> à se superposer sur celles d'aujourd'hui.
> Je navigue dans deux temps. »[231]

Dany (le narrateur) semble ne pas vouloir chercher à se remémorer des souvenirs, se différenciant en cela d'une recherche mémorielle propre aux autobiographies telles qu'*Enfance* de Nathalie Sarraute qui écrit dans son incipit :

> « c'est encore tout vacillant, aucun mot écrit, aucune parole ne l'ont encore touché, il me semble que ça palpite faiblement… hors des mots… comme toujours… des petits bouts de quelque chose d'encore vivant… je voudrais, avant qu'ils disparaissent… »[232]

Il s'agit alors de fixer des souvenirs, de les formuler pour ne pas les perdre, pour les faire vivre. Le dialogue entre Nathalie Sarraute et cette voix qui tente au début du roman de la dissuader d'écrire ses souvenirs d'enfance peut être mis en parallèle avec la citation de l'*Énigme du retour* ci-dessus. En effet, le narrateur s'était « promis » de ne pas « faire ça »[233], mais « deux temps » viennent se superposer sans qu'il puisse l'empêcher. Le souvenir semble intervenir de manière spontanée et, comme le montre la citation ci-dessus, indépendamment de la volonté du narrateur. Le but n'est donc pas de refaire *L'odeur du café*[234] ou *Le charme des après-midi sans fin*[235], mais bien d'écrire sur cette sensation étrange d'ubiquité dans le temps : le narrateur est « entre deux temps », le présent et un passé de nouveau présent. Les « images cherchent » à dominer la vision du présent qu'a le narrateur.

---

[230] Si la question du devenir et de la mémoire est bien présente dans notre extrait, le « présent du présent » semble être valorisé par la poétique du narrateur-écrivain. Être au monde et écrire ses sensations présentes.

[231] *L'Énigme du retour*, p.181.

[232] SARRAUTE, *Enfance*. [1983]. – Paris : Gallimard, 1993.- p.9.

[233] Nous pensons alors au dialogue « Non, tu ne feras pas ça », « Si, je le ferai » qui a lieu entre Nathalie Sarraute et son double mais aussi, dans son souvenir, entre elle et une dame qui lui apprenait l'allemand. Il s'agit du premier souvenir dont elle nous fait part. Les deux dialogues superposent alors deux temps : celui de l'écriture et celui du souvenir.

[234] LAFERRIÈRE, Dany. *L'odeur du café*. [1991] – Quatrième édition. Toulouse ; Monaco : Éditions du Rocher, 2009. – 240p. – (Collection « Motifs », n°135).

[235] LAFERRIÈRE, Dany. *Le charme des après-midi sans fin*. [1997] – –Monaco : Éditions du Rocher/ Motifs, 2009– 296p.

On observe le même phénomène dans *Pays sans chapeau*. Le passé ressurgit mais il n'est pas recherché. Nous sommes donc dans la *mnēmē* et non dans l'*anamnēsis*.[236] Le réel présent (objets, paysages ou personnages) appelle, évoque (donne la voix) au passé, mais le narrateur ne cherche pas à s'en souvenir. Sa volonté d'être un écrivain « primitif » devrait pousser Dany Laferrière à écrire tout ce qu'il ressent du monde et donc à accepter les intrusions du passé dans le présent, malgré la lutte contre la superposition des temps.

Cependant, il serait dangereux de s'arrêter sur l'affirmation d'une volonté du narrateur pour conclure sur la présence ou non d'anamnèse dans nos œuvres. En effet, la structure même de *L'Énigme du retour*, le retour « au pays natal » (soutenu par de multiples références à Césaire), à Port-au-Prince (ville de l'adolescence), à Petit-Goâve (village de l'enfance), puis à Baradères (village du père) établit un parcours géographique mais aussi et peut-être surtout temporel de retour aux sources, aux origines. Le départ des lieux plusieurs années auparavant fait du retour sur place une sorte de recherche mnémonique. « J'ai finalement pris la décision d'y aller seul»[237], nous dit le narrateur alors qu'il s'apprête à se rendre à Baradères. Cet isolement volontaire fait de cette visite au « pays natal » de son père un pèlerinage. Cet endroit n'appartient pas à sa mémoire, mais à celle de son père. On observe donc une envie de reconstruire le personnage paternel, de trouver des éléments qui lui permettraient de savoir qui il était, où il avait vécu.

Plus simplement, lorsque le narrateur retourne à Petit-Goâve, il part à la recherche de la maison de son enfance[238]. Il cherche à reconnaître l'endroit, à retrouver l'image. Revenir représente en quelque sorte la quête du souvenir lui-même, la recherche de ces intrusions du passé dans le présent, de ces prises de conscience d'empreintes que l'on avait oubliées mais qui étaient présentes en nous, comme par exemple :

> C'est par le bruit que la Caraïbe
> est entrée en moi.
> J'avais oublié ce vacarme.[239]

A l'île s'ajoutent les images d'une ex-île connue avant l'exil (la sortie de l'île en l'occurrence) du narrateur. Par ce jeu de mot sans prétention puisqu'il ne correspond aucunement à une racine étymologique, nous faisons apparaître la double valeur temporelle et géographique du préfixe ex- : « hors de » et « antérieurement »[240].

---

[236] « Le second couple d'opposés est constitué par la paire *évocation/recherche.* Entendons par évocation la survenance actuelle d'un souvenir. C'est à celle-ci qu'Aristote réservait le terme *mnēmē,* désignant par *anamnēsis* ce que nous appellerons plus loin recherche ou rappel. Et il caractérisait la *mnēmē* comme *pathos*, comme affection : il arrive que nous nous souvenions, de ceci ou de cela, en telle et telle occasion ; nous éprouvons alors un souvenir». Tandis que : « Qui cherche ne trouve pas nécessairement. L'effort de rappel [qui se rapproche de l'anamnēsis selon Aristote] peut réussir ou échouer. »
RICOEUR, Paul. *La mémoire, l'histoire, l'oubli.* [2000]- Paris : Editions du Seuil, 2003. – p.32.

[237] Dany Laferrière, *L'Énigme du retour*, p.277.

[238] *Ibid.*, p.255.

[239] *Ibid.*, p.128.

[240] Article « ex » in REY, REY-DEBOVE, *Dictionnaire alphabétique et analogique de la langue française. Le petit robert 1*. Paris : Dictionnaires Le Robert, 1990.

On observe ainsi un double mouvement : volonté de sentir au présent, de se laisser « être » dans un « paysage »[241] que l'on a quitté il y a longtemps et « retour » énigmatique vers des terres qui appartenaient au passé, que l'on redécouvre et qui nous permettent de nous redécouvrir nous même. L' « énigme » est celle de la terre retrouvée, mais aussi d'une mémoire réactivée, d'un « moi » que l'on avait oublié, « comme s'il s'agissait de quelqu'un d'autre »[242] dit le narrateur à propos de la période vécue à l'étranger.

Le souvenir est un récit qui vient non pas du monde extérieur mais bien d'une « image » intérieure. Le monde est perçu par « images » et il y a conflit avec les « images » qui refont « surface ». Cette dernière expression appartient à la métaphore courante de la navigation (métaphore spatiale) pour exprimer les déplacements sur l'axe temporel, nous laissant ainsi imaginer le temps non plus comme profondeur mais bien comme une deuxième extension spatiale. Elle laisse penser que ces « images » auraient toujours été présentes mais enfouies quelque part en nous. La mémoire inconsciente se manifeste suite à certains stimuli que nous essaierons de déterminer concernant nos deux œuvres.

II.A.1.b. Du présent au passé

Comment ces deux romans mettent-ils en scène le « retour » de temps passés dans le présent ? Quels sont les éléments qui provoquent la « *mnēmē* »?

La première possibilité est de rencontrer un objet qui appartient au passé comme au présent. C'est la reconnaissance d'un élément qui a persisté dans le temps jusqu'à aujourd'hui. Certains, rencontrés au cours de ces « retours », appellent la *mnēmē*. Par exemple les robes de Da[243] qui font l'objet d'un paragraphe particulier[244] dans *Pays sans chapeau* ou encore les « voix mélodieuses / des marchandes » qui le ramènent aux « contes chantés» de son enfance. Dans le premier cas, les choses sont restés strictement les mêmes, tandis que dans le second, les souvenirs sont évoqués par le biais d'un rapprochement entre l'objet présent et l'objet passé qui ne sont pourtant pas les mêmes. Un élément particulier de la chose amène le narrateur à repenser à cet autre élément du passé, mettant ainsi en évidence ce que les deux ont en commun : l'oralité.

Se revoir plus jeune dans les autres est un autre phénomène mémoriel : dans l'*Énigme du retour* Dany Laferrière se reconnaît dans un groupe d'adolescents qui lui rappellent son « moi » d'avant.

> Ils jouaient aux cow-boys et aux Indiens. Il y a quatre décennies je me retrouvais dans le groupe des Indiens. On descendait la colline en brandissant nos tomawakhs.[245]

Le marqueur « il y a quatre décennies » met en évidence une distance temporelle importante. Le choix de parler en « décennies » et non pas en années

[241] Dany Laferrière, *L'Énigme du retour*, p.82 : « Cela fait si longtemps que je ne / fais pas partie d'un tel paysage ».
[242] *Ibid.*, p.167 : dialogue avec la femme irlandaise de son ami sur la possibilité de vivre dans une autre culture que la sienne.
[243] Dany Laferrière, *Pays sans chapeau*, p.23.
[244] *Ibid.*, « Les objets », p.24.
[245] Dany Laferrière, *L'Énigme du retour*, p.218.

montre l'éloignement inexorable de cette époque (comme nous avions pu le voir pour les « siècles » auparavant). Le récit à l'imparfait, qu'on parle du temps de son adolescence ou du moment où il regarde ces adolescents jouer opère ici une continuité. L'écriture elle-même exprime cette première aporie de la mémoire, présence du passé. Le passage du « ils » au « je » montre bien l'identification et le changement de référent, du monde qui entoure le narrateur à sa mémoire personnelle, individuelle.

Si le passé se manifeste par la présence d'objets ou de sujets évocateurs, il faut remarquer que souvent une sensation de présence au monde à nouveau éprouvée fait revivre des moments passés au narrateur et le renvoie paradoxalement à des choses absentes. Dans ces moments-là se tisse un lien très ténu entre le moi d'aujourd'hui et d'hier, puisque le corps est placé dans une situation similaire, le temps semble être « de retour ».

> Ce rayon de soleil
> qui réchauffe ma joue gauche.
> La sieste de midi d'un enfant
> pas loin de sa mère.
> A l'ombre des lauriers roses.
> Comme un vieux lézard
> qui se cache du soleil.[246]

On remarque ici le passage de la première personne à la troisième personne. Cette distance prise par rapport à soi-même construit une sorte d'autoportrait intemporel du narrateur. Cet enfant n'est plus lui, il est donc autre et il est en même temps dans la même position que le « moi » d'aujourd'hui. En effet, le paragraphe précédent relate l'endormissement progressif du narrateur devant la « fenêtre givrée ». Il y a donc une projection due au sommeil «Vers le sud », les images de l'enfance reviennent. La chaleur ressentie fait le lien avec l'enfance représentée par le « sud ». D'un stimulus particulier nait donc le souvenir.

II.A.1.c. L'émotion du monde

Les « émotions » sont sources d'identification avec le « moi » d'avant, puisqu'il s'agit de mouvements intérieurs qui parfois réveillent des chemins sensitifs connus. Le corps est support de la mémoire dans l'œuvre de Dany Laferrière, bien plus que l'esprit. Cet aspect accompagne le fait qu'il ne s'agisse pas d'un travail de mémoire mais bien d'un travail sur le présent, composé à la fois des choses d'aujourd'hui et des projections d'hier. A plusieurs reprises, le corps reconnaît un « état » passé :

> Le bruit du lézard se faufilant dans l'herbe haute. Une émotion de mon enfance.[247]

> La pluie galope vers moi.
> J'entends sa musique.
> Une émotion qui remonte à l'enfance.[248]

[246] *Ibid.*, p.34.
[247] Dany Laferrière, *Pays sans chapeau*, p.60.
[248] Dany Laferrière, *L'Énigme du retour*, p.191.

Les deux extraits ci-dessus sont des exemples d'évocations d'une sensation éprouvée « à l'identique ». Le premier supprime toute référence à un temps en utilisant le participe présent, décrivant une action non située. L'expression « mon enfance » introduite comme complément du nom marque l'appartenance de cette « émotion » (« bruit ») à l'enfance, au temps passé. Le narrateur arrive « à temps pour voir ce lézard » si bien que ces retrouvailles (permises par l'atemporalité de la présence du lézard) deviennent le symbole d'un retour qui a réussi. Le second extrait débute aussi par l'évocation des perceptions (« J'entends ») : l'auteur utilise une métaphore (la pluie comparée à un cheval galopant) montrant que nous sommes alors dans l'expression de la sensation et non dans la mimesis d'un monde objectif. Cette émotion s'inscrit dans le présent et de manière égocentrée puisque la première personne est exprimée, tout comme dans la première citation par le biais du possessif. L'utilisation du verbe « remonte à » montre la permanence de la trace laissée par cette émotion dans le corps du narrateur, trace qui est elle aussi marquée temporellement comme appartenant à l'enfance. Les deux extraits expriment donc l'appartenance au passé corporel d'une émotion vécue au présent; le mouvement ne s'arrête pas à la sensation mais remonte jusqu'à la mémoire qui signale la similarité entre les deux expériences.

La présence d'instants qui sont pourtant absents par le biais du souvenir permet d'intégrer le vécu d'un homme qui n'est pas seulement présent au monde mais qui vit de constants allers-retours entre ce qu'il porte en lui et ce qu'il vit du monde. Le rapport du narrateur à sa mémoire est double : elle envahit son « présent du présent » ou « du futur » et donc en cela est indésirable et pourtant il tend, par elle, à retrouver les éléments qui le font souffrir par leur absence.

II.A.2. Transformations

La conservation du passé dans notre mémoire pose la question de la forme sous laquelle ce passé reste présent. La photographie, support qui est utilisé dans ces romans pour montrer des images du passé, ne semble pas une image exacte pour qualifier la mémoire. Celle-ci, depuis Platon, a souvent été considérée comme une question empreinte :

> Eh bien, accorde-moi de poser, pour les besoins de ce que j'ai à dire, qu'est contenu en nos âmes un bloc malléable de cire […] c'est là un don de la mère des Muses, Mémoire […], nous imprimons sur lui ce que nous voulons nous rappeler.[249]

La peur est cependant de perdre cette trace, ou bien de la voir se modifier à l'excès[250].

[249] Platon, le *Théétète*, texte établi et traduit par Michel Narcy, Paris : Flammarion, 1995. Cité par RICOEUR, Paul in *La mémoire, l'histoire, l'oubli.* [2000]- Paris : Editions du Seuil, 2003. – p.10.

[250] On touche ici au problème de la définition de la limite entre mémoire et imagination : la première est en effet toujours suspectée de n'être pas autre chose que la seconde. Cependant, Ricœur propose de les différencier fondamentalement par la visée « véritative » de la mémoire et son référent passé « qui a existé ». Le narrateur lui-même évoque un passé qui semble bien réel, cependant souvent évoqué dans des situations de somnolence dans l'*Énigme du retour*. L'auteur, dégagé de tout pacte autobiographique, construit un phantasme ou fantasme de son passé. Face à une attitude de méfiance à l'égard de la fiction, l'auteur répond en l'assumant pleinement. L'écriture d'un « je » passé peut-elle satisfaire à l'exigence de fidélité de la mémoire ?

II.A.2.a. Superposition, comparaison, confusion des temps

Le « retour » qui caractérise nos deux romans appelle à de constants allers-retours entre l'avant et l'après. C'est la permanence de l'être mais aussi de l'île à travers le temps (transformés, métamorphosés) qui permet une comparaison des deux temps. On distingue alors :

-des choses qu'on ne perçoit/comprend plus : soit il s'agit d'un oubli, soit il s'agit d'un changement du lieu.

-qu'on perçoit encore et de la même manière (qui correspondent à l'empreinte laissée dans l'esprit) et qui sont l'expression du phénomène de reconnaissance (« Je reconnais »), c'est la « mémoire heureuse »[251]

> Ma mère sourit. Sommes-nous en 1976 ou en 1996 ?[252]

-des éléments qu'on perçoit pour la première fois : alors qu'ils étaient déjà là, ce qui démontre un changement de soi ou bien parce qu'il s'agit d'un élément nouveau : il y a alors changement du lieu.

Une question se pose en arrière plan : celle de savoir où se situe le changement. La capacité de la mémoire elle-même peut être remise en cause : on peut imaginer un effacement de l'empreinte, une simplification trop importante, ou encore une reconnaissance erronée.

II.A.2.b. Le figement

Nous avons d'ores et déjà évoqué l'émotion, qui est un mouvement intérieur qui semble pouvoir revenir à l'identique. Cependant, l'individu est contraint de se contenter de rapprocher l'impression laissée par l'émotion d'avant à une émotion présente. Cette absence du passé fonde le rapport forcément ambigu et complexe de la mémoire au présent. Le souvenir, s'il n'est pas mouvement du corps, semble n'être plus que des images pour le narrateur. L'absence de mouvement, d'émotion est la première étape de l'oubli, l'une des raisons du manque du passé.

Les « visages », les « paysages » se figent en « images » qu'il faut décrypter à nouveau. L'absence due à l'exil ne permet pas de voir évoluer les choses progressivement et imposent au narrateur de comparer deux images (une présente, une passé) sans connaître l'histoire de la métamorphose. Parfois, l'image est issue d'un support comme la photographie et apparaît énigmatique, la projection d'un mouvement sur cette immobilité se révélant impossible. Le narrateur se livre alors à une interprétation des divers éléments de la photographie.

> Ma sœur et moi, on se complète bien. La seule chose qu'on n'a jamais su partager c'est mon père. Je l'ai toujours soupçonnée de garder pour elle seule des images de mon père en mouvement. Si de nous deux quelqu'un pouvait se souvenir de son visage c'est elle, et cela quoiqu'elle soit plus jeune d'un an que moi.[253]

---

[251] RICOEUR, Paul. *La mémoire, l'histoire, l'oubli.* [2000]- Paris : Editions du Seuil, 2003. – p.78.
[252] Dany Laferrière, *Pays sans chapeau*, p.168.
[253] Dany Laferrière, *L'Énigme du retour*, p.197.

Le souvenir du père est un sujet qui est particulièrement sensible dans l'*Énigme du retour* puisque l'œuvre commence par l'annonce de la mort de celui-ci. Le retour en Haïti est conditionné par cette mort (annonce à la mère, voyage dans le village natal de son père…). A ce moment-là du roman, le narrateur nous raconte une partie de son enfance et de celle de sa sœur. Ils n'étaient pas au même endroit et lui n'a pas vécu avec son père, à Port-au-Prince. Petit-Goâve, lieu de son enfance par excellence est donc un premier exil loin du père, une enclave qui l'empêche aujourd'hui d'avoir un souvenir de celui-ci qui lui serait propre, une « émotion » qui le ferait revivre. Au contraire, ne reste que des photos. Dans *Pays sans chapeau*, le narrateur insiste aussi sur le fait qu'il n'a que très peu de souvenirs de son père : « C'est toi qui m'avais dit ça, un jour… Moi, je n'ai entendu sa voix qu'une fois dans ma vie »[254]. Les « images en mouvement », expression qui peut paraître paradoxal, prennent tout leur sens si on estime que seule une série d'images (entendu au sens large d'impressions par le biais des sens) qui sont liées les unes aux autres par un vécu corporel permettent de posséder un souvenir en mouvement. Sinon, il faut s'en remettre à la mémoire de l'autre, qui dans le cas de la sœur semble inaccessible, mais possible par la parole de la mère.

II.A.2.c. Mémoire individuelle et mémoire collective

La construction de son propre passé est aussi, au vu de la place laissée dans nos deux romans aux propos des altérités, un travail qui s'articule avec ce que l'on pourrait nommer une « mémoire collective », faites de toutes les mémoires individuelles rassemblées.[255] Si certains pensent que la mémoire individuelle se construit aussi et peut être même uniquement par l'appropriation d'une mémoire « autre », Dany Laferrière marque bien la différence entre ce qui est issu directement de la mémoire de son personnage (sorte de mémoire directe) et les souvenirs qu'il a tiré de récits émanant d'autres personnages (sa mère, sa sœur…). L'absence du pays signifie alors aussi l'impossibilité de posséder réellement une mémoire de ce qu'il s'est passé pendant ces années en Haïti[256]. A de nombreuses reprises, le narrateur est d'ailleurs en position d'impuissance face aux habitants

---

[254] Dany Laferrière, *Pays sans chapeau*, p.244.

[255] Maurice Halbwachs est le premier à avoir utilisé le terme de « mémoire collective ». On peut citer à ce propos le résumé des enjeux exposé par Paul Ricœur dans une « note d'orientation » sur « Mémoire personnelle, mémoire collective » : « C'est l'émergence d'une problématique de la subjectivité et de façon de plus en plus pressante d'une problématique égologique qui a suscité à la fois la problématisation de la conscience et le mouvement de repli de celle-ci sur elle-même, jusqu'à côtoyer un solipsisme spéculatif. Une école du regard intérieur […] s'est ainsi progressivement instaurée. […] Le prix à payer pour cette radicalisation subjectiviste est élevé : l'attribution à un sujet collectif est devenue soit impensable, soit dérivée, voire franchement métaphorique. Or une position antithétique a surgi avec les sciences humaines […] [C]es sciences ont mis en place des modèles d'intelligibilité pour lesquels les phénomènes sociaux sont des réalités indubitables. » Celui-ci tente dans son essai de démontrer la « constitution mutuelle et croisée » des deux mémoires. RICOEUR, Paul. *La mémoire, l'histoire, l'oubli.* [2000]- Paris : Editions du Seuil, 2003. – p.112-115.

[256] On pourrait faire dire au narrateur de Dany Laferrière ces propos de Halbwachs : « Quand je les évoque [les évènements], je suis obligé de m'en remettre entièrement à la mémoire des autres, qui ne vient pas ici compéter ou fortifier la mienne, mais qui est la source unique de ce que j'en veux répéter ». Ce savoir peut augmenter « par la conversation ou par la lecture », « je peux les [évènements] imaginer ; il m'est bien impossible de m'en souvenir».
HALBWACHS, Maurice, *La Mémoire collective,* p.36-37 cité par Jeffrey A.Barash « Mémoire et politique » in *Histoire et mémoire*. [Coordonné par Martine VERLHAC]. Grenoble : CRDP de l'Académie de Grenoble, 1998. –p.53

qui n'ont pas quitté l'île et lui rappellent que son absence le prive de toute possibilité de comprendre Haïti aujourd'hui.

En intégrant leurs paroles, en enquêtant, en proposant l'écriture immédiate et subjective d'un pays tel qu'il se « présente » à lui, Dany Laferrière parvient pourtant à nier cette impossibilité. Il ne cherche pas la vérité sur son pays mais bien à dire tout ce qu'il pourra en dire, en tant qu'individu qui porte avec lui une histoire personnelle. Écrire le pays en n'ignorant pas ce que sa mémoire lui présente est une forme de sincérité envers le lecteur. L'auteur nous dit ainsi qu'il sait d'où il écrit et que l'Haïti qu'il nous présente ne peut être « Haïti » dans l'absolu. Dans ce présent écrit est inclus le passé actualisé par la mémoire individuelle, par d'autres mémoires (qui parfois entrent en contradiction avec la première, mais ne sont jamais refusées).

La mémoire collective se manifeste principalement sous la forme d'une addition de mémoires individuelles. Contrairement à la tradition haïtienne de la transmission d'une mémoire collective orale, l'auteur affirme l'effacement de la communauté face à l'individu. S'il y a présence d'une mémoire collective (notamment par l'intervention discrète de figures telles que Toussaint Louverture, par le biais des croyances vaudous), si la mère continue de faire le récit oral de ce qu'il se passe dans le pays, des explications qu'on peut en donner, nos deux romans confrontent avant tout des visions personnelles du monde présent.

> *Lorsque la mémoire va ramasser du bois mort, elle rapporte le fagot qui lui plait.* Cette sagesse populaire signifie que la transmission orale ne retient que les évènements relatifs à la vie sociale en cours ; un fait passé dont une société ne peut plus tirer de conclusions pour le présent est rapidement oublié.[257]

L'utilisation de la mémoire collective semble être ici la même : si celle-ci ne concerne plus le présent, elle n'est pas évoquée. La présence dans *Pays sans chapeau* des proverbes haïtiens montre l'importance d'une certaine sagesse haïtienne encore aujourd'hui. La voix du peuple entre dans l'œuvre, cependant toujours en exergue et isolée du reste du texte. L'auteur refuse d'effacer les individus et leurs vies devant la voix collective et met les uns et les autres en dialogue.

Il est donc difficile de savoir ce qui a vraiment changé puisque la mémoire transforme le passé, le simplifie, s'approprie la mémoire des autres. La présence d'une image ne peut garantir son caractère entier et fidèle. Dany Laferrière met en évidence cette transformation et travaille sur l'expression de l'oubli qui est une transformation radicale mais aussi de l'absence.

II.A.3. Oubli et absence

La problématique de l'oubli, nous allons le voir, est aussi celle de la perte : l'écriture s'impose alors comme un moyen de l'éviter, d'arrêter la transformation (qui peut être vécue comme une déformation) incessante du passé. La mémoire, même infidèle, s'avère pourtant plus rassurante que l'absence.

[257] Ralph Ludwig in *Écrire la « parole de nuit ». La nouvelle littérature antillaise.* [dir. Ralph Ludwig].- Paris : Gallimard, 1994. – p.16.

II.A.3.a. L'écriture et l'oubli

L'enfance est très présente dans l'*Énigme du retour* ; moins dans *Pays sans chapeau* mais elle est traitée comme un tout dans les deux romans. Aucun élément ne semble incohérent par rapport aux autres dans son évocation. Cette période apparaît comme une unité fondamentale, un instant d' « éternité », une fondation solide.

« Toute mon enfance me monte à la tête »[258] nous dit le narrateur qui respire l'odeur du café. L''adjectif « toute » montre bien ici l'unité de l'enfance. De plus, elle est évoquée sous les termes « mon enfance », qui signifie la particularité et la cohésion de cette époque. Les souvenirs se concentrent sur très peu d'objets, de lieux. Cette simplification du temps passé dans une représentation uniforme montre l'effet du temps sur les souvenirs. Celle-ci semble typique du phénomène de contraction que décrit Bergson dans *Matière et mémoire*

> [L]a « subjectivité » des qualités sensibles consiste surtout dans une espèce de contraction du réel, opérée par notre mémoire. Bref, la mémoire sous ces deux formes, en tant qu'elle recouvre d'une nappe de souvenirs un fond de perception immédiate et en tant aussi qu'elle contracte une multiplicité de moments, constitue le principal apport de la conscience individuelle dans la perception, le côté subjectif de notre connaissance des choses [259].

L'unité qui est évidente nous ramène aux éléments qui ont été abandonnés par la mémoire, nous impose de nous questionner sur l'oubli, sur la manière dont la mémoire a sélectionné les données pour construire cet effet « lissé ». Le temps qui passe peut provoquer l'oubli et surtout la peur de l'oubli, car la conscience d'avoir pu oublier des choses pose problème à l'individu :

> Quand on rentre au pays après un si grand nombre d'années d'absence, on a peur de ne pas reconnaître un vieil ami.[260]

Cette peur est issue d'un sentiment de culpabilité, et suivie d'une réflexion sur la mémoire au sein même des romans. Sentiment de culpabilité car on ne sait jamais ce qu'on aurait du retenir et qu'on n'a pas « enregistré » comme pourrait le faire une machine[261]. Si Dany Laferrière écrit sur sa « machine », sur sa vieille « Remington », peut être le fait-il aussi pour enregistrer ce qu'il a encore en mémoire, en tête aujourd'hui et qu'il pourrait bien perdre demain. L'écriture s'impose donc comme un ultime moyen de faire vivre les personnes, les choses qui ne sont plus et ne seront plus. Elle permet de préserver les choses du passage du temps, d'inscrire son univers du moment comme un témoignage d'un instant qui peut être sera oublié plus tard. C'est une « subjectivité » qui est exprimée par le biais de l'intervention de la mémoire dans la représentation du monde. Dany Laferrière affirme dans une interview[262] que l'écrivain peut oublier l'état dans

---

[258] Dany Laferrière, *Pays sans chapeau*, p.21.
[259] BERGSON, Henri. *Matière et mémoire.* [1939]– Huitième édition. Paris : Quadrige/PUF, 2010. – p.31.
[260] Dany Laferrière, *Pays sans chapeau*, p.57.
[261] On peut se référer ici à l'épisode de l'interview dans l'*Énigme du retour* où le narrateur fait remarquer qu'il n'est pas dans la tradition d'un tel rendez-vous d'utiliser une « machine » qui « enregistre » les propos.
[262] VASILE, Beniamin. *L'autodidacte et le processus de création*. Paris, L'Harmattan, 2008. « Entrevue », p.243-273.

lequel il a écrit son œuvre et le lecteur lui apporter quelque chose lorsqu'il retrouve cet état à travers l'écriture. Écrire est alors un moyen d'être capable de se remémorer un état, par une auto-relecture ou par l'intermédiaire des lecteurs.

II.A.3.b. Le temps et le souvenir « marquant », l'oubli problématique

Ponctuellement apparaissent dans les œuvres des propos généraux sur le temps qui passe, sur la mémoire qui fait défaut.

> Les visages autrefois aimés s'effacent
> au fil des jours de notre mémoire brûlée.
> Le drame de ne plus reconnaître
> même ceux qui nous furent proches.
> L'herbe repousse, après l'incendie,
> afin de camoufler toute trace du sinistre.[263]

Ce fragment se situe entre deux autres, l'un sur le thème du vaudou, l'autre sur une réflexion en termes d'oppositions (non pas entre pays mais entre ceux qui voyagent et ceux qui ne voyagent pas). Il n'a donc pas de rapport évident avec le texte immédiatement à son contact.[264] Il intervient dans le chapitre « Le bon moment » qui débute par l'évocation du départ. Cette réflexion précède donc le retour, anticipe les difficultés que le narrateur pourra éprouver à relier le temps présent avec une mémoire douteuse, cette pensée s'impose à son esprit, et à son texte. La métaphore filée de l' « incendie », du « sinistre » caractérise l'oubli comme dramatique. La mémoire « brûlée », le verbe « effacer », tout le vocabulaire utilisé rejoint l'idée de perte. Et le pire est peut-être cette « herbe » qui « repousse », métaphore de l'oubli de l'oubli lui-même. Ce qui « repousse » cache ce qui a été brûlé, et cela correspond bien à notre idée de passé « lissé » par le temps. L'autre perspective est affective : quels qu'aient pu être nos rapport à ces personnes que l'on a oublié, il est possible qu'elles soient sorties de notre mémoire.

Apparaît ici la problématique de la « reconnaissance » dans le sens où reconnaître n'est pas simplement faire un lien entre passé et présent et réaliser l'identité dans le temps de quelqu'un ou de quelque chose. Elle est aussi une « reconnaissance » au sens de « gratitude », car ce qui nous a « marqué » est par là même reconnu comme important pour nous. L'absence totale de souvenir peut révéler l'insignifiance d'un instant ou d'une personne. La souffrance face à l'absence de souvenirs permet de rétablir l'importance d'une personne ou d'un évènement.

Ainsi, la cohérence ressentie en ce qui concerne la période de l'enfance ne vient pas de la fidélité d'une mémoire qui, au contraire, lisse parce qu'elle est

---

[263] Dany Laferrière, *L'Énigme du retour*, p.41 .

[264] La fragmentation des œuvres permet de ne pas s'attarder, se morfondre dans un temps passé. Le lecteur est amené à passer de thèmes en thèmes, de réflexions en réflexions, de paysages en paysages. L'écriture avance, elle aussi, et met en forme le vécu passé et présent de manière très dynamique. En réponse à cette mémoire aléatoire s'impose donc une écriture de l' « immédiateté ». Le souvenir ne prend sa place dans l'œuvre que parce qu'il est une composante du temps présent, du vécu présent, que parce qu'il est « présence du passé ».

partielle et inégale. Parfois, elle s'exprime de manière forte et projette le passé sur un présent qui s'efface, d'autre fois, elle ne peut fournir qu'une vague sensation.

> Des images du fond de l'enfance
> déferlent en vagues sur moi
> avec une telle fraîcheur
> que j'ai la nette sensation de voir
> la scène se dérouler sous mes yeux.[265]

Ou encore,

> Je me souviens d'un autre détail
> à propos de cette photo de mon père
> mais si minuscule que ma mémoire
> ne parvient pas à bien le cerner.
> Tout ce qui me reste c'est le souvenir
> d'un moment de plaisir.[266]

La mémoire, si elle n'est pas réellement aléatoire, ne nous fournit pas les raisons pour lesquelles restent « gravées » certains éléments et pas d'autres. Et surtout, se souvenir ne veut absolument pas dire que l'on se souvient « bien », que l'empreinte laissée par le passé est fidèle, ni que la reconnaissance est « juste ». Dans les deux citations ci-dessus, qui sont juxtaposées dans l'œuvre, nous avons deux exemples très différents de la manifestation du passé dans le temps présent. Dans un cas, le passé envahit littéralement le présent de manière irrépressible, la métaphore des « vagues » montrant la puissance et l'inexorabilité du phénomène, le pluriel à « images » exprimant la quantité importante de souvenirs. Dans la deuxième citation, au contraire, la mémoire est incomplète et ressentie comme telle : il ne s'agit que d'un « détail », d'une dimension « minuscule ». Seule est restée la sensation éprouvée sur le « moment ». En effet, lorsqu'est évoquée la figure du père, la mémoire perd de sa puissance.

II.A.3.c. Des absences

Nous étudierons ici quelques figures de l'absence qui nous semblent essentielles dans ces romans : le père, l'absence durant l'exil de la mère et du pays.

La figure de la mère est omniprésente, et son pendant absent est le père. L'une renforce par contraste le sentiment d'absence de l'autre. *Pays sans chapeau* n'est pas un roman sur le « père » en particulier alors que l'*Énigme du retour* débute par la nouvelle de sa mort et le début d'un nouveau « cycle » de vie, le sentiment d'absence de souvenirs du père est exprimé. La mémoire de l'autre entre alors en jeu : la mère dans *Pays sans chapeau*, la mère, la sœur, les oncles, et les amis du père dans l'*Énigme du retour*.

> Je n'ai aucun souvenir
> de mon père dont je sois sûr.
> Qui ne soit qu'à moi.
> Il n'y a aucune photo
> de nous deux seuls ensemble.

[265] Dany Laferrière, *L'Énigme du retour*, p.37.
[266] *Ibid.*, p.38.

Sauf dans la mémoire
de ma mère.[267]

Le retour à la ligne entre « mémoire » et « de ma mère » met bien en évidence l'extériorité de l'image du père. Ainsi, rien n'est « sûr », la mémoire personnelle est accusée d'avoir failli. La négation restrictive « ne soit qu'à moi » met en évidence la souffrance liée à ce vide, à cet oubli du père. L'absence d'un autre support comme une photographie impose au narrateur de s'appuyer sur la seule mémoire de sa mère. La poésie semble ici laisser l'espace au non-dit, il n'est pas dit que le narrateur souffre de cet absence, il n'est pas dit que la seule mémoire de sa mère lui semble insuffisante et fragile. Cependant, les blancs typographiques et le rythme donné à la phrase lui donnent une résonance particulière. Le vide est ressenti par le lecteur qui butte à chaque fin de vers sur l'absence, le blanc. Ainsi s'exprime la souffrance : le vide signifie l'absence, dans son passé, d'un vécu avec son père.

Au début de l'*Énigme du retour*, lorsqu'il assiste à l'enterrement, le narrateur dit : « C'est la première fois / que je le vois de si près. »[268] . Est-ce vraiment la première fois ou bien ne s'en souvient-t-il pas ? En tout cas, il vit l'instant comme une première fois car il n'a aucune trace dans sa mémoire d'une scène semblable. A travers cette affirmation se dessine la souffrance d'avoir été maintenu dans l'absence d'un être cher : tout d'abord du fait d'avoir vécu avec sa grand-mère à Petit-Goâve, puis avec l'exil de son père, et enfin à cause de la douleur insupportable de l'exil qui a poussé celui-ci à renier sa vie d'avant et à refuser de lui ouvrir sa porte en Amérique.

Cet épisode obsédant fait l'objet d'un récit dans les deux romans : « la petite chambre de Brooklyn »[269] dans l'*Énigme du retour*, et dans le chapitre « le lit » de *Pays sans chapeau*[270]où un dialogue se noue au moment du coucher entre la mère et le fils durant lequel celui-ci lui raconte sa visite infructueuse à son père. Dans le premier cas il est raconté à l'imparfait, le narrateur visitant la chambre où son père avait vécu se rappelant la scène, dans le deuxième un dialogue restitue les paroles de son père car il en fait un récit précis à sa mère. Le dialogue avec son père est d'ailleurs introduit sans marques particulières. Au début les répliques du narrateur et de sa mère sont alternées puis le récit de cette rencontre commence et les répliques du père remplacent celles de la mère. La voix du père se fait alors entendre à travers la voix du fils, au même niveau d'énonciation. « Depuis douze ans, j'ai cette conversation qui me trotte dans la tête »[271] affirme le narrateur.

L'enfance est réduite, dans une périphrase au manque du père : « Tout me ramène à l'enfance. / Ce pays sans père. »[272]. Lorsque le narrateur voit un enfant qui attend son père, il repense à sa propre enfance et évoque son manque : « J'aurais tout donné pour rater / un match avec mon père »[273]. Le conditionnel

[267] *Ibid.*, p.290.
[268] *Ibid.*, p.64.
[269] *Ibid.*, p.67-68.
[270] Dany Laferrière, *Pays sans chapeau*, p.242-245.
[271] *Ibid.*, p.244.
[272] Dany Laferrière, *L'Énigme du retour*, p.34-35.
[273] *Ibid.*, p.29.

passé, rarement utilisé dans ce roman, est ici employé pour mettre en relief le regret, la mélancolie.

A l'éloignement du père fait écho l'éloignement de la mère, du pays, pendant vingt ou trente trois ans.

> Simplement pour t'entendre dire que les carottes, c'est bon pour les yeux.[274]

L'homme qui parle alors à sa mère après lui avoir demandé de préparer des carottes qu'il n'aime pas est soulagé de retrouver sa mère telle qu'il l'a quittée, de l'entendre répéter des propos tenus au quotidien dans le passé et qui viennent confirmer ses souvenirs. La mère qu'il retrouve et dont il sent, a posteriori, à quel point son absence a pu peser sur sa vie est aussi son pays. «Tu ne peux pas savoir, tu n'étais pas là »[275], réplique-t-on au narrateur.

Il a donc été impossible pour le narrateur de se construire une mémoire sur ce qu'a été Haïti pendant toutes ces années, d'assister à son évolution ou à celle de ses proches. Toute cette période d'absence est occultée dans nos deux romans : l'*Énigme du retour* rétablit certes une référence à l'Amérique mais dans l'optique de préparer le « départ », dans *Pays sans chapeau*, on ne sait rien de cet exil, il apparaît comme un temps « absent ». Le narrateur fait à peine allusion à « des temps durs » en s'adressant à sa machine à écrire qui a partagé toutes ses aventures d'alors.

L'absence se présente sous différentes formes : ce qu'on n'a jamais vécu, ce dont on ne se souvient pas (c'est l'oubli), et, dans nos romans, ce dont on ne parle pas, ce qui semble faire l'objet d'un tabou (la vie en exil).La mémoire, source d'inquiétude, s'apparente à cette absence qui est un vide que rien ne peut combler, l'imagination pouvant s'y substituer mais de manière incomplète et décevante. Cette absence, c'est aussi celle du passé : comment retrouver un temps similaire, si ce n'est par la possibilité de rêver et d'écrire ses rêves ?

II.A.4. Souvenirs d'enfance : « du temps que je veillais tard avec ma grand-mère / sur la galerie de notre maison à Petit-Goâve. »[276]

Il faut tout d'abord signaler l'existence de deux œuvres de Dany Laferrière faisant appel à la période de l'enfance : *L'odeur du café* et *Le charme des après-midi sans fin*. Elles font le récit d'une enfance passée à Petit-Goâve en compagnie de Da, la grand-mère du narrateur « Dany », surnommé alors « Vieux os ». Dans la première, le narrateur nous parle surtout de ce temps passé avec sa grand-mère, sur la galerie et autour de la maison ; dans le second, le narrateur raconte sa vie avec ses amis, la découverte de la ville et la fin de cette période d'enfance à proprement parler avec son départ à Port-au-Prince. Le roman *L'odeur du café* (1991) est antérieur à la rédaction de *Pays sans chapeau* (1996), viendra ensuite *Le charme des après-midi sans fin* (1997) et en dernier *L'énigme du retour* (2009).

[274] Dany Laferrière, *Pays sans chapeau*, p.108.
[275] *Ibid.*, p.102.
[276] Dany Laferrière, *L'Énigme du retour*, p.98.

Ces souvenirs d'enfance sont les plus lointains dans le temps, a priori donc les plus difficiles d'accès et ils semblent pourtant s'imposer avec évidence et représenter un idéal : celui d'un temps primitif, d'images qui ne sont finalement qu'impressions, couleurs, où la perspective, bien que déformée construit une présence bien particulière. Écrire l'enfance n'est peut être pas tant la re-vivre que souffrir de son absence et de la perte des souvenirs, de l'oubli. Le « moi » passé est celui qui réalisait ce que recherche le narrateur aujourd'hui : un regard sur ce qui existe, sur ce qui vit, une contemplation (c'est ainsi que nous percevons l'enfance dans *L'odeur du café* notamment).

II.A.4.a. Présences et représentations de l'enfance dans les deux romans

L'enfance dans *Pays sans chapeau* ne se manifeste que dans les parties dénommées « Pays réel ».[277]L'enquête que mène le narrateur sur le pays sans chapeau, la mort et l'imaginaire vaudou en Haïti ne se prête pas aux réminiscences. On remarque que l'enfance s'efface au fur et à mesure du roman : celle-ci n'est présente que lors du retour dans la maison maternelle de Port-au-Prince. Une fois évoquée la présence de Da dans la maison de son enfance, le retour d'un temps quotidien qui s'avère être le même, l'homme va au-delà. Il remonte à l'adolescence en retrouvant ses amis de Port au Prince, puis la perception du temps se dérègle pour entrer dans le « pays sans chapeau », pays des dieux vaudou par excellence.

Dans l'*Énigme du retour*, les allusions à l'enfance sont présentes tout au long de l'œuvre. Il faut noter, qu'au contraire de *Pays sans chapeau* qui semble donner la préférence au temps mythologique et au temps de l'énonciation, l'*Énigme du retour* se clôt sur le retour dans le pays de l'enfance, non pas géographiquement, car il s'agit alors d'un lieu (réel) nommé « Les Abricots » situé à l'extrême sud-ouest d'Haïti et non de Petit-Goâve, mais bien temporellement. Le « paradis » décrit alors l'est car le temps qui passe s'apparente à ce temps perdu de l'enfance, qui semble avoir passé sans heurts. Les souvenirs d'enfance sont présents à la fois dans les moments de prose et de poésie. Ils peuvent être insérés lors de récit d'anecdotes[278] ou bien dans des scènes de dialogue[279], comme être le fruit d'une réflexion sur le temps ou d'une reconnaissance. On doit remarquer que la deuxième partie faisant le récit du retour et se déroulant en Haïti n'est pas plus riche (si ce n'est parce que plus longue) en évocations de l'enfance. L'absence du pays entendu comme géographique (lorsqu'il est encore en Amérique) semble au contraire renforcer la présence de l'enfance dans l'esprit du narrateur.

L'image que le lecteur se fait de l'enfance du narrateur se construit par la répétition d'éléments essentiels. La mémoire a déjà trié, épuré ces souvenirs de sorte que l'enfance apparaît comme un temps complet en lui-même, lisse, continu, sans accrocs. L'enfance est un temps d'apprentissage, le temps des premières fois : première prière (« C'est Da qui m'a appris ma première prière »[280]), premier

[277] Ce pays réel n'est donc pas seulement celui que l'on peut observer aujourd'hui. Il est le pays présent mais aussi vécu au sens où la mémoire ajoute une dimension temporelle au territoire.
[278] Dany Laferrière, *L'Énigme du retour*, p.36-38.
[279] Avec le neveu par exemple, *Ibid.*, p.123.
[280] Dany Laferrière, *Pays sans chapeau*, p.33.

bain (« J'ai pris mon premier bain, sûrement, dans cette cuvette cabossée. »[281]). On voit dans cette dernière citation la nécessité de reconstituer l'enfance, le doute du à une mémoire évasive, qui impose de prendre un certain recul (« sûrement »). Le bonheur est aussi un élément essentiel de cette enfance, qui explique dans l'*Énigme du retour* la volonté du narrateur de retrouver cette enfance : « du temps heureux de ma grand-mère »[282]. La contemplation, depuis la galerie et la maison de Da semblent être la principale préoccupation de l'enfant ; la contemplation du monde et les explications que peut en donner sa grand-mère occupent une place importante dans ces réminiscences. On peut s'interroger sur le parallèle possible entre la « saveur/ de ces après-midi d'enfance »[283] et la caractérisation d'Haïti comme le pays des saveurs, des odeurs. Dans un paragraphe intitulé « La chose », le narrateur nous fait part des réticences de sa mère face à la nourriture venue d'ailleurs, et sans « ODEUR ». Le mot est inscrit en majuscules, cela lui donne une existence plus concrète. L'odeur d'Haïti c'est aussi la puanteur de la ville et des bas quartiers ("Ce n'est pas tellement la foule, le problème. C'est l'odeur."[284], dit le narrateur en parlant de Martissant, un des quartiers les plus pauvres de Port-au-Prince). Enfin, l'enfance est le temps primitif, idéal mais malheureusement perdu.

> On peut bâtir sa maisonnette
> sur le flanc d'une montagne.
> Peindre les fenêtres en bleu nostalgie.
> Et planter tout autour des lauriers roses.
> Puis s'asseoir au crépuscule pour voir
> le soleil descendre si lentement dans le golfe.
> On peut bien faire cela dans chacun de nos rêves
> on ne retrouvera jamais la saveur
> de ces après-midi d'enfance passés pourtant
> à regarder tomber la pluie.[285]

Les lauriers roses, la « pluie » qui ne cesse de tomber sont des éléments qu'on retrouve à dans d'autres extraits de l'*Énigme du retour.*[286] Ces derniers sont toujours en lien avec l'enfance, dans un cas par le biais de la « galerie » et de la compagnie de la mère ; dans l'autre, la « saison ensoleillée » désigne l'enfance. La position de l'homme qui s'efforce de « voir » s'oppose à l'enfant qui, lui, passe son temps à « regarder ». L'observation est du côté de l'enfant, là où l'adulte ne fait que percevoir les choses de manière superficielle. La négation absolue de toute possibilité de retour à l'enfance et à la « saveur » de celle-ci semble être récusée par la fin de l'*Énigme du retour*, puisqu'il parle alors d'un temps « enfin revenu ».[287]

---

[281] *Ibid.*, p.30.
[282] Dany Laferrière, *L'Énigme du retour*, p.300.
[283] *Ibid.*, p.22.
[284] Dany Laferrière, *Pays sans chapeau*, p.43.
[285] Dany Laferrière, *L'Énigme du retour*, p.22.
[286] *Ibid.*, p.116 « Nous sommes sur la galerie. / Près des lauriers roses. », p.285, «durant cette enfance pluvieuse » ou encore « interminable saison ensoleillée, / bien que parfois pluvieuse. / Rien de plus éclatant qu'un soleil sous la pluie».
[287] *Ibid.*, p.300.

> Dans la grande maison de vitres encore ruisselante les enfants en deuil regardèrent les merveilleuses images.[288]

L'enfant est ici séparé du monde par les « vitres », il regarde le monde sans pouvoir y vivre. Au contraire, chez Dany Laferrière, l'enfant semble être profondément au contact du monde, heureux et non « en deuil ». L'adulte, lui, est « en deuil » de cette enfance perdue, « merveilleuses images » qu'il regarde comme inaccessibles car définitivement passées, qui ne sont plus que des « images » et dont il semble devoir faire le « deuil ». On peut se demander si la fin du roman de l'*Énigme du retour* et le « temps retrouvé » ne sont pas une réconciliation avec le temps présent. L'intervention du rêve et du sommeil ne biaise-t-elle pas alors la réconciliation ?

L'enfance se construit autour de deux éléments majeurs : Petit-Goâve et Da, la grand-mère. Cette figure est centrale dans *Pays sans chapeau* où les souvenirs de l'enfance sont toujours en lien avec elle. Cette femme est même encore présente, non seulement dans l'esprit de Dany, de sa mère et de sa tante, mais aussi dans la maison. La mère du narrateur raconte que si elle oublie, selon le rituel, de verser un peu de café sur le sol pour Da, celle-ci intervient pour faire en sorte qu'elle en renverse[289]. Elle semble encore présente dans son ancienne chambre à coucher, la tante affirmant : "-Mais, Marie, je ne peux pas laisser Da seule…"[290]. Elle vit véritablement à travers tous ces êtres qui se souviennent d'elle. Avoir intitulé le fragment « Pays sans chapeau » montre bien que la barrière entre le monde et le monde des morts est poreuse, peut être bien grâce à la mémoire. La grand-mère reste une référence : « selon ma grand-mère »[291].

Dans l'*Énigme du retour*, le lien entre l'enfance et Da n'est pas systématique. La frontière entre la vie et la mort très spéciale en Haïti est évoquée, puisqu'un des chapitres s'intitule : « On ne meurt pas ici » ; cependant Da n'est pas citée à ce moment-là. Le souvenir est celui de l'impression que laissaient au narrateur enfant le cimetière et la mort :

> Je me souviens des porteurs de mon enfance (…)
> Des chiens apeurés courant parmi les tombes
> tandis que le vent fait balancer les palmiers
> comme une fillette qui joue avec ses tresses.
> La mort me semblait si drôle à l'époque.[292]

La comparaison du « vent » et de la « fillette » ramène la fantaisie de l'enfance dans un lieu a priori sérieux : le cimetière. Tout est proie de l'imagination pour l'enfant qui s'amuse à regarder le monde. Da est tout de même présente dans le monde du narrateur de l'*Énigme du retour*. En effet, il retrouve sa grand-mère dans le ciel, propice aux projections de notre imaginaire, dans la voie lactée :

---

[288] « Après le déluge » in RIMBAUD, Arthur. *Poésies. Une saison en enfer. Illuminations.*- Paris : Gallimard, 1999. – p.207.
[289] Dany Laferrière, *Pays sans chapeau*, p.22.
[290] *Ibid.*, p.23.
[291] *Ibid.*, p.21.
[292] Dany Laferrière, *L'Énigme du retour*, p.93.

> Et j'ai cru reconnaître ma grand-mère
> dans cette discrète étoile
> repérée pour la première fois,
> pas loin de la Grande Ourse.[293]

Une manière d'affirmer la place essentielle de sa grand-mère comme repère dans sa vie. Mais Da est aussi et peut être surtout présente dans la fiction.

> C'est que Da vit aujourd'hui
> dans mes livres.
> Elle est entrée tête haute
> dans la fiction.[294]

II.A.4.b. Les deux temps

Nous tenterons d'effectuer une typologie des évocations de l'enfance en fonction du rapport construit entre le présent et le passé. Nous distinguerons les cas où les deux temps sont superposés, les cas où le présent d'énonciation s'efface au profit du passé, et pour finir les cas où le présent et le passé fusionnent, donnant parfois lieu à ce que l'on nommera la sensation d'éternité. Car ce rapport du présent au passé conditionne ou est conditionné par plusieurs façons de percevoir le temps qui passe, la durée. Le narrateur se heurte parfois à l'inadéquation du présent à ses souvenirs, ce qui impose une superposition mais une conscience de la dissociation des deux temps ; parfois au contraire, la sensation de revivre pleinement un instant est cause de ce sentiment d'éternité, de permanence infinie de soi à travers le temps. Enfin, il arrive que le récit se fasse au passé, sans référence au présent, notamment lorsque le souvenir est partagé lors d'un dialogue rapporté.

Superposition (voir annexe 3.A)

Ces extraits sont regroupés car ils s'inscrivent dans un aller-retour entre un passé et un présent. Dans ces derniers, on passe donc plusieurs fois d'une référence au temps présent vers le temps passé et inversement. Superposer les deux temps permet de mener une comparaison, de montrer comment le monde ou notre regard ont changés, par exemple lorsque le narrateur visite à nouveau Petit-Goâve. Cela permet aussi de faire une « ré-vision » du passé, de porter un nouveau regard sur ce dernier. Enfin, la superposition des temps permet d'entendre à nouveau la voix des morts, comme sa grand-mère, de les faire exister à nouveau dans le présent.

Effacement du présent au profit du souvenir (voir annexe 3.B)

Ces extraits mettent en scène un retour de l'enfance, une plongée dans les souvenirs et une rupture avec le présent. Le récit se fait majoritairement au passé, et l'essentiel n'est plus de dire le monde présent mais bien le souvenir qui s'impose à l'esprit du narrateur. Il peut prendre plusieurs formes : être un long récit,[295] être inséré dans un dialogue[296], le personnage servant alors de « premier lecteur » du souvenir, être une reconstitution mettant en scène des personnages du

[293] *Ibid.*, p.240.
[294] *Ibid.*, p.255.
[295] *Ibid.*, p.218.
[296] *Ibid.*, p.213.

passé.[297] Il faut donc parfois oublier le monde présent pour se souvenir : on peut revenir si on ne regarde plus, lorsqu'on a les « paupières closes »[298]. L'absence de soi au monde présent provoque la réminiscence.

La confusion/ fusion des temps (voir annexe 3.C)

L'expression du temps passé ne s'accompagne plus des cadres temporels habituels qui le définissaient clairement comme passé. Le présent est utilisé sans transition pour décrire des scènes qui appartiennent à la mémoire du narrateur. Il s'agit parfois de « visions » provoquées par le sommeil[299], du retour à Petit-Goâve qui lui fait revivre des « après-midi sans fin », parfois le temps devient tout à coup « fluide »[300] ou encore le présent semble être le passé (projection dans l'enfance, « mon enfance me frappe de plein fouet »[301], accompagné de l'impression que les choses n'ont pas changé).

Dans cette dernière catégorie, où les temps « fusionnent », on peut avoir un aperçu de ce que l'on pourrait appeler la sensation d' « éternité ». Ces moments fondateurs qui laissent au présent le pouvoir d'englober le passé, le futur et d'annihiler la distance temporelle. Finalement, il n'est peut être pas possible de revivre le passé, mais il semble possible de vivre le présent comme une éternité englobant tous les temps. On remarquera que dans *Pays sans chapeau,* les temps ne vont pas jusqu'à fusionner. La sensation de trouver des moments d'éternité se construit plus dans le rapport à la mort : éternité de la grand-mère toujours présente, zombies présents dans la ville. Lorsque les durées et les temps sont brouillés, nous entrons la plupart du temps dans les croyances haïtiennes (pays des dieux vaudou, zombies…) et non dans la mémoire.

> La mort change immédiatement de mode de temps. Il quitte le présent pour rejoindre à la fois le passé et le futur. Où vis-tu maintenant ? Dans l'éternité.[302]

L'*Énigme du retour* développe de manière plus importante le thème de la mémoire, mais on peut (et nous proposerons d'en faire une telle interprétation) voir dans le monde des morts le monde du passé, le monde de ceux qui existaient avant. Comment y va-t-on ? Peut-on seulement en revenir ? Dans *Pays sans chapeau* le narrateur part en quête de sa grand-mère[303] dont la mort hante les premières pages du livre.[304] Il finit par faire un voyage au « pays sans chapeau ». De manière assez symétrique, le narrateur de l'*Énigme du retour* souffre de la perte de son père en début de roman et effectue ensuite un retour au village natal de celui-ci, en quête d'un peu de lui, de sa présence. Le passé est-il ce monde des morts qui pourtant reste si présent dans l'imaginaire quotidien d'Haïti, ou bien est-il ce sentiment d'absence laissé par un père avec lequel le narrateur n'a jamais vécu ?

[297] Dany Laferrière, *Pays sans chapeau,* p.23.
[298] Dany Laferrière, *L'Énigme du retour,* p.19.
[299] *Ibid.*, p.55
[300] *Ibid.*, p.191
[301] *Ibid.*, p.214-215
[302] Dany Laferrière, *Pays sans chapeau,* p.36
[303] « Des fois, j'ai envie d'aller lui rendre visite », *Ibid.*, p.22
[304] « Ma grand-mère est partie pour le pays sans chapeau », *Ibid.*, p.22, « Et Da n'est plus», p.30.

II.B. La nostalgie : Expression du regret

Le retour en Haïti devrait avoir pour effet d'apaiser le « mal du pays » du narrateur. Pourtant, la nostalgie, du grec *nostalgia nostos* « retour » qui peut être définie comme un « état de dépérissement et de langueur causé par le regret obsédant du pays natal, du lieu où l'on a longtemps vécu : mal du pays » n'est pas absente de ces deux œuvres. Le « retour » n'est pas ressenti comme complet. En effet, le temps ayant passé, certains éléments ont définitivement changés et l' « énigme » consiste à savoir si un quelconque retour est possible. On pourrait rapprocher le sentiment du narrateur du « regret mélancolique » qui est une autre définition possible de la nostalgie. Il est provoqué par le désir d'une « chose révolue » ou « qu'on n'a pas connu[e] ». Sans être un état « pathologique », on pourrait voir en effet un « état d'abattement, de tristesse, accompagné de rêverie » dans les propos du narrateur.[305]

L'*Énigme du retour* développe une forme de « nostalgie », dans le sens de « regret obsédant » du pays natal, qui est ici avant tout celui de l'enfance, et non Haïti. Le retour au « pays » n'est pas suffisant, c'est « l'exil du passé » qui pèse. De plus, le« désir insatisfait » d'une chose que l'on n'a pas connu s'exprime lorsque le narrateur nous parle de son père et de l'impossibilité de trouver des souvenirs personnels le concernant. La « rêverie » tente alors de pallier au manque. Dans *Pays sans chapeau*, la question de l'impossible mémoire personnelle concernant son père est aussi présente, le désir « insatisfait » mais on ne ressent pas de regret « obsédant ». L'accent est plutôt mis sur les conséquences de vingt ans d'absence. Le « regret » semble concerner non plus l'enfance mais les femmes qui ont su gagner son cœur lorsqu'il était encore à Port-au-Prince avec ses amis : Antoinette et Lisa. La question que se pose le narrateur est bien plus qu'aurait été ma vie si j'étais resté en Haïti que comment retrouver mon enfance et supporter l'absence.

II.B.1. Entre illusions et réalité

L'état de rêverie dans lequel la nostalgie plonge le narrateur le maintient dans l'immobilité, dans un ailleurs que l'être au présent. L'action est impossible lorsqu'il repense à un temps qui n'existe plus.

II.B.1.a. L'immobilité : prisonnier du rêve

Les sensations d'éternité ou de temps cyclique que nous avons déjà mises en évidence devraient faire barrage à la nostalgie. Cependant, dans le premier cas, elle concerne non pas la vie d'un individu mais la répétition générationnelle (« la vie d'aujourd'hui » racontée par le neveu n'est qu'une « nouvelle version des même faits »), et dans le second, elle n'est qu'une « impression » et appartient au monde du « rêve »[306].

[305] Ces définitions sont tirées de l'ouvrage suivant : REY, REY-DEBOVE, *Dictionnaire alphabétique et analogique de la langue française.* Le petit robert 1. Paris : Dictionnaires Le Robert, 1990.
[306] Dany Laferrière, *L'Énigme du retour,* p.143.

> Je suis donc parti puis revenu. Les choses n'ont pas bougé d'un iota. […] L'impression de cheminer dans un rêve.[307]

La permanence du monde s'exprime ici par la juxtaposition des deux participes « parti » et « revenu ». Le lecteur ressent alors la proximité si ce n'est l'identité entre les deux temps. L'immobilité est le caractère du rêve, de la nostalgie elle-même qui pousse à se morfondre loin du temps présent et de l'action.

> Toutes ces choses que j'avais évacuées de mon esprit là-bas pour éviter d'être ligoté par la nostalgie ont une présence concrète ici. Elles s'étaient réfugiées dans mon corps où le froid les avait gelées. Mon corps se réchauffe petit à petit. Et ma mémoire se dégèle jusqu'à devenir cette petite flaque d'eau dans le lit.[308]

La « présence concrète » est à la fois due au retour en Haïti mais aussi à un retour de la « mémoire » qui fait réapparaître ce qui n'est jamais bien défini (« choses »). Le verbe ligoter exprime l'immobilisme auquel pousse la nostalgie, ou plutôt la mélancolie, le désir inassouvi de quelque chose d'absent. Dany Laferrière fait ici se rejoindre l'imaginaire géographique avec la question du passé et de la mémoire. La métaphore du liquide gelé exprime la conservation mais aussi le mouvement ou l'immobilité de l'esprit. Tous ces mouvements intérieurs s'expriment par le corps qui transpire (la « flaque d'eau ») la mémoire. L'espace de la mémoire est encore lié au rêve puisque le narrateur est « dans le lit » et que cette scène se passe au réveil, de plus celle-ci n'est plus appréhendable par l'esprit, c'est le corps qui se souvient. Le réchauffement prépare l'expulsion de la « mémoire » pour la mise en mouvement. Le narrateur est alors en quelque sorte prisonnier du rêve qui lui permet de retrouver son passé, luttant contre l'immobilisme de la nostalgie dans lequel il semble pourtant sombrer à la fin de l'*Énigme du retour* (demeurant « trois mois » sous l'emprise d'une « douce maladie du sommeil »[309]). La seule immobilité possible se situe donc dans un ailleurs illusoirement non situé.

II.B.1.b. Les ruptures

Le temps qui passe est irréversible. On ne peut revenir dans le passé. D'un côté il y a « l'illusion » d'une permanence, d'une « immobilité » comme nous venons de le voir, de l'autre côté, par la répétition du verbe devenir, Dany Laferrière met en évidence le changement inévitable de toute chose.

> Je suis là, devant cette table bancale, sous ce manguier, à tenter de parler une fois de plus de mon rapport avec ce terrible pays, de ce qu'il est devenu, de ce que je suis devenu, de ce que nous sommes tous devenus, de ce mouvement incessant qui peut bien être trompeur et donner l'illusion d'une inquiétante immobilité.[310]

L'accumulation des complétives où seul change le sujet illustre le « mouvement » universel du temps. Le devenir est à la fois une permanence (par l'identité de l'objet ou du sujet) et un changement irréversible.

---

[307] *Ibid.*, p.144.
[308] *Ibid.*, p.151.
[309] *Ibid.*, p.298.
[310] Dany Laferrière, *Pays sans chapeau*, p.37-38.

Cette rupture forcée avec le temps passé s'exprime de différentes façons dans nos deux œuvres. Ce dernier s'éloigne toujours et devient sans cesse plus inaccessible. La nostalgie s'applique en particulier à un espace du passé, celui de l'enfance et de l'adolescence. Nous avons d'ores et déjà vu à quel point l'enfance s'impose comme un pays idéal dans l'*Énigme du retour*. Son association avec le « paradis » à la fin du roman le confirme aisément.

> Et l'exil du temps est plus impitoyable
> que celui de l'espace.
> Mon enfance
> me manque plus cruellement
> que mon pays.[311]

L'adverbe « cruellement » et l'adjectif « impitoyable » désignent l'intensité d'une douleur qui est causée par une force inaltérable : le « temps ». La recherche d'un « temps perdu » ne peut aboutir tandis qu'on peut toujours retrouver son « pays » dans ses caractères permanents. Le narrateur exprime alors une souffrance psychique qui se fait corporelle. Suite à l'évocation particulièrement intense de souvenirs, le narrateur étouffe (« Je n'arrive plus à respirer »[312]). Le passé surgit et l'immobilise, il se sent « mouliné », « K.-O ». Son organisme se réadaptant à son pays, il retrouve ses souvenirs et sombre dans la nostalgie, dans l'évocation d'un passé révolu et présent de manière trompeuse. Le refus du temps passé en exil, qui est très peu évoqué, si ce n'est à travers l'expression du nombre d'années montre bien la volonté de réduire le temps qui s'est écoulé, de ne pas prendre en compte les changements qui se sont opérés durant toutes ces années. La nostalgie, c'est aussi le refus de quitter un temps ou un être-au-monde qui nous semble plus agréable, plus heureux.

Le narrateur se heurte pourtant à la réalité et certaines ruptures ne peuvent être ignorées. C'est le cas de l'annonce de la mort du père. L'annonce de la nouvelle construit le « cadre » du premier chapitre, puisque celui-ci débute par l'annonce et se termine, après une longue déambulation, par une référence au mort (« Je pense à un mort »). La voie barrée par l'histoire, celle qu'on n'a pas pu emprunter ou qu'on ne pourra plus prendre devient obsédante. Ainsi les « phares mélancoliques des voitures » sont peut-être bien la projection de l'état du narrateur sur le monde qui l'entoure. Lui-même est mélancolique face au temps qui a passé, et qui passe encore. Événement inévitable, le voila qui « coupe la nuit en deux ». Le présent utilisé ici est important car il permet de faire référence à l'avant-« coup de fil » et à l'après-« nouvelle ». L'instant de l'annonce est bien le point de bascule qui fait qu'une unité temporelle telle que « la nuit » est divisée. Cette impression est renforcée par l'expression « à partir de maintenant » quelques vers plus loin, marquant l'impossible retour.

II.B.2. L'irréversibilité

La nostalgie est une non acceptation du sens unique de l'Histoire. L'écoulement ne pourrait-il pas être inversé ? Le temps devient alors un élément obsédant, y compris dans son rapport à soi-même.

---

[311] Dany Laferrière, *L'Énigme du retour*, p.78.
[312] *Ibid.*, p.151.

II.B.2.a. « Ipséité » et « mêmeté » : la métamorphose

L'acceptation de l'autre soi-même qui existe par le biais de la mémoire personnelle mais aussi de la mémoire des autres personnages nécessite le deuil de cet être qui n'est pas le soi présent. Paul Ricœur différencie la mêmeté de l'ipséité en les caractérisant, pour la première, par une « souplesse, propre au maintien de soi dans la *promesse* », pour la seconde par « la rigidité inflexible d'un *caractère*, au sens quasi typographique du terme »[313]. La nostalgie d'un moi d'avant semble révéler une crise identitaire qui pousserait à une définition rigidifiée d'un « moi » immobile dans le temps. Paul Ricœur travaille à partir des différentes apories de la mémoire : la troisième se fonde sur les usages et abus de mémoire qui parfois relèvent plus de la mélancolie que du deuil. La question du maintien de soi à travers le temps est posée à propos de « l'identité chez les peuples ». La crise pose trois questions fondamentales : « le maintien de soi à travers le temps », « la compétition avec autrui », et « la place de la violence dans la formation des identités»[314]. L'altérité est-elle une menace pour l'identité ? Quel est alors le rôle de la mémoire : peut-elle être une réponse à la crise identitaire du sujet ? Où se trouve le juste milieu entre le deuil d'une identité passée et le maintien de celle-ci ?

Au contraire d'une autobiographie où l'autre apparaîtrait toujours en regard d'un « je » actuel, où l'œuvre serait une relecture du passé qui tendrait à mettre en évidence les ressorts de la construction progressive de soi, Dany Laferrière écrit un « je » éclaté. La perméabilité entre les temps, comme nous avons pu le voir dans le cas des souvenirs d'enfance, mêle les figures du narrateur présentes et passées. Le narrateur ne s'identifie pas simplement par le biais de la permanence de la première personne mais se retrouve véritablement. Lorsque le sentiment d'ipséité (donc du mouvement de l'identité) est évoqué, celui-ci n'est pas le lieu d'une analyse des changements qui se sont produits en soi mais bien du simple regret de ne plus être enfant.

> Nous sommes déçus d'être devenus
> ce que nous sommes devenus.
> Et nous ne comprenons rien
> à cette étrange transformation
> qui s'est faite à notre insu.[315]

L'utilisation du pluriel (« nous ») engage le lecteur dans l'écoulement du temps que subit (« à notre insu ») le narrateur. L' « étrange transformation », étrangère à nous-mêmes car résultant de tant de facteurs est représentée comme insaisissable. La déception est ici la marque de l'absence de deuil d'un autre « soi ». L'identité est alors en crise car on ne reconnaît pas une partie de soi-même qui n'est pas passée mais bien présente. Le narrateur ressent donc la différence entre l'avant et l'aujourd'hui tout en se sentant plus étranger à lui-même aujourd'hui qu'à son moi d'avant.

---

[313] RICOEUR, Paul. *La mémoire, l'histoire, l'oubli.* [2000]- Paris : Editions du Seuil, 2003. – p.98-99.
[314]RICOEUR Paul, « Passé, mémoire et oubli », in *Histoire et mémoire*. [Coordonné par Martine VERLHAC]. Grenoble : CRDP de l'Académie de Grenoble, 1998. - p.41.
[315] Dany Laferrière, *L'Énigme du retour*, p.77.

La littérature est une scène où l'autre soi-même prend place (plus ou moins de place). Borges dans sa nouvelle *L'autre* extraite du recueil *Le livre de sable*[316] raconte une rencontre entre le narrateur jeune et vieux sur un banc. La discussion, narrée du point de vue de l'ancien Borges, soulève le problème de la reconnaissance de soi dans le temps, des changements qui ont transformés l'individu. Créer deux personnages qui incarnent les deux instances passées et présentes d'un même homme permet à l'auteur de faire dialoguer deux états de lui-même, de les comparer[317]. L'écriture réalise alors une scène intérieure. Chez Dany Laferrière, le narrateur est un personnage et un seul. S'il s'identifie parfois à d'autres personnages comme son neveu, il n'y pas de dédoublement entre le personnage passé et présent. Soit le narrateur incarne le passé, soit il raconte celui-ci mais aucun autre personnage différencié n'est lui-même avant. Le dialogue est donc moins évident et porte à confusion entre les différents temps du « je ». Cette confusion est une forme de nostalgie : le narrateur veut retrouver ses « quatre ans » et pourtant il affirme lui-même que « redevenir », faire un retour dans le devenir est impossible et que tout au plus on peut « réapprendre ».

L'impossibilité d'effacer son passé et ce qu'on a été, de l'oublier ou bien de l'accepter est source d'une crise. La mémoire est alors vécue comme un handicap, une tentation de l'immobilisme. Par une métaphore utilisant l'image du « poids » ou de la « légèreté » ainsi que celle de la « valise », donc de l'objet à transporter avec soi, Dany Laferrière exprime la difficulté de vivre au présent tout en ayant existé au passé. Anouilh, dans sa pièce *Le voyageur sans bagage*[318]met en scène un homme qui a perdu la mémoire et vit dans un asile sous le nom de Gaston. Après de multiples rencontres, il retrouve sa vraie famille, les Renaud, découvre qu'il s'appelle Jacques et qui il était auparavant (un tueur d'oiseau, un mauvais ami…). Alors, il décide de refuser ce passé, ne le portant pas d'ores et déjà en lui[319]. Dans l'*Énigme du retour*, le personnage de l'enfant puis de l'adolescent n'est pas refusé, au contraire. C'est lorsque le narrateur est réconcilié avec ses souvenirs qu'il se sent « léger »[320]; réconcilié mais pas plongé dans le passé, car un temps intemporel, l'éternité dont nous avons parlé s'installe. « La vie n'a

---

[316] « L'autre » in BORGES, Jorge Luis. *Le livre de sable* [1975] – Paris : Gallimard, 1978 (trad. française). – p.7 – 19.

[317] « En ce cas, lui dis-je résolument, vous vous appelez Jorge Luis Borges. Moi aussi je suis Jorge Luis Borges. Nous sommes en 1969, et dans la ville de Cambridge.
– Non, me répondit-il avec ma propre voix, un peu lointaine.
Au bout d'un moment, il insista :
- Je suis à Genève, sur un banc, à quelques pas du Rhône. Ce qui est étrange c'est que nous nous ressemblons, mais vous êtes bien plus âgé, vous avez les cheveux gris. » *Ibid.*, p.9.

[318] *Le voyageur sans bagage* [1936] in ANOUILH Jean, Pièces noires. – Paris, Calmann-Lévy, 1957. – p. 257 – 362.

[319] « Valentine : Mais est-ce que tu te rends compte seulement de ce que tu es en train de faire ?
Gaston : Oui. Je suis en train de refuser mon passé et ses personnages – moi compris. Vous êtes peut-être ma famille, mes amours, ma véridique histoire. Oui, mais seulement, voilà…vous ne me plaisez pas. Je vous refuse.
Valentine : Mais tu es fou ! Mais tu es un monstre ! On ne peut pas refuser son passé. On ne peut pas se refuser soi-même…
Gaston : Je suis sans doute le seul homme, c'est vrai, auquel le destin aura donné la possibilité d'accomplir ce rêve de chacun… Je suis un homme et je peux être, si je veux, aussi neuf qu'un enfant ! C'est un privilège dont il serait criminel de ne pas user. Je vous refuse. Je n'ai déjà depuis hier que trop de choses à oublier sur mon compte. »
Ibid., p.348.

[320] Dany Laferrière, *L'Énigme du retour*, p.285.

aucun poids »[321] apparaît lors d'un moment passé sous un « manguier », à l'affût des sensations de l'instant présent.[322] Il n'y a alors plus à comprendre ce qu'on est mais à sentir le monde autour de soi.

> Cette valise n'appartient qu'à lui.
> Le poids de sa vie.[323]

Tout comme la grand-mère Da qui ne peut plus porter d'autre robe que sa robe grise car elles seraient trop lourdes[324], le fils ne peut porter, assumer le contenu de la valise que son père lui a laissée et qui ne s'ouvrira jamais. On ne peut porter pour les autres le poids d'une vie.

> Sur la petite galerie.
> Moi, assis.
> Lui, debout.
> Distance respectueuse.
> Vous ne racontez jamais votre époque.
> Je n'ai pas d'époque.
> On a tous un temps.
> Je suis en face de toi, et c'est ça mon époque.
> Le cri d'un oiseau qui ne supporte pas
> la chaleur de midi.[325]

Dans cette citation qui est un dialogue entre le narrateur et son neveu, le narrateur affirme son être au présent contre son histoire personnelle. La question de l' « époque » est éludée pour dire son ancrage dans le présent. Pourtant, la référence dans la dernière phrase au roman *Le cri des oiseaux fous*, qui fait le récit du départ en exil, fait échouer la tentative de ne s'attacher qu'au présent. S'il est « en face » de son neveu, il est aussi l' « oiseau » exilé qui n'a pu rester dans l'île. S'il n'y a pas d' « époque », il y a un passé.

> Il faut le pardon pour accepter sa propre altérité, et de se regarder soi-même comme un autre ; et il faut la promesse pour maintenir un soi dans la variation et l'altération même que nous inflige notre temporalité.[326]

Particulièrement prégnant dans l'*Énigme du retour*, la nostalgie est due à cette difficulté de trouver l'équilibre entre le « pardon » et la « promesse ». L'expression de la pluralité des ego passe par celui du regret, du désir de revenir à un temps passé ou de l'immersion totale dans un temps présent. Dans *Pays sans chapeau*, le rapport aux différents ego est différent et moins complexe : l'enfant, « Vieux os » comme l'appellent sa mère et sa tante est un premier personnage, l'adulte en est un autre qui se dessine sous le nom de « voyageur ».

---

[321] *Ibid.*, p.170.

[322] De même *Ibid.*, p.285, si « je me sens tout à coup si léger » est précédé des souvenirs d'enfance, la « feuille de bananier » qui comme le « ciel » vient frôler sa « tête » vient immédiatement ensuite et explicite cette légèreté, encore une fois ancrée dans un présent intemporel.

[323] *Ibid.*, p.74.

[324] Image d'une perte de vitalité et du poids du temps passé qui pèse déjà sur elle. Dany Laferrière, *Pays sans chapeau*.

[325] Dany Laferrière, *L'Énigme du retour*, p.110.

[326] Olivier Abel, « L'irréparable en histoire », *Histoire et mémoire*. [Coordonné par Martine VERLHAC]. Grenoble : CRDP de l'Académie de Grenoble, 1998. - p59

II.B.2.b. Perceptions de soi par l'autre

Si le narrateur offre une représentation de lui-même plus jeune, les autres personnages sont aussi des témoins privilégiés des changements qui se sont opérés en lui.[327] Dans *Pays sans chapeau*, la question de la familiarité ou de l'étrangeté est posée à travers les paroles de la mère, de la tante, de la voisine. Le contact à distance est réduit à quelques nouvelles (par téléphone…). Exister de loin vous expose à toutes sortes de stéréotypes. Dany Laferrière met en scène des instants de vie quotidienne ponctués de changements minimes comme le sucre dans le jus de fruit le matin, la tante affirmant qu'on ne sucre pas « dans les pays évolués », la mère affirmant que « Vieux Os » a toujours sucré son jus, l'une privilégiant l'expérience à l'étranger qui a du le transformer, l'autre préférant se référer à la figure familière du narrateur d'avant.[328]

La figure maternelle fait son entrée dès le premier chapitre de *Pays sans chapeau*. Très présente dans l'œuvre de Dany Laferrière, elle se caractérise ici par son attitude protectrice envers son fils : « anxieusement », « maudite machine »[329] (celle qui lui prend son fils et peut-être, est la cause de sa transformation). Cette machine devient en effet, grâce à l'insertion de ce dialogue en discours direct, le symbole de la transformation à l'étranger. La négation restrictive utilisée dans les paroles de « la voisine » le montre bien : « ne frappe que les gens qui ont vécu trop longtemps à l'étranger ». Et si l'étranger lui avait amené l'écriture, l'avait amené à devenir ce qu'il est aujourd'hui justement ? C'est la folie qui est perçue dans l'écrivain de retour, car on ne comprend plus sa manière d'être, qui est celle d'une altérité jamais rencontrée, fantasmée par cette mère qui n'a jamais quitté son pays, comme il ne cessera de le répéter au cours du roman.

> Est-ce qu'il est devenu fou ?[330]

La question de la normalité est posée ici, grâce à ces deux personnages qui apportent leurs regards aux questionnements du narrateur. Que suis-je devenu ? Le « réapprendre » et « retrouver » de la voisine est repris par le narrateur lui-même de manière plus radicale : « redevenir un gosse de quatre ans ». La question est posée de la possibilité de devenir la personne qu'on a été. Ce dialogue nous fait penser à un extrait de l'*Énigme du retour* qui évoque lui aussi la question de l'apprentissage :

> De retour dans le sud après toutes ces années
> je me retrouve dans la situation de quelqu'un
> qui doit réapprendre ce qu'il sait déjà
> mais dont il a du se défaire en chemin.
>
> J'avoue que c'est plus facile
> d'apprendre que de réapprendre.

[327] « Le soi présent est une scène sur laquelle interviennent comme personnages actifs un soi archaïque, à peine conscient, formé dans la petite enfance, et un soi réfléchi, image de l'image que les autres ont de nous – ou plutôt de celle que nous nous imaginons présente dans leur esprit. » TODOROV, Tzvetan. *Les abus de la mémoire.* 1995, p.25.
[328] Dany Laferrière, *Pays sans chapeau*, p.107-108.
[329] *Ibid.*, p.13.
[330] *Ibid.*, p.13.

> Mais le plus dur c'est encore
> de désapprendre.[331]

Rêver de « redevenir » consiste alors à se refuser de faire un travail sur soi pour « réapprendre » ou « désapprendre ».

Le discours de la voisine est amené deux fois par le verbe connaître (« connait »). Cette femme qui croit tout savoir ne semble pas avoir tout à fait tort, même si l'écrivain prend une certaine distance avec ses affirmations. Une forme de sagesse populaire se fait entendre par son biais, « il paraît ».

Le changement décrit chez le narrateur est perçu comme une « maladie » à laquelle il faudrait un « remède ». A deux reprises, dans la bouche de la mère « fou », puis dans celle du narrateur par deux comparaisons : « comme un fou », « comme un forcené », l'idée de folie fait son apparition. L'Altérité est présentée comme un dérèglement, la folie, c'est l'anormal, c'est l'autre. On trouve une isotopie qui se développe jusqu'à la réponse de l'écrivain : « thé calmant », « perdre la tête ». Cette façon de formuler les choses rend visible un décalage qui s'est créé entre la vie du narrateur et celle de ceux qui sont restés en Haïti (sa mère et la voisine). Tout est question de « rythme ».

> Il lui faut simplement réapprendre à respirer, à sentir, à voir, à toucher les choses différemment.[332]

C'est sa façon d'être au monde qui est remise en question totalement par le déplacement géographique contraint qu'il a du effectuer. Vivre vingt ans ailleurs a changé sa perception du monde. Cependant, cette chose qui laisse ces deux femmes dans l'incompréhension est arborée comme un drapeau par l'écrivain « primitif ». Il refuse de quitter cet état (« Je ne veux pas […] Je veux »). Le « je suis chez moi » du début du texte reçoit ici un écho : « je suis un écrivain primitif », ce qui suppose que même en étant chez moi je peux ne pas être le même qu'auparavant. On remarque que dans *Pays sans chapeau*, le changement de soi semble être en partie accepté par ce biais, le narrateur capable de résister aux propos de l'autre sans se sentir affaibli.

II.B.2.c. L'obsession du temps et la recherche d'un Ailleurs.

La fuite du temps et l'impossibilité du retour est obsédant dans nos deux romans : le temps présent ne semble habitable que de manière provisoire et parce qu'il procure une sensation d'éternité. Dany Laferrière exprime le désir de fuir vers un Ailleurs non localisé, non temporel. L'alternance de ce temps présent avec l'évocation des souvenirs montre pourtant que cet Ailleurs n'est pas stable. Le roman exprime alors l'équilibre précaire de l'être au monde, de l'être dans le temps. La mélancolie est, comme chez les romantiques, l'impression de perte due à l'éloignement de l'origine.

> L'élan romantique va, lui, surtout envisager sur le mode nostalgique la dimension rétrospective d'un retour à l'origine, significativement lié à la partie du monde qui passe pour le berceau des civilisations occidentales : l'Orient.[333]

[331] Dany Laferrière, *L'Énigme du retour*, p.127.
[332] Dany Laferrière, *Pays sans chapeau*, p.13.

Si l'Orient se transforme ici en « sud », représenté par Haïti, il est surtout comme nous l'avons vu l'enfance. Dans l'introduction à *l'Ailleurs depuis le romantisme,* ce dernier est caractérisé par la structure gnostique : « fuir l'Ici-prison dans une course éperdue vers l'Ailleurs, anim[é] de l'espoir – pourtant toujours déçu, d'où la mélancolie – d'y retrouver et restaurer la liberté perdue »[334]. Chez Dany Laferrière, l'ici en tant que lieu situé est aussi prison et la déception toujours renouvelée de ne pas pouvoir revenir au temps d'avant l'exil de par les limites du pouvoir de la mémoire (dans l'*Énigme du retour*) est à l'origine de la mélancolie. Le narrateur ne s'intègre plus au « paysage », la distance temporelle et le changement de soi ayant déconstruit le rapport du narrateur à son pays. L'Ailleurs souhaité est alors cet espace sans coordonnée aucune et qui nie la réalité du temps qui passe (qu'on pourrait appeler l'Aujourd'hui-prison) et la situation géographique du corps (l'Ici-prison).

II.B.3. Dissociation de l'esprit et du corps : « être ici » et « être au présent »

Parmi les frontières infranchissables qui se dessinent dans l'œuvre de Dany Laferrière, celle du corps apparaît comme particulièrement problématique. Nos narrateurs sont contraints de rester dans leur sphère sensitive, si ce n'est l'ouverture offerte par la pensée et l'imagination. Est-il vraiment possible de s'échapper de son corps par l'imagination ? Notre corpus propose un regard sur la théorie dualiste de la séparation du corps et de l'esprit, qui permettrait à l'être, y compris vivant, de ne pas être prisonnier du monde physique. D'après Milan Kundera :

> Le roman n'examine pas la réalité mais l'existence. Et l'existence n'est pas ce qui s'est passé, l'existence est le champ de possibilités humaines, tout ce que l'homme peut devenir, tout ce dont il est capable. Les romanciers dessinent la *carte de l'existence* en découvrant telle ou telle possibilité humaine. […] Il faut donc comprendre *et* le personnage *et* son monde comme *possibilités.*[335]

L'auteur explore grâce à ses personnages tous les « possibles » pour ne pas être enfermé au sein d'un monde défini sur le mode de l'opposition.

Dany Laferrière pose, par le biais du roman, une question fondamentale sur le positionnement de l'individu dans le temps et l'espace. Il semble opérer une dissociation claire entre un « être ici » corporel et un « être au présent » qui signifierait non seulement mon corps est là mais aussi je suis au présent, c'est-à-dire que j'ai conscience à l'instant de ma présence dans cet espace et dans cet instant.

Nos deux romans mettent en scène une théorie de la dissociation totale du corps et de l'esprit. Dans *Pays sans chapeau*, un haïtien nommé Pierre tente de démontrer qu'Haïti a été le premier pays à envoyer un homme sur la lune. Le récit de cet homme nous semble, au début, déconnecté de tout sens de la réalité, de l'Histoire : qui pourrait se vanter d'avoir atteint la lune avant les États-Unis ? Cependant, l'homme explique d'où lui vient cette idée et développe alors une

---

[333] *L'Ailleurs depuis le romantisme. Essais sur les littératures en français.* [dirigé par Daniel Lançon et Patrick Née]. Paris : Hermann Editeurs, 2009. « Introduction », p.8.
[334] *Ibid.*, p.8.
[335] KUNDERA, Milan. *L'art du roman.* – Paris : Ed. Gallimard, 1986. –p.57.

théorie qui change entièrement le rapport de l'homme à l'espace et au temps (« Eux, ils sont intéressés par le voyage du corps. Nous, c'est l'esprit»[336]). L'homme à la cigarette a bel et bien été vu par Armstrong (car un homme l'attend sur la lune et lui demande une cigarette), « mais était-ce un corps réel ou un corps rêvé ? Je crois que c'était un corps transparent », un de ces « corps projetés ».

De cette anecdote de l'haïtien présent huit jours avant Armstrong sur la lune, le narrateur, et à sa suite le lecteur sont invités à tirer une leçon sur l'esprit haïtien. Face au matérialisme occidental, qui n'imagine pas d'autre voyage que celui du corps, nous apparaît ici la possibilité d'être « ailleurs » par le seul fait de l'esprit.[337]

> La moitié des gens que vous rencontrez dans la rue sont ailleurs en même temps.[338]

La mise en dialogue nous fait réaliser une différence fondamentale de perception entre une pensée haïtienne et occidentale (nous sommes tentés de suivre le narrateur sceptique mais malgré tout attentif et compréhensif). La mère, troisième instance, s'impose comme juge du dialogue, vérifie que son fils ne se moque pas de Pierre (« Elle surveille chez moi le moindre sourire moqueur. Ma mère se trompe, cette histoire m'intéresse vraiment dans la mesure où je veux savoir comment fonctionne l'esprit haïtien. »[339]) . On peut noter que ce récit demeure pour le narrateur une « histoire », et se rapporte plus à une croyance qu'à une réalité. Lorsqu'une explication métaphysique vient au secours de l' « histoire » et qu'il faut alors comprendre, le narrateur avoue son incapacité : « Non, je n'avais pas encore compris […] Voilà ce que c'est que d'avoir passé près de vingt ans hors de son pays. On ne comprend plus les choses les plus élémentaires. »[340] L'adverbe « encore » nous pousse à penser que le narrateur comprendra plus tard. La difficulté qu'il éprouve à comprendre l'autre est immédiatement attribuée à son absence du pays. Avoir vécu ailleurs lui a fait oublier l' « esprit haïtien », qu'il peine à son retour à comprendre à nouveau, lui qui pourtant expérimente à chaque instant la projection dans des espaces autres passés et plus généralement, absents.

Cette théorie exposée ici par un tiers est reprise d'une autre façon dans l'*Énigme du retour*. Tout d'abord, on peut penser aux endroits où le passé prend le dessus sur le présent, nous en avons vu quelques exemples dans notre étude sur l'enfance. Bien que la plupart du temps le corps maintienne le lien avec une réalité physique, l'esprit se croit ailleurs, se projette dans un monde qui est autre. Dans certains cas, le physique vient briser le voyage de l'esprit au pays de l'enfance[341]. S'il y a donc bien une possibilité pour l'esprit de se mouvoir malgré les impératifs d'un corps, celui-ci vient limiter le transport. On peut toujours se « croire » un instant, l'espace d'un fragment, « ailleurs », ne plus être au présent, mais on y revient toujours.

---

[336] Dany Laferrière, *Pays sans chapeau*, p.114.
[337] La nostalgie serait-elle alors une « maladie » occidentale ? Une sensation d'impuissance induite par le fait que nous ne reconnaissons pas à l'esprit son pouvoir d'action réel?
[338] *Ibid.*, p.115.
[339] *Ibid.*, p.113.
[340] *Ibid.*, p.115.
[341] Dany Laferrière, *L'Énigme du retour*, p.19.

Je regarde mon pauvre corps couché
sur ce lit d'hôtel en sachant
que mon esprit vagabonde
dans les couloirs du temps.[342]

Clairement, le narrateur opère une dissociation, cependant le regard est tourné vers ce « pauvre corps couché », pris en pitié, et symbole de la prison qu'est l'ici-présent. Si dissociation il y a, elle n'est jamais achevée si ce n'est par la mort ou peut-être par la création d'un autre soi dans la fiction.

II.C. L'écriture comme espace réconciliateur ?

Dany Laferrière, interrogé sur le « je » fictionnel affirme que :

> Dans mes livres je mets ceci et cela. C'est le propre des livres, c'est un territoire libre. [343]

Le livre, « territoire libre », permet à l'écrivain de se consoler de l'exil du temps. L'introduction de la figure de l'écrivain au sein même de nos œuvres permet à l'auteur de construire un ego expérimental[344].

> « Un écrivain c'est quelqu'un qui n'écrit pas, précisément. Un journaliste doit écrire. Un écrivain doit porter en lui un combat contre cela jusqu'à ce que ça devienne un désir irrépressible. Et ce moment entre ce qu'on ne veut pas faire et ce désir irrépressible, c'est là qu'on va trouver disons l'instant d'éternité. S'il n'est pas habité lui-même par cette liberté totale, s'il ne croit pas que ne pas écrire ce livre est tout aussi important que l'écrire, c'est-à-dire s'il n'a pas un sens du temps. S'il ne sort pas du quotidien, s'il ne sort pas de toutes barricades, il n'arrivera pas à écrire. »[345]

Si certaines de ses œuvres semblent avoir été composées dans des « instants d'éternité » qui mènent à une écriture du bonheur (comme *L'odeur du café*), nos romans ne sont pas composés uniquement d'expériences de bien-être. Ils sont cependant l'expérience de la liberté de création, le premier dilemme de l'écriture ou non se présentant comme l'instant fondateur par excellence de la création qui suivra.

Ce qui est sûr c'est que
je n'aurais jamais écrit ainsi si j'étais resté là-bas.
Peut-être que je n'aurais pas écrit du tout.
Écrit-on hors de son pays pour se consoler ?
Je doute de toute vocation d'écrivain en exil.[346]

L'écriture apparaît ici comme un moyen de consolation mais non comme une solution pour résoudre le problème fondamental de l'être en exil. Le lieu même de l'écriture et cette exigence de détachement par rapport aux contraintes

---

[342] *Ibid.*, p.98.
[343] http://podcast.grenet.fr/episode/rencontre-avec-dany-laferriere/
Rencontre avec Dany Laferrière à l'université Stendhal. Grenoble. 2010.
[344] Voir « Réflexivité : l'auteur et son narrateur ».
[345] http://podcast.grenet.fr/episode/rencontre-avec-dany-laferriere/
Rencontre avec Dany Laferrière à l'université Stendhal. Grenoble. 2010. On peut rapprocher ces propos de manière étonnement convaincante avec ceux de Nathalie Sarraute cités plus haut dans notre travail. L'instant d' « éternité » fondateur est alors représenté au début de l'œuvre.
[346] Dany Laferrière, *L'Énigme du retour*, p.35.

extérieures est-il propice à la réconciliation ? L'écriture n'est-elle pas un lieu où l'auteur concrétise les ambivalences et contradictions d'un narrateur afin de mieux se libérer lui-même et d'accepter ce mouvement incessant ?

Les propos métapoétiques tenus par Dany Laferrière dans ses romans montrent de multiples tentatives d'être-au-monde par le biais de l'écriture, de l'art. Ils rendent compte ainsi de la complexité des identités, des représentations, des tensions qui nourrissent chacun de nous.

II.C.1. Figures de l'écrivain, du créateur

Dany Laferrière met en scène des narrateurs qui sont écrivains. Dans *Pays sans chapeau,* on l'appelle par de nombreux noms ou surnoms comme « voyageur », « Vieux Os », « Laferrière » ou encore « l'écrivain ». Tous ces noms ne sont pas innocents : « Vieux Os », c'est le Dany d'avant, celui de l'enfance (c'est d'ailleurs sa tante et sa mère qui utilisent ce terme) ; le « voyageur »[347] désigne pour les anciens amis la particularité du narrateur qui est parti d'Haïti et ne cesse de se déplacer dans le monde tandis qu'eux sont bien fixés dans leur territoire. Les noms de « Laferrière » ou de « l'écrivain » sont majoritairement utilisés par des personnages autres, comme la secrétaire du professeur, avec lesquels les liens affectifs du narrateur sont moindres. Ce statut d'écrivain (plus particulièrement journaliste en l'occurrence) lui ouvre des portes, y compris celle du pays sans chapeau.

II.C.1.a. Mise en scène d'un écrivain dans le monde

Nous allons ici étudier des extraits qui mettent en scène cette figure de l'écrivain au travail et son insertion corporelle, sensitive dans le monde. Nous nous appuierons en particulier sur l'analyse du premier chapitre de *Pays sans chapeau* qui va nous permettre de dégager les éléments essentiels du lien entre le narrateur et le monde. Viendrons s'y ajouter des analyses d'autres extraits, tirés des deux romans.

Dany Laferrière créé une véritable mise en scène des questions de création qui sont les suivantes : le lieu, les outils, les sujets. Si l'on se demande de quoi va parler le roman, on peut supposer au début de *Pays sans chapeau* (quitte ensuite à être déçus, car après tout rien n'empêche l'auteur de donner de fausses pistes – faut-il rire ou y a t il une « substantifique moelle »?) qu'il va parler d' « Haïti » (« pour parler d'Haïti »). Cette volonté du narrateur de nous faire partager sa vision d'un pays est un appel au lecteur : si vous voulez en savoir plus sur Haïti, vous ne vous êtes pas trompés de roman.

Cette parole sur Haïti se fait à travers le « corps » de l'écrivain comme le montre la multiplicité des verbes de sensation. Cependant, le corps ne pouvant pas produire de sons malgré sa capacité à « crier, hurler, chanter », malgré le fait qu'il « parle d'abord »[348], la nécessité de communiquer pousse l'écrivain à utiliser le signe, l'écriture pour dire le monde.

> Il m'arrive de noter
> mes impressions

[347] Dany Laferrière, *Pays sans chapeau*, p.222 et suivantes.
[348] *Ibid.*, p.84

longtemps après avoir quitté
un village.
Un tel dénuement me laisse sans voix.[349]

Lorsqu'il écrit, c'est la « voix » de l'écrivain qui raconte, qui décrit et parle. L'impression ne laisse pas toujours immédiatement la place à l'écriture car elle peut être trop forte pour permettre la formulation immédiate.

Le lieu d'écriture, cette table sous le manguier semble être un endroit calme, « privé », sans aucune installation luxueuse. L'écrivain est profondément dans le monde lorsqu'il travaille, dans son monde en l'occurrence comme le montrent les marques de possession (« ma » table ou machine). Le décor de l'écriture est déjà un lieu qui ramène l'auteur à des souvenirs d'enfance. Le « manguier » est en effet un clin d'oeil aux « mangues » dégustées chez sa grand-mère à Petit-Goâve (cf. *L'odeur du café*).[350] C'est donc dans un lieu calme, un *locus amoenus* que l'écriture peut se déployer. Dans *Pays sans chapeau*, l'espace d'écriture est celui de l'objet décrit, ce qui semble essentiel au narrateur : « parler d'Haïti en Haïti ». Dans l'*Énigme du retour*, cet ancrage n'est pas cité, mais le narrateur est aussi à la recherche d'un endroit calme et paisible :

Ce qu'il me faut
c'est une petite chambre
avec une fenêtre
d'où l'on voit la verte campagne.
Là je pourrai écrire le livre
que je rumine depuis si longtemps.[351]

Non sans une touche humoristique, l'écrivain déclare sa volonté d'immersion dans un lieu correspondant à son état : le verbe « ruminer », qu'on utilise pour désigner un processus de ressassement, de digestion d'une pensée ou d'une idée qui ne veut pas s'évanouir nous ramène au plancher des vaches, au sol, dans la « campagne ». Comme nous l'avons mis en évidence dans la première partie, la « fenêtre » s'interpose ici entre le narrateur et le monde extérieur, et c'est toujours d'un certain point de vue que l'écrivain raconte.

Dans l'incipit de *Pays sans chapeau*, le narrateur nous est présenté comme immergé dans le monde sans barrière intermédiaire: « sur ce caillou », « dans cette musique », « avec cette racaille », « au milieu de », « autour de moi », « au milieu des arbres », « au cœur de cette énergie caribéenne ». La localisation se fait par le biais de l'inclusion comme le montrent les expressions ci-dessus. On pourrait croire que l'écrivain s'isole « au fond de la cour », dans un espace privé et de tranquillité (« tranquillement ») mais en réalité, étant là, il est aussi en Haïti, dans les caraïbes, dans le monde. Écrire en Haïti, c'est aussi écrire dans un pays où l'espace privé est le plus réduit possible (quelques heures dans la nuit, encore faut-il être « brave » pour vouloir en profiter). Les négations restrictives utilisées pour décrire l'impossibilité de trouver du silence dans Port-au-Prince montrent bien que la ville impose son rythme et son bruit. Espace privé et publique se mêlent alors

[349] Dany Laferrière, *L'Énigme du retour*, p.261.
[350] On retrouve d'ailleurs ces mangues dans *Ibid.*, p.167 « Nous discutons sous ce manguier », p.170 « Cette femme, sous ce manguier, / nous invite à boire un café».
[351] *Ibid.*, p.228.

par le biais des différentes échelles, mettant en évidence une écriture de l'immersion complète. Le narrateur-écrivain se veut ouvert sur le monde, il écrit « à ciel ouvert », ciel qui représente ce que tout homme partage. L'isolement n'est pas perçu comme une solution pour écrire, au contraire. Il ne peut y avoir d'un côté l'espace de vie, de l'autre celui de l'écriture. Cela n'empêche pas le narrateur de ressentir une inadéquation avec son milieu. D'un côté on trouve la lenteur de l'île, de l'autre les « grandes enjambées », le « forcené » qui continue d'écrire sous le soleil de midi.

La machine à écrire

Pour écrire, le narrateur utilise une machine que l'on retrouve dans l'*Énigme du retour*. Il nous présente son outil d'écriture et s'interroge :

> Curieusement, c'est une machine qui m'a permis d'exprimer ma rage, ma peine ou ma joie.[352]

Ce paradoxe pose la question de l'outil d'écriture : doit-on utiliser la main ou la machine ? Il s'agit de s'exprimer, de tirer de soi tout ce qu'on a à dire et de le poser sur papier. Dans *L'Énigme du retour,* le narrateur se présente comme « un écrivain à l'ère de la machine »[353]. Cela lui permet d'être au plus proche du monde, sans chercher à mettre de « l'ordre » mais aussi de ne pas s'épuiser. Un peu après, lors d'une rencontre avec une journaliste, celle-ci utilise un magnétophone et « la machine enregistre »[354]. Cette phrase révèle la particularité de la « machine » (catégorie à laquelle appartient aussi le « sismographe ») : le simple enregistrement des manifestations du monde. Cette machine à écrire qui, nous allons le voir, sent son écrivain, est chargée de transcrire ce qu'il se passe en l'écrivain et directement « autour » par le biais de ses sens. La Remington est présente dans l'univers fictionnel de Dany Laferrière depuis son premier roman (*Comment faire l'amour avec un nègre sans se fatiguer*[355]). Cette machine à écrire est en réalité le deuxième personnage qui nous est présenté dans *Pays sans chapeau*. Elle est une véritable compagne pour l'écrivain. Elle est totalement humanisée. Le possessif indique un lien normal de possession entre personne et objet, cependant la suite montre l'attachement particulier de l'écrivain à cette machine. Le morphème « vieille » utilisé tout d'abord en adjectif pour signifier l'ancienneté de l'objet devient ensuite le nom familier et affectif pour le désigner. La machine est cet être qui a partagé la vie, les « temps » quels qu'ils soient avec le narrateur. Le « on », seul pluriel de première personne présent ici marque la notion de couple, d'équipe. La répétition « des jours », les pires comme les meilleurs montre bien le caractère inséparable de l'écrivain et de son outil de travail, ou plutôt de sa collaboratrice. Tout se passe comme s'ils s'étaient juré fidélité, jusqu'à partager des moments érotiques lors de « nuits fébriles », cet adjectif pouvant se rapporter à un sentiment de peur ou de plaisir. L'utilisation du passé composé (« On a connu ») montre que l'aventure se continue dans le présent, qu'il ne s'agit pas d'un passé révolu comme peut l'exprimer l'imparfait de la page précédente (« il y a vingt ans, je voulais »). L'accumulation des

[352] Dany Laferrière, *Pays sans chapeau*, p.13.
[353] Dany Laferrière, *L'Énigme du retour*, p.24.
[354] *Ibid*., p.33.
[355] LAFERRIÈRE, Dany. *Comment faire l'amour avec un nègre sans se fatiguer*. [1985]– Deuxième édition. Monaco: Le serpent à Plumes, 2010. p.59 et 153 pour ne citer que les occurrences ou celle-ci figure dans le titre du chapitre.

expériences partagées se fait par la juxtaposition des compléments d'objet directs. C'est une véritable communication qui s'est établie entre l'écrivain et elle : « je l'entends », « elle sent », « elle entend ». L'écriture est donc ce qui ne quitte jamais vraiment l'écrivain. Cet objet transportable est paradoxalement un élément stable et indépendant des conditions temporelles ou géographiques. En cela aussi elle est cet espace de réconfort donc nous avons parlé au début de cette partie, première attache de notre narrateur.

Dès l'incipit de *Pays sans chapeau*, nous avons donc une image assez complète de l'homme qui s'apprête à écrire ce roman. On retrouve, tout au long de l'œuvre, cette situation d'énonciation particulière. L'auteur met en scène son personnage en train d'écrire de la même façon : « J'écris torse nu »[356], « tu travaillais »[357], lui dit sa mère, faisant référence à son travail d'écrivain. Celle-ci semble être du côté de la parole, de l'oralité qui suppose la communication avec l'autre, tandis que l'écrivain, à un moment donné, doit s'asseoir à sa table de travail. Ce n'est pas sans humour que Dany Laferrière traite de cette position particulière de l'écrivain : la position assise et l'immobilité.

> Je me remets à la machine à écrire. Une lourde mangue vient de me frôler en tombant. L'écriture est un sport dangereux.[358]

S'adressant à son neveu, qui lui aussi espère écrire un jour, il le met en garde : « il faut surtout avoir de bonnes fesses »[359]. L'écriture est un moment passé en compagnie de soi-même.

Bien que ne présentant pas de chapitre entier où la situation d'énonciation est clairement celle de l'écriture, les allusions au travail d'écrivain du narrateur ne manquent pas dans l'*Énigme du retour*. Elles sont dispersées dans les différents chapitres et fragments du roman. Si la machine comme support de l'écriture prédomine dans *Pays sans chapeau*, l'*Énigme du retour* ajoute la présence de carnets qui permettent de noter les impressions sur le vif. Il y a les carnets dans lesquels le narrateur écrit aujourd'hui :

> Mon carnet noir à portée de main où je continue à noter tout ce qui bouge autour de moi. Le moindre insecte que mon regard capte.[360]

Mais aussi les anciens, auxquels il se réfère comme témoignage du passé, comme « le premier carnet noir/ qui raconte mon arrivée à Montréal»[361]. Écrire n'est pas un loisir ou un passe-temps, il s'agit d'une véritable nécessité.

> Je recommence à écrire comme
> d'autres recommencent à fumer.
> Sans oser le dire à personne.
> Avec cette impression de faire une chose
> qui n'est pas bon pour moi

[356] Dany Laferrière, *Pays sans chapeau*, p.46.
[357] *Ibid.*, p.66.
[358] *Ibid.*, p.264.
[359] Dany Laferrière, *L'Énigme du retour*, p.103.
[360] *Ibid.*, p.209.
[361] *Ibid.*, p.27.

> mais à quoi il m'est impossible
> de résister plus longtemps.[362]

La comparaison avec l'addiction à la cigarette et les détails donnés ensuite permettent de mentionner l'enjeu psychologique de l'écriture. Celle-ci n'est pas simplement un travail, elle est aussi une tentation, un besoin et semble procurer un certain plaisir.

En nous révélant la présence de carnets ou d'une première écriture sur un support présent à portée de main, l'auteur nous laisse entrevoir les prémices de l'œuvre. Celles-ci prennent des formes tout à fait hétéroclites : « scènes » que l'on « griffonne » sur un « napperon de papier »[363] et qui sont des idées de chansons réparties sur une « Face A » et une « Face B » comme s'il s'agissait d'ores et déjà d'une cassette audio ; ou bien mots évoqués par la situation (« De mon coin, je note : / Féroce beauté. / Éternel été. / Mort au soleil »[364]). Cette hétérogénéité et l'introduction de ces écrits tels quels dans le roman donnent l'impression que celui-ci a été recomposé à partir de multitudes de notes prises sur le vif.

La grande différence concernant l'écriture entre *Pays sans chapeau* et l'*Énigme du retour* se trouve dans la fin des deux romans. Dans le premier, nous revenons à l' « origine » de l'écriture par le récit d'une anecdote qui aurait provoqué celle-ci. En désignant le livre que nous tenons entre les mains par un déictique (« ce livre »), le narrateur se pose en auteur de ce dernier. Il y a donc un effet de retour au début du roman, à l'installation du narrateur pour écrire et au principe (ce qui l'a provoquée) de l'écriture. Au contraire, dans l'*Énigme du retour*, le narrateur semble vouloir s'éloigner de tous les noms que l'on a pu utiliser pour lui donner une place, un rôle dans la société.

> Ma vie d'avant me semble si loin.
> Cette vie où je fus journaliste, exilé,
> ouvrier, et même écrivain.[365]

Conscient qu'il s'expose à l'oublie des autres, il jouit d'un temps suspendu, d'un rêve prolongé qui le détache de sa vie et de l'écriture même. Notre protagoniste, avant d'être un écrivain, est donc un être dans le monde. Ces « statuts », ces noms apparaissent ici comme une réduction de l'être du narrateur, malgré leur multiplicité.[366] L'écriture selon si l'on parle de *Pays sans chapeau* ou de *L'Énigme du retour* est bannie ou non de cette recherche du bonheur, le monde au premier degré, loin des représentations, s'avérant pour le second narrateur plus satisfaisant.

---

[362] *Ibid.*, p.23-24.
[363] *Ibid.*, p.50-51.
[364] *Ibid.*, p.295.
[365] *Ibid.*, p.299.
[366] « C'est justement cela qui caractérise l'identité de chacun : complexe, unique, irremplaçable, ne se confondant avec aucune autre. Si j'insiste à ce point, c'est à cause de cette habitude de pensée tellement répandue encore, et à mes yeux fort pernicieuse, d'après laquelle, pour affirmer son identité, on devrait simplement dire « je suis arabe », « je suis français » (…) ; celui qui aligne, comme je l'ai fait, ses multiples appartenances est immédiatement accusé de vouloir « dissoudre » son identité dans une soupe informe où toutes les couleurs s'effaceraient. C'est pourtant l'inverse que je cherche à dire. » MAALOUF, Amin. *Les identités meurtrières*. – Paris : Grasset, 1998. – p.28.

II.C.1.b. L'enquêteur, le révélateur, expérience ou imaginaire ?

Le protagoniste nous est présenté dans les deux romans comme un insatiable observateur du monde, « un curieux »[367] qui s'assied à un endroit d'où il peut voir sans être vu « pour les observer »[368]. L'observation du monde « du balcon de l'hôtel »[369] répond à la même curiosité.

Dans *Pays sans chapeau*, le narrateur n'est cependant pas un simple « curieux », il devient un enquêteur (« je veux savoir ce qu'il en est exactement de cette histoire », affirme-t-il au professeur en parlant des histoires de zombies[370]). On sait qu'auparavant, tout comme l'auteur du roman, il a été « journaliste » sous la dictature de Duvalier[371]. Il semble cependant avoir renoncé à dire le réel par l'écriture journalistique. S'il est possible d'écrire sur le monde réel dans lequel on vit et qu'on peut expérimenter, comment écrire sur un endroit qui semble faire tout autant partie de la réalité mais dans lequel on ne peut se rendre, comme le pays des morts ? Deux solutions se présentent : écrire ce que disent les gens (ce qui est fait par le biais des multiples discours rapportés) ou … inventer soi-même. Le paysan des palmes qui lui permettra de se rendre au « pays sans chapeau » s'étonne ainsi de la volonté d'écrire « un livre sur les morts » sans avoir jamais pu visiter leur pays et être allé leur rendre visite. L'écrivain répond alors qu'il comptait se servir de son « imagination »[372].Une partie de la réalité décrite n'est donc que fiction (reste à voir si pour cela elle n'a aucune valeur). Le protagoniste mène l'enquête dans le roman mais ce qu'il tire de son voyage semble être principalement une mise en évidence de la perméabilité du réel et du rêve, du visible et de l'invisible au sein même de la réalité haïtienne. Il endosse à nouveau son rôle de journaliste (« Un reporter au pays sans chapeau»[373]) et raconte ce qu'il voit et ce qu'il entend. Le récit du voyage au pays des morts semble être une façon de faire comprendre l'importance du rêve et du vaudou, dont on ne peut nier l'existence en tant que croyance d'une population, même si l'on ne veut pas y croire. En traitant le voyage au pays sans chapeau avec humour, l'écrivain n'ira pas aussi loin que Malraux qui déclarera suite à ses voyages en Haïti :

> Quand il ne s'agit pas de celles organisées pour les touristes américains, les séances vaudou ont un pouvoir contagieux excessivement fort. Prétendre que nous sommes en face de phénomènes simples, rationnellement explicables, est tout simplement ridicule. Par exemple, je repense à la fille que j'ai vue en transe marcher sur le feu et qui nous parlait d'une voix qui n'était plus la sienne. Ce sont là des phénomènes qu'on peut limiter – je ne tiens pas personnellement à ce qu'on en fasse des monts et merveilles – mais, pour moi, ce sont bel et bien des phénomènes irréductibles. Et si l'on veut les expliquer par la simple simulation, c'est ridicule, parce qu'il faudrait alors supposer qu'Haïti est habité par un peuple d'acteurs de génie.[374]

---

[367] Dany Laferrière, *Pays sans chapeau,* p.87.
[368] *Ibid.,* p.54 : il s'agit alors d'enfants en train de jouer.
[369] Dany Laferrière, *L'Énigme du retour,* p.81 et suivantes.
[370] Dany Laferrière, *Pays sans chapeau,* p.72.
[371] *Ibid.,* p. 149
[372] *Ibid.,* p.133
[373] *Ibid.,* p.137
[374] Malraux cité dans DROT, Jean-Marie. *Le dernier voyage d'André Malraux en Haïti.* - Musée du Montparnasse, 2009. - p.42.

La littérature est alors une façon d'appréhender l'altérité sans la réduire (et donc l'autre en soi-même aussi), sans chercher à tout comprendre mais en le laissant exister, en lui donnant une place.

Le protagoniste devient en effet un « pèlerin »[375] lorsqu'il se trouve au pays sans chapeau, c'est-à-dire un homme porté par la foi, par la croyance. L'intertexte religieux (à la fois vaudou mais aussi chrétien, avec la référence à la bible et à Jésus) pose l'écrivain en position de grand révélateur, de « prophète », « celui qui a vu »[376]. Cette figure nous amène donc à celle du créateur inspiré par les dieux et qui accède à des vérités auxquelles la multitude n'a pas accès. « Plus de comédie, plus de tragédie, seulement la vérité». La forme s'efface alors devant le contenu. Et pourtant, Dany Laferrière nous livre ensuite avec son récit du pays sans chapeau de véritables scènes de comédie sur fond de tragédie (familiales…), nous laissant entendre que la vérité n'est peut-être pas plus que cela.

Le seul obstacle de l'homme qui apporte une révélation au monde est en réalité, comme le montre le dialogue entre les dieux vaudou et le narrateur, la capacité de l'écrivain à se faire entendre d'un public. Aussi l'essentiel semble être d' « intéresser les autres à ce que vous racontez ». Voici la réponse du dieu lorsque l'écrivain affirme que ce qui l' « intéresse », c'est la « vérité »[377]. Toute création se pose alors dans un entre-deux inévitable : dire le vrai et penser à la réception. Reste à savoir si la littérature, la fiction peut avoir un impact sur le monde. Peut-être est-ce le cas de ce qu'un homme postmoderne nommerait les grands récits, mais qu'en est-t-il d'un roman parmi tant d'autres ?

> J'espère que tu n'es pas ici pour changer les choses. – Non, Philippe… Je ne suis qu'un voyeur. – Ah ! tu viens faire un livre. C'est mieux ça. Moins dangereux.[378]

II.C.1.c. L'écrivain, le récit oral et écrit

L'œuvre de Dany Laferrière pose la question de l'efficacité du récit sur les personnes. Comme nous l'avons vu le rapport entre ce qui est vrai et ce qui est raconté n'est pas toujours évident. Ainsi l'auteur dénonce les récits folkloriques qui font recettes à l'international sur Haïti. Dans l'*Énigme du retour*, parlant de la souffrance de sa mère qui pour lui représente Haïti[379], le narrateur affirme que, de cela, on ne parle jamais dans les « médias internationaux ». Ce qui « marche », ce sont les « histoires de revenants »[380]. Ce qu'il a vu au pays sans chapeau ne se vendra sûrement pas !

Avant d'être écrivain, le narrateur de Dany Laferrière est un lecteur et un auditeur qui écoute les différents récits qu'on lui fait, les compare, les juge parfois lorsqu'il s'agit d'un discours totalement extérieur comme celui du caméraman dans l'*Énigme du retour*. Deux sources principales d' « histoires » sont citées : le livre et la parole des haïtiens et haïtiennes qu'il rencontre.

---

[375] Dany Laferrière, *Pays sans chapeau*, p.252.
[376] *Ibid.*, p.137.
[377] *Ibid.*, p.270.
[378] *Ibid.*, p.171.
[379] Dany Laferrière, *L'Énigme du retour*, p.118.
[380] Dany Laferrière, *Pays sans chapeau*, p.72.

L'importance du livre dans la formation de l'écrivain est mise en évidence par les intertextes cités mais aussi par le récit des premières lectures et du rapport au livre. Ainsi, dans « Le temps des livres »[381], le narrateur fait le récit de ses premières lectures et du choix qu'il avait parfois à faire entre l'achat d'un livre ou de nourriture. Il rapporte alors les dires d'un haïtiens qui écrivit qu'au lieu d'envoyer des vivres il fallait envoyer des livres car lire était alors la raison de vivre de la population. Lire n'est pas une simple consommation, il s'agit d'un apport vital.

Les livres ne sont pas la seule source du récit : l'oralité prend une place considérable. Le narrateur est un écrivain mais aussi un conteur qui relate d'autres récits et en créé lui-même. Plusieurs femmes prennent la parole dans ses romans : la mère, la tante, une femme rencontrée dans le taxi qui raconte sa vie difficile et sa chute sociale, ou encore une mendiante qui demandera au narrateur d'emporter sa fille, trop belle et trop pauvre pour ne pas souffrir d'un pays comme Haïti[382]. Le psychiatre, poète raté, a toujours de « juteuses histoires »[383] à raconter. Le narrateur n'est donc pas central au sens où ce n'est pas seulement son histoire que nous raconte le narrateur. Sa présence au monde permet de relater autant d'histoires mais il n'a pas le monopole de la parole. Il se fait parfois conteur lorsqu'il s'adresse à un autre personnage du roman : « Arrête-toi un moment, je vais te raconter une histoire »[384]. Mais la parole se déploie avant tout dans un échange, comme le montre la construction en parallèle de deux paragraphes, dans l'*Énigme du retour*. Le premier débute par « je lui raconte une histoire » (suivi du récit du narrateur), le second par « elle me raconte une histoire » (suivi du récit de la femme de l'ami, une irlandaise venue vivre en Haïti)[385]. L'écrivain n'est donc pas seulement celui qui écrit, c'est aussi celui qui conte son histoire et celle des autres.

II.C.1.d. Le pouvoir de l'auteur.

La particularité du livre est qu'il peut prétendre à une diffusion plus large que la parole d'un homme. En cela, l'écrivain acquière une position sociale particulière. Cette activité, pour certains personnages, est tout à fait positive (admiration), pour d'autres beaucoup plus mystérieuse. Cette question du public touché soulève aussi la question de la langue dans laquelle le récit est fait. L'écrivain doit traduire les récits qu'il écoute en français. La communication semble, à l'origine, se faire en créole comme on le voit dans *Pays sans chapeau* : « Là, on se parle en créole »[386], écrit Dany Laferrière dans une parole rapportée au style direct. Il y a donc auto-traduction. Le travail de l'artiste semble alors être de trouver la « forme esthétique »[387] de son sujet tout en choisissant le langage adéquat et qui permettra la diffusion du récit. L'écrivain est lu par ses proches (comme le neveu qui a les écrits de son père poète et de son oncle dans sa

[381] Dany Laferrière, *L'Énigme du retour*, p.45 et suivantes.
[382] Dany Laferrière, *Pays sans chapeau*, p.46, p.150-151 (la femme du taxi), p.78 (le récit de la mendiante) et *L'Énigme du retour*, « Le chant de ma mère » p.116-118 (récit de la mère), p.121-124 (récit de la sœur).
[383] *Ibid.*, p.191.
[384] *Ibid.*, p.184.
[385] Dany Laferrière, *L'Énigme du retour*, p.167-168.
[386] Dany Laferrière, *Pays sans chapeau*, p.204.
[387] Le reportage télévisuel se déroulant dans Cité-Soleil, plein de « violence » et de « clarté » aurait atteint son objectif : « la mort a enfin trouvé sa forme esthétique » (*Énigme du retour*, p.219-220).

bibliothèque) mais aussi plus largement par des gens qu'il ne connaît pas. A la reconnaissance des personnes connues auparavant que suppose le retour sur sa terre natale s'ajoute celle de personnes que lui-même ne connaît pas personnellement, car il est présent dans certains médias (la télévision principalement mentionnée[388]). L'écrivain est par ce biais une autorité : on reconnaît « Laferrière » « l'écrivain » et on lui donne ainsi un rendez-vous avec les professeurs de l'université, la littérature est un « réseau »[389] si bien que l'autorité de l'auteur s'appuie sur ce réseau (personnages d'écrivains, peintres, éditeurs) et sur la reconnaissance de ses confrères en tant que bon écrivain. L'auteur est responsable du discours qu'il tient sur le réel. Ainsi, dans *Pays sans chapeau*, le narrateur qui se sent entouré des morts leur attribue un discours de préoccupation concernant la manière dont ils vont apparaître.

> Ils se demandent, légèrement inquiets, comment je vais les présenter au monde, ce que je dirais d'eux, eux qui n'ont jamais quitté cette terre désolée.[390]

Le fait qu'ils n'aient « jamais quitté » Haïti renforce encore la responsabilité de l'auteur. Ces êtres ne seront présents au monde (au lectorat) que par le livre. On retrouve cette idée dans le dialogue que le narrateur entretient avec les dieux vaudous. En effet, il se déresponsabilise alors du réel : s'il doit lever le « mystère » et révéler la réalité, il ne peut être tenu responsable de celle-ci qui n'est faite que «d'anecdotes ternes, de clichés imbuvables »[391].

Pour certains personnages, le métier d'écrivain n'a rien de plus glorieux qu'un autre, voire porte une connotation péjorative. En effet, être « poète » en Haïti, c'est aussi ne pas avoir de « boulot » et se reposer sur la famille, plus particulièrement les femmes qui sont ici porteuses du quotidien, pour vivre et continuer à écrire. La « mère du poète »[392] remplit ce rôle. Cela fait écho à la situation même du narrateur qui affirme à plusieurs reprises que dans sa famille, les femmes ont payé le prix cher en assumant les morts et les départs en exil des hommes. Dans ses deux romans, Dany Laferrière loue ces figures féminines fortes qui permettent aux fils de créer. Sa mère est un exemple car elle n'a jamais reproché à son fils la douleur qu'a pu lui causer son exil. Si cette mère est fière d'annoncer aux autres en quoi consiste son travail[393], les autres femmes sont bien plus réticentes. Elles répondent par une « moue méprisante »[394] ou encore demandent « un peu brutalement » s'il « fai[t] de l'argent avec ça ». L'image de l'écrivain, c'est aussi celle d'un métier qui ne rapporte rien. Cependant, du point de vue de notre narrateur, l'argent a son importance : « Ça nous libère de toutes sortes de contraintes »[395]. Il y a donc d'un côté une vision de l'écrivain-auteur valorisante car ayant un public large et gagnant sa vie et de l'autre la figure plus négative (pour les populations locales) du poète vivant aux crochets du reste de la société. Le narrateur quant à lui ne condamne pas le second mais reproche à la

[388] Dany Laferrière, *Pays sans chapeau*, p.106.
[389] Dany Laferrière, *L'Énigme du retour*, p.32.
[390] Dany Laferrière, *Pays sans chapeau*, p.37.
[391] *Ibid.*, p.265.
[392] Dany Laferrière, *L'Énigme du retour*, p.142.
[393] « Il écrit des livres, lance ma mère presque joyeusement », « Il est écrivain, dit ma mère » *Pays sans chapeau*, p.127 et p.263.
[394] *Ibid.*, p.264.
[395] *Ibid.*, p.127.

société haïtienne son manque de reconnaissance du statut de poète et son incapacité à laisser vivre sans sacrifice de telles créations.

II.C.1.e. Autres poètes et créateurs

Le narrateur est certes la figure principale de l'écrivain dans ces romans. Cependant d'autre personnages sont présentés comme des créateurs, qu'ils soient écrivains ou peintres. Le narrateur est intégré à un « réseau » de création au sein même du texte et porte un jugement sur les artistes qui l'entourent. Parmi eux se trouvent les véritables artistes, mais aussi les mauvais ou ceux qui n'ont pas compris en quoi consistait la poésie.

Ceux qu'on nommera ici les créateurs sont surtout présents dans l'*Énigme du retour* où le réseau de l'auteur est beaucoup plus visible que dans *Pays sans chapeau*. Cet accroissement de la place laissée aux autres artistes dans l'œuvre va de pair avec la multiplication des intertextes (notamment d'écrivains ou de peintres haïtiens mais aussi du monde entier). Tous les créateurs cités ont une existence réelle. Dans *Pays sans chapeau*, l'autre qui créé c'est l'ami nommé « Manu » qui écrit des chansons. Pour transmettre l'expérience vive, il s'approprie le récit de vie d'un autre et le met en musique : c'est par exemple la chanson de la « fille du stade »[396] qui correspond aux souvenirs du narrateur. Étrange expérience pour celui-ci qui se retrouve dans la position de l'autre, celui à qui l'on a emprunté l'histoire pour créer, comme il ne cesse de le faire. La confrontation aux autres poètes est l'occasion d'une réflexion sur sa propre création et sur la diversité des formes possibles pour exprimer le monde. A plusieurs reprises, le narrateur est confronté à l'altérité dans la création : chez « Frankétienne », mais aussi dans le « temple vaudou » d'un peintre où il se sent mal. Dans ce deuxième cas, la communication est impossible entre les deux créateurs, chacun étant dans un univers différent.

> Me voyant perplexe devant cette tonne de papiers bariolés de signes obscurs plus proches de notes de musique que de lettres de l'alphabet (il serait capable d'inventer un vocabulaire et une grammaire afin d'écrire un livre complètement original), il me lance que sa prochaine œuvre sera un roman-opéra.[397]

La parenthèse porte ici le jugement du narrateur sur une telle œuvre, poussée à l'extrême dans la recherche de l'originalité. Ce qui pose problème ici est qu'un vocabulaire et une grammaire inventés par un individu ne pourront être compris et appréhendés par le reste des hommes, l'originalité se perdant alors dans l'hermétisme le plus complet. Si l'œuvre vaudou présentait une altérité radicale avec l'univers du narrateur, au moins a-t-elle eu un effet sur lui. Le chansonnier s'inscrit alors parmi les artistes les plus populaires et les plus accessibles par un art qui touche, transmet, raconte sans chercher à trans-former à l'excès l'expression immédiate de la réalité. L'artiste n'est pas simplement un créateur de formes, il est aussi un homme engagé : « Frankétienne » préfère donner un tableau à l'homme honnête qui ose demander ce qu'est un « roman-opéra » plutôt qu'à celui qui le payera une fortune ; on nous raconte que « Carl Brouard »[398], le « poète anarchiste » est allé vivre dans les quartiers populaires.

---

[396] *Ibid.*, p.235.
[397] Dany Laferrière, *L'Énigme du retour*, p.226, sur « Frankétienne ».
[398] *Ibid.*, p.96.

Dans cette constellation d'écrivains et de peintres haïtiens, le narrateur (Dany) prend sa place. Il fait le récit d'un entretien avec le « major Valmé » qui travaillait avant son départ en Haïti à la censure d'état. « Il m'a finalement félicité pour ce « style claire et lisible si peu dans la manière haïtienne »[399]. En citant cette critique en particulier, le narrateur semble vouloir nous faire comprendre qu'il ne peut être « classé » parmi les auteurs haïtiens. On retrouve ici les préoccupations de Dany Laferrière concernant les différentes étiquettes qu'on a bien voulu lui attribuer[400]. Dans l'*Énigme du retour*, l'identification principale se fait avec le neveu, qui n'est pourtant pas encore un écrivain. Celui-ci a « brûlé son premier roman »[401], l'exigence envers soi-même étant une notion essentielle pour tout écrivain d'après le narrateur, comme nous le verrons.

Le plus souvent, le mauvais poète est représenté comme trop plein de sa propre histoire. Ainsi, le narrateur conseille-t-il au « docteur Legrand Bijou » qui souhaitait connaître l'avis d'un « écrivain important »[402] sur ses poèmes de garder sa poésie pour le cadre privé.[403] Les « interminables sagas familiales » donne au narrateur « l'impression d'être dans le roman d'un écrivain négligent »[404]. On retrouve la notion d'exigence d'un point de vue négatif. Il faut que le récit ait une fin, les « sagas » étant une forme longue d'épopée retraçant (ou créant) les origines d'un peuple ou d'une famille importante. Venue d'Irlande, la saga est un récit tout d'abord oral, comme semble l'être le récit familial de la tante. Il y a donc les mauvais écrivains mais au-delà les mauvais conteurs (puisque l'écrivain, comme nous l'avons vu est aussi conteur). La confusion entre le réel et la littérature est aussi une des critiques faites par le narrateur aux « lecteurs ».

> La plupart des lecteurs
> se prennent pour des personnages de roman.
> Ils considèrent leur vie comme une histoire
> pleine de bruits et de fureurs
> dont l'écrivain ne peut être
> que l'humble scribe.[405]

Est alors affirmé la différence entre le « scribe » qui ne fait que transcrire et l'écrivain. La volonté d'être au plus près du réel et de dire le réel passe par des artifices que ne connaît pas le scribe mais que maîtrise l'écrivain. La formulation fait ici référence à un roman de Faulkner, *The sound and the fury* (traduit par *Le bruit et la fureur* en français)[406]. Lui-même s'inspire d'un extrait de *Macbeth* de Shakespeare (acte V, scène 5) :

---

[399] *Ibid.*, p.186.
[400] Voir le chapitre « Pays rêvé/ Pays réel » du mémoire : intégration des espaces imaginaires.
[401] *Ibid.*, p.113.
[402] Dany Laferrière, *Pays sans chapeau*, p.191.
[403] *Ibid.*, p.97.
[404] Dany Laferrière, *L'Énigme du retour*, p.111.
[405] *Ibid.*, p.25.
[406] La référence à Faulkner aurait pu nous mener vers une analyse de ces romans à la première personne selon la technique narrative du « courant de conscience ».

> Life […]: it is a tale
> Told by an idiot, full of sound and fury
> Signifying nothing…[407]

L' « histoire » d'une vie ou d'une famille comme on a pu le voir ne peut se suffire à elle-même pour prétendre au statut d'œuvre ou de roman.

La création appelle un geste (qui parfois est rattaché à l'inspiration divine) et un travail de la langue et des mots afin d'apporter du sens. Elle contient une part de magie et de mystère. Le narrateur faisant référence à « Gary Victor »[408] affirme qu'il « sort à chaque fois de son chapeau » un nouveau roman. L'expression nous renvoie ici directement à l'art de la magie. Cet élément incompréhensible qui fait partie intégrante de la création est aussi exprimé par le concept d'inspiration. Le narrateur qui doit écrire sur le vaudou demande à être soutenu par ces dieux (ici « Damballah ») tout comme a pu l'être Léonard de Vinci[409]. Il faut, pour créer, être porté par une présence bien particulière (les morts en sont une des représentations).

S'il y a en elle quelque chose d'incompréhensible, d'insaisissable, la création n'échappe pourtant pas à la nécessité d'un travail de la langue.

> Je les regarde travailler [les coupeurs de cannes] un moment en rêvant d'une pareille dextérité avec la phrase.[410]

La comparaison entre la « dextérité » du coupeur de canne et celle de l'écrivain, présentant ce dernier comme un travailleur, met bien en évidence l'importance de l'expérience et de la compétence du créateur à manier la langue. Mettre en scène ces artistes permet à Dany Laferrière de nous associer à sa réflexion sur la création. Quelle place donne-t-il au « présent du présent » dans le travail d'écrivain ? Quels sont les liens entre la fiction et le monde ?

II.C.2. « Écrire au présent » et « être présent »

> Mais ce monde infiniment riche et varié n'en est pas moins simple pour autant : il n'a rien à cacher ni à montrer, ou plutôt rien d'autre à montrer que lui-même, rien d'autre à dire que lui-même, et cela fait un grand silence qui est le monde, et la simplicité du monde. Le réel est ce qu'il est, simplement, sans aucune faute (Spinoza : « Par réalité et par perfection, j'entends la même chose »), sans aucun problème, sans aucun mystère…[411]

Dany Laferrière, parlant de son style, affirme être à la recherche de l'absence de style. En effet, il explique avoir toujours appréhendé la distance qui sépare les mots (l'esprit) des choses. Son expérience de lecteur l'amène à penser le principal effet de la littérature comme capacité à faire oublier au lecteur les mots pour accéder directement aux choses.[412] Le langage a alors pour but de

---

[407] SHAKESPEARE, William. *Macbeth.* [bilingue, trad. Pierre Jean Jouve] – Paris : Flammarion, 2006.- p.270.
[408] Dany Laferrière, *L'Énigme du retour,* p.139.
[409] Dany Laferrière, *Pays sans chapeau,* p.270.
[410] Dany Laferrière, *L'Énigme du retour,* p.269.
[411] COMPTE SPONVILLE, André. *L'amour la solitude*. – Paris : Albin Michel, 2000. - p.32-33.
[412] LAFERRIERE, Dany. *J'écris comme je vis. Entretien avec Bernard Magnier*. – Québec.: Lanctôt éditeur et Dany Laferrière, 2000.- « une terrible infirmité », p.44.

retranscrire cette simplicité des choses dont nous parle Comte Sponville. L'abstraction de la langue face au réel simple et concret doit s'effacer pour ne montrer plus que ce à quoi elle fait référence. Plusieurs stratégies permettent de donner cette impression au lecteur : l'insertion du narrateur dans le monde par les sens, la simplification du langage lui-même, le pur nominalisme. Les formes utilisées dans l'*Énigme du retour* lui permettent d'aller plus loin dans cette recherche. L'absence de style passe peut-être paradoxalement par l'écriture d'un poème en versets. Chercher la proximité avec le monde, c'est aussi chercher à être au plus près du présent et de sa sensation.

II.C.2.a. L'immédiateté de l'écriture

Lorsque Dany Laferrière met en scène son narrateur-écrivain comme nous l'avons vu ci-dessus, il cherche à nous donner l'impression d'une écriture de l'immédiateté c'est-à-dire je pense, je sens, j'écris. Il s'agit d'ores et déjà d'une façon d'être plus proche du monde, l'individu inscrivant tous les signaux qu'il reçoit sans attendre. L'auteur lui-même avoue écrire vite, cependant il réécrit plusieurs fois ses romans. Cette immédiateté n'est donc réelle que dans un premier temps et suivie d'une réorganisation, d'un nouveau travail pour simplifier encore le style. L'auteur veut cependant nous faire croire dans ses textes au lien direct, immédiat entre le ressenti, le vécu et l'écrit.

La narration à la première personne et l'absence de tout changement de point de vue dans les deux romans sont essentielles pour produire cet effet. L'être-au-monde de notre narrateur est à la base de l'impression d'une écriture immédiate. Dans les premières pages de *Pays sans chapeau*, le texte mêle la narration de l'écriture en train de se faire, la description d'un espace dans lequel il est présent (la « cour » et plus globalement « Haïti »), et un discours réflexif (centré sur la mémoire des lieux, l'être au monde et l'écriture). Les éléments s'inscrivent dans l'environnement du narrateur grâce aux déictiques omniprésents : « cette musique de mouches vertes », « cette racaille », « cette cacophonie », « cette foule »[413] ou encore « cette mer turquoise », « cet oiseau », « cette fillette »[414]. Le lecteur se repère dans le monde fictionnel grâce à ces éléments qu'il fait exister autour de lui, que lui transmettent ses sens. On peut prendre l'exemple du « manguier »[415], qui s'inscrit dans l'espace virtuel du roman à la troisième ligne « sous un manguier », mis en rapport avec la « table », table à laquelle l'écrivain est assis. Plus tard, ce même manguier (« du manguier ») devient l'élément de référence pour situer deux nouveaux éléments : les « mouches » et le « chien mort ». Ainsi l'univers fictionnel s'enrichit peu à peu d'éléments situés les uns par rapport aux autres.

L'utilisation du présent de l'indicatif, très majoritaire dans les deux romans, permet d'abolir la distance temporelle entre l'instant narré, l'instant de la lecture et même parfois l'instant de l'écriture (lorsque celle-ci est mise en scène, l'utilisation d'expressions comme « ce moment »[416] faisant coïncider le moment de l'écriture et l'instant narré). Le présent d'énonciation fait entrer les objets, les « foules », les bruits dans l'environnement immédiat de l'écrivain en train

[413] Dany Laferrière, *Pays sans chapeau*, premier chapitre.
[414] Dany Laferrière, *L'Énigme du retour* p.81-82.
[415] Dany Laferrière, *Pays sans chapeau*, p.11.
[416] *Ibid.*, p.11.

d'écrire. On pourra cependant nuancer la valeur temporelle de ces présents puisque « le présent constitue le seuil, délimité par l'énonciateur à partir de cette énonciation, entre passé et avenir »[417]. En tant que seuil, il nous installe dans cet instant éphémère du vécu immédiat, mais il peut cependant être plus ou moins tourné vers le passé ou l'avenir. Le narrateur partage ses pensées à l'instant même où il les formule comme semble le montrer une des dernières phrases : « Voilà, c'est ça, j'ai trouvé»[418]. Le passé composé exprime ici l'accomplissement dans un passé presque immédiat, le « Voilà » marquant la prise de conscience qui précède. Si la majeure partie des verbes sont au présent d'énonciation, certains expriment la généralité, voire l'être par-delà le temps. « Je suis chez moi »[419] désigne-t-il l'instant ou un caractère d'appartenance intemporelle d'un être qui persévère dans le temps ? Des habitudes qui dépassent le cadre immédiat de l'énonciation sont décrites, des théories et pensées du narrateur. Le présent est nuancé et peut donc produire des effets temporels différents selon son utilisation.

La dimension orale de l'écriture de Dany Laferrière est aussi très importante dans cette tentative d'être au plus proche des choses. Une distinction intéressante est faite par le narrateur entre parler et écrire : « Je n'écris pas, je parle»[420]. Elle permet de poser la question de l'écrit face à l'oral et de la spécificité de ces deux modes de communication. La réflexion se situe du côté de la production : l'association est faite entre « écriture » et « esprit » d'un côté et « parole » et « corps » de l'autre. C'est donc une façon de nous dire que le narrateur nous fait partager un ressenti (« je ressens ce pays physiquement ») corporel venant d'une présence sensorielle plus qu'une saisie intellectuelle de son pays. Il ne s'agit pas de comprendre par l'esprit mais de sentir par le corps. L'affirmation ci-dessus est un paradoxe en soit puisqu'il est écrit « je parle ». Cette contradiction rejoint celle de toute littérature qui tenterait de faire exister les choses en effaçant le moyen même de le faire : l'écriture.

L'utilisation de formes syntaxiques qui s'apparentent parfois à l'oral permet de ne pas faire sentir de distance particulière. Le but n'est pas que les mots résistent, mais qu'au contraire la lecture soit simple. Dany Laferrière use souvent d'un registre courant voire familier (et pas seulement dans les paroles rapportées). Par exemple lorsque le narrateur parle de sa Remington, ou de son « premier bouquin ». L'écriture n'est pas soumise à une syntaxe complexe ou au contraire figée dans un schème simpliste : les phrases averbales sont courantes, les phrases qui multiplient les propositions rares. L'emphase produite par les répétitions ou anaphores rapproche le texte du discours.

Les dernières lignes du premier chapitre de *Pays sans chapeau* illustrent cette volonté de simplicité dans l'écriture du monde. L'écrivain n'ira pas chercher de grandes métaphores là où il suffit de nommer l'objet pour le faire exister dans le monde fictif du roman. L'interjection « Tiens, un oiseau » montre l'interruption de l'écriture et le rétablissement du lien entre l'auteur et son environnement. Souvent, Dany Laferrière cite sans mettre en action : d'où la multiplication de phrases non verbales. La répétition de « J'écris » montre l'aspect systématique de

[417] DENIS, SANCIER-CHATEAU. *Grammaire du français.* Paris : Librairie Générale Française, 1994. - p. 264.
[418] Dany Laferrière, *Pays sans chapeau*, p.14.
[419] *Ibid.*, p.11.
[420] *Ibid.*, p.11.

cette écriture. L'évènement amène de manière quasi « machinale » l'écriture et le passage d'un élément du réel dans la fiction. L'écrivain est entre toutes les « histoire[s] » qui se bousculent dans son esprit et dans son monde : « Je finis à peine qu'une autre histoire déboule. Le trop-plein.» Le début de *Pays sans chapeau* se présente donc comme un pacte poétique passé entre le narrateur et le lecteur. Faute de pacte autobiographique, se dessine ici la volonté de ne dire que ce que le narrateur-écrivain voit, sent, pense. Il semble que Dany Laferrière explicite lui-même sa vision de l'écriture qui doit dire sans pour autant enjoliver la réalité et s'ancrer dans le présent. C'est la transcription immédiate des sensations par le biais du « corps » inscrit dans le monde qui est mise en avant.

> J'écris tout ce que je vois, tout ce que j'entends, tout ce que je sens. Un vrai sismographe.[421]

Dans cette citation, on observe la présence fondamentale et première des sensations, mais aussi l'exhaustivité (« tout ») et la neutralité (« sismographe ») avec lesquelles la réalité est rendue. Le réalisme passe alors par une subjectivité, mais celle-ci est au monde de telle façon qu'elle ne semble pas transformer mais transcrire[422] celui-ci. Dans l'*Énigme du retour* le « je » se fait lyrique de temps à autres, lorsque le poème entre dans les pensées et les souvenirs de l'écrivain, cependant il est aussi important de noter à quel point ce « sismographe » peut être vrai. Noter le vent dans les feuilles[423], l'oiseau[424], la feuille ou le lézard qui traversent l'espace devant soi, les couleurs qui agressent le regard, nommer les éléments qu'on a directement sous les yeux : voici en partie l'écriture autobiographique de Dany Laferrière. Ces extraits interviennent de manière inattendue dans le roman, rappelant le moment de l'écriture sur « carnet »[425] ou sur la machine à écrire. Le « moi » ne peut être résumé à des souvenirs qu'il faudrait étudier et retrouver. Le « sismographe » est aussi cet élément d'une extrême sensibilité, dont l'attention est entièrement tournée vers le monde. Le narrateur est à la fois au centre, à la fois en retrait. Dany Laferrière refuse de ne pas dire le présent et de l'effacer devant le souvenir et le passé. Cette poétique est peut être aussi un refus de la pure intériorité ou du pur récit sur le monde, l'un et l'autre étant inséparables.

---

[421] *Ibid.*, p.13.

[422] Si l'on se réfère à ce qu'on avait mis en évidence à propos du créateur et de la mise en forme comme travail essentiel de celui-ci, on peut souligner une contradiction entre cette vision des choses et la volonté de transparence exprimée ici. Ne pas transformer la réalité, simplement la transcrire demanderait alors tout de même un travail sur la forme.

[423] « Une feuille, près de moi, /tombe. /Sans bruit. /Quelle élégance! » *L'Énigme du retour*, p.113. La mention de la vision est suivie d'un commentaire qui donne l'impression plus subjective du narrateur.

[424] « Cet oiseau qui traverse /mon champs de vision/ si brièvement – huit secondes à peine. /Le voilà qui revient. /Est-ce un autre ? /Comme je m'en fous. » *Ibid.*, p.81.

[425] « Une feuille tombe de l'arbre /sur le carnet où /je note ces impressions. /Je la garde. /Je n'arrive pas à quitter des yeux /cet oiseau noir /avec un long bec jaune. » *Ibid.*, p.146. Le support de l'écriture est évoqué. Il ne s'agit plus de la Remington mais bien du « carnet » qui est peut-être le premier support d'écriture des « impressions ». Cet extrait présente un moment de fascination pour le monde. La feuille de l'arbre rejoint la feuille de papier du carnet et s'introduit ainsi dans l'écriture.

II.C.2.b. Réflexivité : l'auteur et son narrateur

Pour mieux comprendre la création vue par Dany Laferrière, il faut nous arrêter un instant sur les liens tissés entre auteur et narrateur, sur la proximité des personnages avec les personnes.

> Vous me paraissez différent dans la réalité. On s'est déjà rencontrés dans un livre ?[426]

Comment qualifier cette œuvre qui embrasse énormément d'éléments autobiographiques tout en les remaniant pour construire une fiction ? Peut-on simplement parler de « roman » au sens où toute fiction est une manipulation d'éléments du réel pour créer du nouveau, ou bien faut-il employer le terme bien particulier d'autofiction ? Encore faut-il définir celui-ci. « Philippe Lejeune déclare peu probable l'hypothèse d'un ouvrage régi par un pacte romanesque explicite, alors que par ailleurs, l'auteur, le narrateur et le personnage y porteraient le même nom »[427]. Doubrovsky montre que c'est possible en écrivant son roman *Fils.* Les œuvres de Dany Laferrière portent ce pacte romanesque explicite : sur la page de titre, l'indication « roman » apparaît. Et pourtant le narrateur, le protagoniste, et l'auteur portent les mêmes surnoms[428]. De plus, les dédicaces placées en exergue rappellent le lien évident entre personnes (la grand-mère Da, le neveu) qui sont situées dans le monde réel, ancrés dans leur territoire, et les personnages de la fiction qui s'inscrivent dans des territoires qui bien que fictionnels de par leur appartenance au roman semblent les mêmes.

> D'après une métaphore célèbre, le romancier démolit la maison de sa vie pour, avec les briques, construire une autre maison : celle de son roman. D'où il résulte que les biographes d'un romancier défont ce que le romancier a fait, refont ce qu'il a défait. Leur travail, purement négatif d'un point de vue de l'art, ne peut éclairer ni la valeur ni le sens d'un roman. Au moment où Kafka attire plus l'attention que Joseph K., le processus de la mort posthume de Kafka est amorcé.[429]

Il n'est pas certain que dans le cas Dany Laferrière, ce travail dénoncé ici par Milan Kundera comme une destruction pure et simple de l'œuvre s'avère inutile. En effet, l'auteur affirme que la figure de l'auteur lui-même est une image appartenant à la fiction et contribuant à l'œuvre. Pour étudier cette particularité, il nous faut revenir sur la notion même d'auteur. Nous nous appuierons sur la définition d'Alain Burnn.

> Ainsi, parler d'*auteur*, ce peut être parler (et parfois tout ensemble) d'une *figure* historique spécifique (Gustave Flaubert 1821-1880), d'une *autorité* (comme dans le *Dictionnaire des idées reçues*), c'est-à-dire d'une valeur reconnue (par l'institution, la société, ou seulement par le lecteur), et d'une *fonction* construite par l'œuvre, ou par tel ou tel texte (Flaubert, romantique réaliste, ou le Flaubert du *Dictionnaire*... contre le Flaubert de *L'éducation sentimentale*).[430]

Nous ne nous attarderons pas sur la figure historique ni sur l'autorité mais particulièrement sur l'idée de « *fonction* construite par l'œuvre ». Il nous faut

---

[426] *Ibid.*, p.33.
[427] ZANONE, Damien. *L'autobiographie.* Paris : Ellipses, 1996. – p.27-30.
[428] Dany Laferrière, *Pays sans chapeau*, p.92 : « Dany », « Vieux Os » mais aussi le même nom « Laferrière », « l'écrivain ».
[429] KUNDERA, Milan. *L'art du roman.* – Paris : Ed. Gallimard, 1986.- p.178.
[430] *L'auteur*. [Coordonné par Alain BRUNN]. Paris, Flammarion, 2001.-p.14.

inclure dans l'œuvre les différents entretiens ou paroles de l'auteur, la figure publique de celui-ci en plus de celle de ses fictions. On trouve en cela chez Dany Laferrière l'influence du romantisme avec lequel « le rapport du biographique et de l'écriture devient inévitable, puisque, comme le montre José-Luiz Diaz (« Le poète comme roman »), l'écrivain prend alors le statut d'un personnage, « dont la vraie œuvre est la propre vie »[431]. Cette « vie » est celle que l'auteur décide de montrer à ses lecteurs et critiques. Cependant, Dany Laferrière se distingue de la figure de l'auteur romantique[432] par son refus d'être représentatif d'un collectif. L'individualité est au service d'elle-même et non de la représentation d'un ensemble d'êtres humains plus vaste. Son individualité ne se réfère pas à un ensemble mais bien à l'universelle individualité des êtres humains.

Si « le personnage n'est pas une simulation d'un être vivant », il est « un être imaginaire », « un ego expérimental »[433]. La polyphonie du roman[434] permet cependant de mettre en scène l'autre, un autre qui est parfois identifiable à soi-même bien que différent (alter ego), ou au contraire représente le Divers tel que Segalen a pu le définir. Le choix de ne pas conclure de pacte autobiographique avec le lecteur laisse place à la fiction, y compris concernant le narrateur, « Dany ». Viviane Azarian cherche à mettre en évidence la manière dont les « écritures de soi africaines » utilisent « l'irréel du passé » pour construire du sens. Elle sépare alors une fonction informative (qui est le produit du travail de « mémorialistes » tels qu'Hampaté Bâ et B.Diop), où l'œuvre est reçue en premier lieu comme un document, de la création du « relief fictionnel » et d'une « écriture réflexive ». L'autobiographie s'impose alors comme récit et discours, l' « irréel du passé » exprime la vie rêvée et « par l'écriture, un destin subi est transformé en destin dominé. » L'autobiographie est aussi le lieu d'une réflexion sur les possibles personnels, sur le destin. D'après Pierre Bourdieu dans *L'illusion biographique*, l'autofiction permet d'atteindre la vérité de l'être car celui-ci est « élargi et mis en question par la fiction ». Il défend l'autofiction qui est une hybridation générique et se libère du pacte autobiographique pour concilier à la fois liberté d'écrire et véracité. L'autofiction permet alors, grâce au discours polyphonique, la construction de « moi » multiples. Enfin pour Viviane Azarian, l'écriture est réflexive en ce sens que :

> L'autobiographie n'est pas seulement une médiation littéraire pour l'expression de problèmes sociopolitiques ; elle construit aussi une représentation du monde ; celle-ci n'est pas stricte *mimesis,* mais une création qui, par le filtre d'une conscience littéraire, propose du sens.[435]

Quelle est alors le lien construit entre Dany Laferrière et son narrateur écrivain ?

---

[431] *Ibid.*, p.25 et p.55.

[432] « un visage, romantique, de l'auctorialité, un visage qui exprime le collectif à travers l'individu », *Ibid.*, p. 31.

[433] KUNDERA, Milan. *L'art du roman*. – Paris : Ed. Gallimard, 1986.- p.47.

[434] Nous faisons référence ici à la polyphonie telle qu'elle est définie par Mikhaïl Bakhtine, dans son essai *Esthétique et théorie du roman* [1975]. – Paris : Gallimard, 1978. – « Discours poétique, discours romanesque », p.99-121.

[435]Viviane Azarian, « L' « iréel du passé » comme relief fictionnel dans les écritures de soi africaines. L'exemple d'Amadou Hampaté Bâ, Fily Dabo Sissoko et Birago Diop » in « Fictions/documents ». [dir. Daniel DELAS et Catherine MAZAURIC] – Metz, *Etudes littéraires africaines,* 2008, n°26, p.59.

II.C.2.c. Dany Laferrière, un « peintre primitif »

La notion d'écrivain « primitif » est présente dans nos deux romans. Elle caractérise le narrateur et peut être par ce biais Dany Laferrière. Essayons d'éclaircir cette notion qui est mise en relation avec l'art naïf et la peinture haïtienne[436].

Il nous faut questionner la possibilité de se référer à des termes d'iconographie pour décrire une poétique. Les mises en parallèles de différents arts posent la question du vocabulaire, des mises en correspondance de formes. Dany Laferrière ne décrit pas ici des tableaux, mais il tente d'exprimer par le vocabulaire de la peinture un rapport au monde, un type de représentation. Le langage littéraire aurait alors des propriétés comparables à un certain langage pictural. Étienne Souriau dans la RLC affirme que « *Les différents arts sont comme des langues différentes,* entre lesquelles l'imitation exige traduction, repensement dans un matériel expressif tout autre, invention d'effets artistiques parallèles plutôt que littéralement semblables. »[437] Quels sont ces parallélismes ? En quoi peut-on rapprocher l'esthétique picturale naïve de l'écriture de Dany Laferrière ?

La peinture naïve et est un des deux grands types de peintures produites aujourd'hui en Haïti aux côté des peintres de Saint-Soleil. L'ouvrage *Le dernier voyage d'André Malraux en Haïti* nous a servi de support pour aborder ces peintures haïtiennes. Nos romans mettent en scène des peintres ou des tableaux et font références à la peinture afin de décrire le monde.

L'auteur mentionne des tableaux ou styles d'artistes pour décrire des paysages : « La démarche indolente /d'une vache /à sa promenade du soir. /La nuit devient /chagallienne»[438], ou encore Matisse dans *Comment faire l'amour avec un nègre sans se fatiguer*. On remarque que ces peintres ont des particularités communes : le non-respect ou la transformation des perspectives, l'utilisation de couleurs non pas réalistes mais faites pour marquer le spectateur. La représentation de la réalité passe par la mise en avant d'éléments particuliers grâce à la couleur, mêle le rêve et le réel. Chagall par exemple, représente sur ses toiles des évènements de sa vie, des souvenirs (son village, des scènes de vie populaires, l'école de peinture) dans un univers de rêve où les couleurs, les espaces et les formes se métamorphosent.[439] On peut retrouver en cela la poétique de Dany Laferrière qui mêle des évènements de sa vie, de la vie quotidienne qu'il

---

[436] Pour ce qui est des phénomènes d' « ekphrasis », nous renvoyons à l'étude menée dans le chapitre « Littérature et peinture » in MATHIS-MOSER, Ursula. *Dany Laferrière. La dérive américaine.* - Québec : VLB éditeur, 2003. – p.243-252.

[437]SOURIAN, Étienne. *La Correspondance des arts*, Paris, Flammarion, 1947, p.16 cité par ARAMBASIN, Nella in « Les Parallèles ». [dir.P.BRUNEL et D.-H. PAGEAUX] –Paris, Revue de littérature comparée, avril-juin 2001, n°298. - p.309, « Le parallèle arts et littérature ».

[438] Dany Laferrière, *L'Énigme du retour*, p.175.

[439] Ces remarques m'ont été inspirées par l'exposition « Chagall et l'avant-garde russe », qui a eu lieu dans le cadre de la programmation « hors les murs » initiée par le Centre Pompidou au Musée de Grenoble du 5 mars au 13 juin 2001. On peut citer le catalogue de l'exposition pour appuyer cette interprétation : « C'est au cours de l'été 1908 que Chagall commence à dessiner et à peintre dans un style primitif et enfantin qui s'enrichira bientôt d'une atmosphère fantastique. Ce style si reconnaissable deviendra sa « marque de fabrique », surtout quand, plus tard, il fera le choix d'une palette de couleurs vives. » *Chagall et l'avant-garde-russe*, Paris : Éditions du Centre Pompidou, 2001. - p.23.

observe et les met en forme dans un aller-retour entre le « rêve », l'imaginaire, et le réel. Le monde semble s'imposer à lui de cette façon puisque ce n'est pas sa plume mais bien la nuit elle-même qui est « chagallienne ».

Dany Laferrière dans *Pays sans chapeau* explique la signification du terme d' « écrivain primitif », et construit un lien très fort dans le dernier chapitre avec la peinture « naïve » d'Haïti[440]. Dans l'*Énigme du retour*, les deux notions sont aussi liées.

> C'est par le bruit que la Caraïbe
> est entrée en moi.
> J'avais oublié ce vacarme.
> Cette foule hurlante.
> Ce trop-plein d'énergie.
> Ville de gueux et de riches
> debout avant l'aube.
>
> On trouve pareille énergie
> dans la peinture primitive
> où le point de fuite
> se situe, non au fond du tableau,
> mais dans le plexus
> de celui qui regarde la toile.[441]

Cette perspective qui ramène le lecteur à lui-même et non pas à un point de fuite dans le tableau est essentielle. Il faut inclure le lecteur dans l'œuvre, lui permettre de s'impliquer et pour cela il doit être ce point de fuite. C'est l' « énergie » qui caractérise alors le « tableau » comme la réalité; encore une fois on observe que le monde se présente tel quel à l'écrivain et que le rapprochement se fait en comparant l'impact sur l'observateur du monde et du tableau. Les éléments qui sont comparés dans ces deux exemples sont la réalité et le pictural : il faudra nous interroger sur la manière dont Dany Laferrière, à son tour, décrit le réel.

> Cette charmante maisonnette aux couleurs si chatoyantes qu'on la dirait tout droit sortie d'un tableau de peintre primitif.[442]

Cet extrait intervient au moment où le narrateur est au « Pays sans chapeau ». Celui-ci semble se faire imaginaire, construit à partir des représentations idéalistes d'Haïti. La peinture, c'est avant tout le « pays rêvé » : le peintre mis en scène à la fin de *Pays sans chapeau* explique qu'il n'a pas besoin de peindre le pays réel, puisqu'il existe déjà. L'art demande donc de s'écarter d'un degré de la réalité afin de trouver autre chose. L'idéal n'est pas un art mimétique. On retrouve ici les propos du narrateur désireux d'écrire sur le pays des morts, affirmant au « paysan des palmes » qui vient lui proposer de le visiter qu'en réalité ce n'est pas parce qu'on n'est pas quelque part qu'il est impossible d'imaginer pour écrire: « dans l'écriture, il y a une grande part de fabulation »[443]. Se référer à la peinture pour décrire le réel consiste à faire travailler les différentes

[440] Puisqu'alors un peintre est interrogé, Dany Laferrière, *Pays sans chapeau*, p.275-276.
[441] Dany Laferrière, *L'Énigme du retour*, p.128.
[442] Dany Laferrière, *Pays sans chapeau*, p.257.
[443] *Ibid.*, p.134.

représentations d'Haïti : réel, rêvé. Dany Laferrière présente le réel en le comparant à la peinture qui s'avoue elle-même éloignée du réel : c'est donc que nous sommes dans la représentation de tout autre chose qui a trait à un imaginaire collectif, que la peinture du « rêve », d'un Ailleurs plus chatoyant nommé comme Ici est aussi une des clefs pour habiter l'île d'Haïti.

Le retour en Haïti se fait dans un monde présenté comme une peinture naïve : par la forme, les couleurs et l'énergie qui s'en dégage (« enfantines »).

> Couleurs primaires.
> Dessins naïfs.
> Vibrations enfantines.
> Aucun espace vide.
> Tout est plein à ras bord.
> La première larme fera déborder
> ce fleuve de douleurs dans lequel
> on se noie en riant.[444]

Cependant, cette naïveté n'est pas seulement bonheur, elle est teintée d'une certaine tristesse (« fleuve de douleurs », « en riant »). Ces images montrent la densité de la vie en Haïti, les sentiments paradoxaux qui se dégagent de ce « fleuve », de cette « foule ». Le lien construit entre la naïveté et l'enfance dans cet extrait, accompagné de la métaphore du fleuve, pouvant signifier le passage du temps, pose la question du regard de l'enfant sur le monde opposé à celui de l'adulte. Le temps qui passe inexorablement et l'évocation des rires donnent un caractère nostalgique à l'extrait. Le retour aux « couleurs primaires », aux « dessins naïfs » peut alors être vu comme la tentative d'un retour à l'enfance et à son regard. La naïveté, au lieu d'être ressentie comme un signe d'immaturité est au contraire un objectif assumé. Ce « primitivisme » n'est pas à définir comme peu évolué, resté au premier stade, sens qui possède une valeur péjorative. Il est au contraire l'expression même de la vie dans ce qu'elle a de plus essentiel. « Tout est plein à ras bord » et pourtant les mots, eux, sont limités en nombre. Il n'y a plus d' « espace », et pourtant les vers permettent de libérer un espace. Ce choix met en évidence la tension entre le vide et le plein, entre la parole et le réel, comme si l'écriture pouvait faire « déborder » le fleuve, comme si l'écrivain risquait alors de perdre le contrôle. La figure de l'écrivain « primitif » est donc à la fois celle d'un homme qui tente de forger une poétique de l'immédiateté, mais aussi qui opère dans son style même, un retour.

Dany Laferrière peut être considéré comme un écrivain primitif ou naïf pour plusieurs raisons : il est, tout comme le pionnier de la peinture naïve et les peintres haïtiens, un autodidacte.

> Et la victoire de ces images « pour nier notre néant » me paraît plus bouleversante encore en Haïti, puisque nous la devons, cette victoire, à des hommes au cœur simple, autodidactes, comme l'était le Douanier Rousseau.[445]

[444] Dany Laferrière, *L'Énigme du retour*, p.86.
[445] DROT, Jean-Marie. *Le dernier voyage d'André Malraux en Haïti*.- Musée du Montparnasse, 2009. - p.102.

Son rapport au monde et à l'art lui est donc totalement personnel, bien que l'auteur cite de nombreuses sources littéraires qui ont pu l'influencer, il n'a pas reçu de « code » particulier comme modèle.

L'hésitation toujours présente entre le rêve et le réel est aussi une particularité de la peinture haïtienne qui représente les loas, esprits venus d'Afrique tout comme Dany Laferrière laisse les croyances et les dieux exister dans ses romans (dans *Pays sans chapeau* principalement). Les couleurs, la volonté de dire un réel ressenti qui se mêle au rêve et au sommeil (*L'Énigme du retour*), le refus d'une mimétique « réaliste » sont des éléments du naïf.

> Pourquoi la couleur éclate-t-elle en Haïti et non pas à la Martinique ? La réponse s'impose : ici il y a un peuple. Exceptionnelle personnalité collective, par droit d'aînesse. Haïti fut la première nation indépendante d'Amérique du Sud «(1804), victorieuse des troupes napoléoniennes. Et la première République noire du monde. Voilà qui secoue la paresse du préjugé racial, selon lequel le nègre, doué pour la danse et la musique, ne le serait pas pour le dessin. Massivement illettrés, enfermés dans un créole oral, les paysans haïtiens communiquent par le trait et la couleur. Ne sachant pas écrire, ils écrivent en images. Le langage des peuples sans culture écrite ancienne, c'est l'art. Ils vont droit à la poésie, s'ans s'arrêter à la prose du monde, et ce raccourci donne à leurs inventions plastiques un caractère de nécessité et une force d'évidence sans pareil.[446]

Le « nègre » d'après Dany Laferrière est donc bel et bien « naïf ». Cet adjectif est une réponse au stéréotype du « nègre » inculte et illettré. L'auteur s'amuse à créer du faux (*Je suis un écrivain japonais*) pour en tirer du vrai (quand un japonais me lit, pour son effort mon œuvre devient japonaise). La proposition au début parait humoristique, mais l'auteur, en changeant notre point de vue, en fait quelque chose de sérieux. Il s'amuse donc avec malice à manier des mots tels que « naïf » ou « primitif ».

Dany Laferrière serait alors comme ces peintres haïtiens qui nient les stéréotypes et les « préjugés » et qui cherchent à aller « droit à la poésie, sans s'arrêter à la prose du monde ». On observe que les mises en scène d'écrivains ou de créateurs sont présentes dans nos deux romans ainsi que les références à une écriture de l'immédiateté et primitive. La recherche poétique semble donc se continuer de manière linéaire, sans rupture majeure quant au but. L'élaboration de deux formes différentes pour nos romans pose la question de la particularité de chacune. Il faudrait voir s'il est possible de se prononcer sur celle qui serait la plus aboutie, la plus en cohérence avec les propos méta poétiques qui y sont tenus et la nécessaire réconciliation d'un individu avec le monde changeant qui l'entoure.

On peut trouver un certain nombre de points communs dans nos deux œuvres, notamment le mélange des genres (théâtre, roman mais aussi essai), la fragmentation thématique ou encore les réseaux d'images qui grâce à la répétition fondent un système imprégnant le lecteur. Le lecteur est au centre et doit mobiliser les fragments les uns par rapport aux autres. Le morcellement est un caractère de l'immédiat, de l'être-au-monde « au présent ». L'utilisation de la

[446] DEBRAY Régis pour le catalogue de l'exposition « *La rencontre des deux mondes vue par les peintres d'Haïti* » cité dans DROT, Jean-Marie. *Le dernier voyage d'André Malraux en Haïti.*- Musée du Montparnasse, 2009. – p.94. On fera remarquer ici la dissociation entre « poésie » et « prose », l'une étant liée aux « images », l'autre au « monde ».

mémoire du lecteur rend cependant la force des moments relatifs à d'autres instants racontés. Les regroupements qui ont été effectués tout au long de cette étude sont une reconstitution ayant mis en jeu la mémoire du lecteur pour construire l'image d'un narrateur dans le monde. Le travail de l'auteur est bien plutôt de relater la non-continuité de cette représentation en fragmentant ses œuvres.

L'Énigme du retour et *Pays sans chapeau* possèdent une différence majeure dont il a peu été question jusqu'ici[447] : l'utilisation de la prose ou du verset[448]. Son dernier roman n'est pas la première œuvre « en vers » de Dany Laferrière[449].

> « A partir de 1857, l'histoire du roman sera celle du « roman devenu poésie ». Mais *assumer les exigences de la poésie »* est tout autre chose que *lyriser* le roman (renoncer à son essentielle ironie, se détourner du monde extérieur, transformer le roman en confession personnelle, le surcharger d'ornements). Les plus grands parmi les « romanciers devenus poètes » sont violemment *antilyriques* : Flaubert, Joyce, Kafka, Gombrowicz. Roman : poésie antilyrique. »[450]

Cette tentative de définition du roman par Milan Kundera en regard de la poésie peut nous aider à éclaircir la particularité de l'écriture de *L'Énigme du retour*. Si cette œuvre semble bien plus tourné vers l'individu et la subjectivité que ne l'est *Pays sans chapeau*, ce n'est que pour se tourner vers le « monde extérieur », plein d' « ironie », de manière plus juste, en rétablissant un point de vue particulier. Certes la nostalgie mène parfois le narrateur à s'exprimer de manière lyrique, mais dans un ensemble qui ne fonctionne pas uniquement sur le pathos. L'hybridité développée est ainsi, en elle-même, significative de cette impossibilité à se suffire d'un espace, d'une forme.

[447] La forme particulière de *L'Énigme du retour* a fait l'objet d'une étude à part entière indépendante de ce mémoire.
[448] C'est ainsi que nous nommerons les versets présents dans *L'Énigme du retour*, puisqu'ils ne respectent pas de versification particulière, de rimes constantes, ni ne présentent de majuscule à chaque retour à la ligne.
[449] LAFERRIÈRE, Dany. *Chronique de la dérive douce.* - Québec : VLB éditeur, 1994. - 136p.
[450] KUNDERA, Milan. *L'art du roman.* – Paris : Ed. Gallimard, 1986. - p.176.

CONCLUSION

L'écriture, parce qu'elle permet la superposition des espaces, pousse à y rechercher le « chez soi » que l'on n'arrive pas à définir dans la réalité. La perte des repères, la question de la métamorphose de soi ou du monde s'estompe face au pouvoir de l'écrit. Mettant en scène de multiples frontières et tout en les marquant, nos romans proposent d'en franchir quelques unes. Entre géographie réelle et imaginaire, entre passé et présent, entre le visible et l'invisible, ou encore entre soi et l'autre. L'espace vécu se dessine ; l'œuvre s'ancre dans un temps et une géographie réelle pour mieux montrer comment ces derniers sont perçus par le narrateur et les autres personnages, faisant entendre leurs « voix » et leur vision du monde. Les temporalités se définissent alors selon des temps humains, de l'individu à la génération jusqu'au vécu de l'instant présent et son rapport au passé et au futur. Dany Laferrière construit cette temporalité ressentie non seulement dans ces deux romans mais en réseau avec son œuvre entière.

L'écriture est donc un espoir de réconciliation avec un monde perçu de fait comme discontinu et fragmenté. L'autofiction permet de « réfléchir » sur le rôle que tient la littérature dans l'insertion d'un homme dans le temps et l'espace de manière sensible, par le corps, mais aussi par ses représentations et son imaginaire.

> Je prends conscience que je n'ai pas écrit ces livres simplement pour décrire un paysage, mais pour en faire encore partie.[451]

L'écriture porte donc en elle l'espoir d'une réconciliation :

> Le dictateur m'avait jeté à la porte de mon pays. Pour y retourner, je passe par la fenêtre du roman.[452]

On a vu cependant qu'elle ne réussissait pas toujours à réconcilier le narrateur avec le temps présent. Le retour heureux mis en scène dans *Pays sans chapeau* est en partie démenti dans l'*Énigme du retour* où la nostalgie et le désir d'un retour aux origines, à l'enfance, prend le pas sur le pays présent. La mémoire, productrice de représentations, joue un rôle primordial dans cette incapacité à vivre « au présent ». Le « retour » tout comme la « représentation » ne peut répondre entièrement à sa promesse. Le peintre « primitif » préfère alors se tourner vers le rêvé :

> « Le pays réel, monsieur, je n'ai pas besoin de le rêver »[453]

Une question se dégage de cette étude : celle du centre. Le corps s'avère en être un, contraint, mais l'être dans le monde semble chercher son centre ailleurs que dans l'Ici. On a donc besoin de peindre, de rêver, d'écrire, le pays qui n'est pas présent, cet endroit dynamique d'où l'on parle et vers où tout se concentre sans pour autant qu'on arrive à le définir vraiment sans le réduire. Le monde ne se reconstruit qu'autour d'un centre, d'une subjectivité. Cependant, elle est représentée dans l'œuvre comme fragmentée et reste insaisissable car toujours en mouvement, en tension.

---

[451] Dany Laferrière, *L'Énigme du retour*, p.161.
[452] *Ibid.*, p.161.
[453] Dany Laferrière, *Pays sans chapeau*, p.275.

Annexes

Annexe 1

« Carte d'Haïti imaginaire et réelle » dessinée par le peintre Joseph Ghin, 1923

Source de l'image : DROT, Jean-Marie. *Le dernier voyage d'André Malraux en Haïti*.- Musée du Montparnasse, 2009.

Pour des raisons de droit d'auteur, l'œuvre n'a pas été reproduite ici. Elle peut être consultée dans l'ouvrage ci-dessus. D'autres œuvres du même artiste sont mises en ligne sur un site qui lui est consacré :

http://jghin.com/

On voit bien sur ce dessin qu'un imaginaire côtoie la représentation d'une géographie réelle. La géographie physique est ici respectée, seuls quelques toponymes sont donnés (y compris « Abricot » qui ressemble aux « abricots » de l'*Énigme du retour*) et les deux figures féminines laissent apparaître l'imaginaire des populations locales. Le bateau est là pour nous rappeler comment ces populations sont arrivées mais aussi la possibilité, malgré tout, de franchir la mer qui entoure l'île. Les seuls hommes présents sont sur le bateau, et non à terre.

Annexe 2 :

Chronologie brève sur l'Histoire d'Haïti tirée de : DROT Jean-Marie, *Le dernier voyage d'André Malraux en Haïti ou la découverte de l'art vaudou,* musée du Montparnasse, 2009 p. 96-99

1492 : Christophe Colomb
1502-1503 : éradication des dernières résistances indiennes. Arrivée des premiers noirs d'Afrique.
1516 : Charles Quint autorise la traite des noirs
1625 : premiers français sur l'Ile de la Tortue en Haïti.
1685 : Louis XIV et le Code noir
1697 : Traité de Ryswick : l'Espagne cède à la France de Louis XIV le tiers occidental de l'île.
1791 : Cérémonie du Bois-Caïman. Serment des esclaves pour conquérir leur liberté.
1791-1803 : Toussait-Louverture et Jean-Jacques Dessalines entament la guerre révolutionnaire
1802 : Expédition du général Leclerc. Capture de Toussait-Louverture déporté dans le Jura au Fort de Joux.
[cf. « Une petite cellule dans le Jura, une petite cellule, la neige la double de barreaux blancs. » Aimé Césaire]
1804 : Proclamation de l'indépendance d'Haïti, dans la ville des Gonaïves.
1806 : Assassinat de Dessalines. Haïti se divise en deux. Henri Christophe roi au nord. Pétion au sud président.
1820 : suicide du roi, Boyer rétablit l'unité d'Haïti.
1825 : Reconnaissance de l'Indépendance d'Haïti par la France, indemnité de 150 millions de francs or.
Soulouque se fait nommer empereur d'Haïti Faustin 1er
1860 : Concordat avec le Vatican
1862 : Reconnaissance d'Haïti par les États-Unis.
1864 : Arrivée des premiers prêtres et religieuses.
1915 : assassinat du président Guillaume Sam, débarquement américain. Occupation yankee jusqu'en 1934.
1941 : Campagne de l'église catholique contre le vaudou.
1946 : Révolution au lendemain de la conférence donné par André Breton à Port-au-Prince.
1957-1971 : François Duvalier, Papa Doc, président d'Haïti
1971-1986 : Jean-Claude Duvalier lui succède.
1986 : Jean-Claude Duvalier est chassé d'HaÏti.
1990 : Aristide élu président de la République.
1991 : Coup d'État militaire. Aristide doit s'exiler au Venezuela puis EU
2001 : Deuxième mandat d'Aristide
2005 : Victoire du marassa d'Aristide : René Préval, président d'Haïti.

Annexe 3 : Superposition (A)

Extraits	Lien entre présent et passé	Temps utilisés	*Mnēmē* ou *Anamnēsis*	Remarques
Pays sans chapeau p.21 « Le café »	S[454]	Présent et passé composé	M : l'odeur du café	
Pays sans chapeau p.33	S	Présent et passé composé	M : la prière	
L'Énigme du retour, p.255	S	Présent, imparfait (deux niveaux temporels), passé composé	A : reconnaître la maison d'enfance. Et donc chercher dans ses souvenirs.	Prose. Évocation de souvenirs grâce à l'imparfait. Promenade dans Petit-Goâve.
L'Énigme du retour, p.242	S	Présent et passé composé	M : différence entre les falaises dans le souvenir et dans la réalité	Deux images qui se superposent : revenir c'est aussi voir comme notre regard à changé.
L'Énigme du retour, p.38	S	Présent, imparfait, passé composé	M : « Je viens de me rappeler »	Regard du présent sur le passé, le temps apporte des réponses à certaines questions.
L'Énigme du retour, p.285	S	Présent et imparfait alternés	M : « Ciel étoilé qui me fait rêver… »	Revivre le passé : « Je revois ». Nouveau regard sur ce passé.
Pays sans chapeau, p.30	S	Présent et imparfait alternés	M : actions et souvenirs qui correspondent à l'action en question	Da est cité entre guillemets. Parole d'outre-tombe « Surtout les aisselles »
Pays sans chapeau, p.69	S	Présent et imparfait alternés	M : comment Da lui avait expliqué le monde qu'il voit à nouveau aujourd'hui.	Description du monde qui l'entoure et repense aux explications fournies par Da

[454] S : superposition

Effacement (B)

Extraits	Lien entre présent et passé	Temps utilisés	*Mnēmē* ou *Anamnēsis*	Remarques
Pays sans chapeau, p.254	Effacement du présent (faible)	Présent. Passé composé	M	Lieu appelle le souvenir
Énigme du retour, p.218	E	Imparfait et passé composé	M	Les adolescents qui jouent au cowboy. Son passé s'impose. Long récit.
Énigme du retour, p.197	E	Imparfait	A qui mène à une M	Sa recherche des souvenirs du père lui fait raconter ces enfances : la sienne et celle de sa sœur
Énigme du retour, p.123	E – on pourrait aussi défendre une superposition puisque certaines indications du dialogue réintroduisent le présent, mais celles-ci sont peu présentes en proportion du récit au passé.	Imparfait	M	Récit à un tiers, son neveu. Les rêves de l'enfance. Majorité de récit au passé, mais le dialogue restitue tout même un temps présent, notamment avec le personnage du « neveu ».
Pays sans chapeau, p.23	E	Dialogue. Présent encadré par Imparfait.	M. La vision de la robe amène le narrateur à raconter une scène entre sa mère et sa grand-mère.	Da et sa mère dialoguent : une scène du passé. Un paragraphe entier.

Fusion (C)

Extraits	Passé/ présent	Temps utilisés	*Mnēmē* ou *Anamnēsis*	Remarques
Énigme du retour, p.55	F	Présent	M	« visions » de la cousine. Le sommeil fait que le récit s'impose au présent, puisque les scènes sont vues en rêve. « Sous mes paupières » place de l'imaginaire ? Véridicité de la mémoire ?
Énigme du retour, p.256	F	Participe présent, futur, présent	M.	Revoit son enfance passée sur la galerie, en attendant ses amis « Cet après-midi là n'aura jamais de fin ». L'utilisation du futur pour dire l'attente des amis fait vraiment revivre la scène au narrateur qui semble les attendre encore aujourd'hui.
Énigme du retour, p.299-300	F	Participe passé, passé simple	Retour d'un temps. Enfance	Le narrateur revient au temps de son enfance. Le narrateur se raconte « On me vit ». Si, sur l'instant, le retour est effectif, il est exprimé comme temporaire par l'utilisation du PS.
Énigme du retour, p.214 et 215	F	Imparfait passage au présent.	M	Dans un paragraphe, le présent prend la place du passé, mais on ne sait pas pour autant s'il y a un retour à une scène présente ou si c'est toujours le passé qui est décrit. Vu que la sœur « travaille » on imagine qu'il y a un retour au temps présent, cependant, la thématique étant continue (la douleur de la mère), Les temps se confondent. Comme pour dire que rien n'a changé.
Énigme du retour, p.191	F	Présent	M	« temps fluide » : pas d'obstacle au mélange des temps. Revit une émotion. Les « gosses » qui jouent sont une figure de l'écrivain enfant.
Énigme du retour, p.162-163 « Dans la jeep rouge(…) de plein fouet. »	F	Présent	M	Le narrateur croit revivre un moment d'enfance. Identification au « jeune garçon » qui communique avec le pilote de l'avion. « Mon enfance me frappe de plein fouet. » = le présent semble l'enfance.

Bibliographie & Sitographie

Œuvres de Dany Laferrière

1. Corpus étudié :

LAFERRIÈRE, Dany. *L'Énigme du retour*. – Paris : Bernard Grasset, 2009. [Il existe également une édition de poche. 2011.] – 304p.

LAFERRIÈRE, Dany. *Pays sans chapeau*. [1997]– Troisième édition. Toulouse ; Monaco : Privat/Le Rocher, 2007. – 276p. (Collection « Motifs », n°72).

2. Autres [455]:

LAFERRIÈRE, Dany. *Le charme des après-midi sans fin*. [1997] –Monaco : Éditions du Rocher/ Motifs, 2009– 296p. (Collection « Motifs », n°63).

LAFERRIÈRE, Dany. *Chronique de la dérive* douce. - Québec : VLB éditeur, 1994. - 136p.

LAFERRIÈRE, Dany. *Comment faire l'amour avec un nègre sans se fatiguer*. [1985]– Monaco: Groupe Privat/ Le Rocher, 2007.- 169p.

LAFERRIÈRE, Dany. *Le cri des oiseaux fous*. [1985] – Monaco : Éditions du Rocher/ Motifs, 2009. – 346p. (Collection « Motifs », n°100).

LAFERRIÈRE, Dany. *J'écris comme je vis. Entretien avec Bernard Magnier*. – Québec.: Lanctôt éditeur et Dany Laferrière, 2000. -195p.

LAFERRIÈRE, Dany. *L'odeur du café*. [1991] – Quatrième édition. Toulouse ; Monaco : Éditions du Rocher, 2009. – 240p. – (Collection « Motifs », n°135).

LAFERRIÈRE, Dany. « Rencontre » à l'université Stendhal (Grenoble 3) le 1er avril 2010 présentée par l'UFR des Lettres et Arts de l'université Stendhal. Url : http://podcast.grenet.fr/episode/rencontre-avec-dany-laferriere/

Consulté le 14 juin 2011. « Les Podcasts » est un site développé pour donner accès aux productions des universités grenobloises. Ce service a été créé au printemps 2007 par les universités concernées. (Contact : podcast@grenet.fr). Mis en ligne le 11 mai 2010.

LAFERRIÈRE, Dany. *Tout bouge autour de moi*. – Paris : Éditions Grasset et Fasquelle, 2011. – 179p.

La langue française vue des Amériques et de la Caraïbe, [entretiens réalisés par P. Martin et C. Drevet]. Ile de France, Léchelle: éd. Zellige, 2009. « Dany Laferrière », pp.99-103.

[455] Nous assimilerons les différentes prises de paroles de l'auteur (entretiens, interview,…) à son œuvre, celles-ci appartenant, d'après ce dernier, tout autant à la fiction que ses écrits.

VASILE, Beniamin. *L'autodidacte et le processus de création*. Paris, L'Harmattan, 2008. « Entrevue », p.243-273.

Autres œuvres littéraires

ANOUILH, Jean. « Le voyageur sans bagage » [1936] in *Pièces noires*. – Paris, Calmann-Lévy, 1957. – p. 257 - 362

BORGES, Jorge Luis. « L'autre » in *Le livre de sable* [1975] – Paris : Gallimard, 1978 (trad. française). – p.7 – 19

CÉSAIRE, Aimé. *Cahier d'un retour au pays natal.* [1939]– Paris : Éditions Présence Africaine, 1983. 93p.

CÉSAIRE, Aimé. *Discours sur le colonialisme suivi de Discours sur la Négritude.* [1955] – Paris : Éditions Présence Africaine, 2004. 92p.

DJEBAR, Assia. *L'amour, la fantasia.* [1985] - Sixième édition. Paris : Éditions Albin Michel, 2008. – 320p. – (Collection « Le Livre de Poche », n°15127).

GLISSANT, Édouard. *Pays rêvé, pays réel.* [1985 -91]– Paris : éditions Gallimard, 2000. – 198p. (Collection « Poésie », n°347).

RIMBAUD, Arthur. *Poésies. Une saison en enfer. Illuminations.*- Paris : Gallimard, 1999. – 342p.

SARRAUTE, *Enfance.* [1983]. – Paris : Gallimard, 1993.- 277p.

YACINE, Kateb. *Nedjma.* – Paris : Éditions du Seuil, 1956. – 250p. – (Collection « Points », n°247).

SHAKESPEARE, William. *Macbeth.* [bilingue, trad. Pierre Jean Jouve] – Paris : Flammarion, 2006.- 292p.

Ouvrages critiques

1. Ouvrages généraux

BLAY, Michel. *Dictionnaire des concepts philosophiques.* – Paris: Larousse CNRS, 2006. – « Altérité » p.19-20, « Mémoire », p.511-513, « Histoire », p.369-370.

Vocabulaire des études francophones : les concepts de base. [dir. Michel BENIANIMO, Lise GAUVIN]. - Limoges : PULIM, 2005. - 208 p.

2. Ouvrages d'étude

… critique littéraire sur Dany Laferrière

MATHIS-MOSER, Ursula. *Dany Laferrière. La dérive américaine.* - Québec : VLB éditeur, 2003. – 344p.

Mémoires et cultures : Haïti, 1804-2004. [dir. Michel Beniamino et Arielle Thauvin-Chapot]. Limoges : Pulim, 2006. « L'imaginaire dans le déracinement chez les écrivains haïtiens de la diaspora installés au Québec », p.217-223.

… sur la méthode

La géocritique mode d'emploi. [Dirigé par Bertrand WESTPHAL]. – Limoges : PULIM, 2000. – 312p.

« Les Parallèles ». [dir.P.BRUNEL et D.-H. PAGEAUX] –Paris, *Revue de littérature comparée*, avril-juin 2001, n°298. - 336p.

… sur des notions littéraires

ZANONE, Damien. *L'autobiographie*. Paris : Ellipses, 1996. – p.27-30. (coll. « Thèmes et études »).

L'auteur. [Coordonné par Alain BRUNN]. Paris, Flammarion, 2001.-240 p.

BAKHTINE, Mikhaïl. *Esthétique et théorie du roman* [1975]. – Paris : Gallimard, 1978. – « Discours poétique, discours romanesque », p.99-121.

KUNDERA, Milan. *L'art du roman*. – Paris : Ed. Gallimard, 1986. – 198p. (Collection « folio », n°2702).

…sur la francophonie :

L'Ailleurs depuis le romantisme. Essais sur les littératures en français. [dir. Daniel Lançon et Patrick Née]. Paris : Hermann Editeurs, 2009. « Introduction », p.7-17.

Pour une littérature-monde. [Dirigé par Michel LE BRIS et Jean ROUAUD]. Paris, Gallimard, 2007.-342p. – « Je voyage en français », p.87-101.

Écrire la « parole de nuit ». La nouvelle littérature antillaise. [dir. Ralph Ludwig].- Paris : Gallimard, 1994. – 190p.

PROVENZANO, François. *Vies et mort de la francophonie. Une politique française de la langue et de la littérature*. – Marseille : Les Impressions Nouvelles, 2011. – 281p.

…sur la mémoire, l'histoire et les identités :

BERGSON, Henri. *Matière et mémoire*. [1939]– Huitième édition. Paris : Quadrige/PUF, 2010. – 521p.

COMPTE SPONVILLE, André, *L'amour la solitude*, Paris, Albin Michel, 2000.- 184p. (coll. Le livre de poche, n°30015).

« Fictions/documents ». [dir. Daniel DELAS et Catherine MAZAURIC] – Metz, *Etudes littéraires africaines,* 2008, n°26, 92p.

FANON, Frantz. *Les damnés de la terre* [1961]. – Paris : Editions La Découverte & Syros, 2002.- 311p.

HALBWACHS, Maurice. *La mémoire collective.* [1950]– Deuxième édition. Paris : Albin Michel, 1997 – 303p. (« Bibliothèque de l'Evolution de l'Humanité », n°28)

MAALOUF, Amin. *Les identités meurtrières*. – Paris : Grasset, 1998. - 192p. (Collection « Le livre de poche », n°15005).

RICOEUR, Paul. *La mémoire, l'histoire, l'oubli.* [2000]- Paris : Editions du Seuil, 2003. – 690p. (Collection « Points », n°494).

RICOEUR, Paul. Interview « mort et éternité » réalisée en 1969. Url :http://www.youtube.com/watch?v=LBqDySNkEo8
Consulté le 06/06/2011. You tube (Url : http://youtube.com) est un site web d'hébergement de vidéos. Il a été créé le 15 février 2005 par Chad Hurley, Steve Chen et Jawed Karim. Vidéo ajoutée par l'utilisateur Reyvilo le 27 août 2007.

TODOROV, Tzvetan. *Les abus de la mémoire.* - Paris : Arléa, 1995. – 63p.

1804-2004 Haïti Le regard de l'Afrique. Actes du colloque international pour le bicentenaire de HAÏTI. [Présenté par UNESCO Yaoundé]. Marseille : Riveneuve Editions, 2006. – 233p.

Histoire et mémoire. [Coordonné par Martine VERLHAC]. Grenoble : CRDP de l'Académie de Grenoble, 1998. -102p.

VIGIER, Luc. « Une refondation de la mémoire », sur Paul Ricœur. Url:http://www.fabula.org/revue/cr/76.php
Consulté le 14/06/2011 sur le site « Fabula. La recherche en littérature » (http://www.fabula.org). Ce site a été lancé en 1999 par Alexandre Gefen et René Audet, Fabula est une association de chercheurs (régime loi de 1901) s'intéressant à l'articulation entre théorie et histoire littéraires. (Contact : escola@fabula.org).

…sur la peinture :

DROT, Jean-Marie. *Le dernier voyage d'André Malraux en Haïti.*- Musée du Montparnasse, 2009. - 127p.

Chagall et l'avant-garde-russe, Paris : Éditions du Centre Pompidou, 2001. - 247p.

Lectures complémentaires[456]

…Œuvres littéraires :

BONNEFOY, Yves. *L'arrière-pays.* [1972]– Paris : Éditions Gallimard, 2005. 175p. (Collection « Poésie », n°322), (ancienne collection « les sentiers de la création »).

CHAMOISEAU, Patrick. *Un dimanche au cachot.* – Paris : Éditions Gallimard, 2007. – 367p.

[456] Ces ouvrages ont nourri de manière importante les réflexions menées dans ce mémoire, sans pour autant y être cités, étant le plus souvent à la marge de notre problématique. Ils sont indiqués ici non seulement pour le rôle qu'ils ont joué dans ma pensée mais aussi en vue du M2.

DJEBAR, Assia. *Loin de Médine. Filles d'Ismaël* [1991].- Paris : Éditions Albin Michel, 2005. – 320p. (Collection « Le Livre de Poche », n°13672).

GATORE, Gilbert. *Le passé devant soi.* – Paris : éditions Phébus, 2008. – 215p.

HAMPÂTÉ BÂ, Amadou. *Amkoullel l'enfant peul. Mémoires.* [1991]– Paris : Actes Sud, 1992. – 445p. – (Collection « J'ai lu », n°4286).

KUNDERA, *L'identité* [1997]. – Paris : éditions Gallimard, 2000. – 220p. (Collection « Folio », n° 3327).

MAALOUF, Amin. *Les croisades vues par les arabes.* - Paris : Jean-Claude Lattès, 1983. – 320p. – (Collection « J'ai lu », n° 1916).

… Entretiens avec l'auteur :

« Dany Laferrière – « L'énigme du retour » (Prix Médicis 2009) ». Rencontre à propos de *L'énigme du retour*, ajoutée par « HachetteVideos » le 22 septembre 2009. Url :http://www.youtube.com/watch?v=iu1SNYvDMQk
Consulté le 14/06/2011

« Extrait de : Interlignes - Programme : Dany Laferrière - L'énigme du retour », entretien avec Dominique Antoine. Url : http://www.curiosphere.tv/video-documentaire/30-artetculture/108421-reportage-dany-laferriere-rendez-vous-rate
Sur le site web : « Curiosphère.tv. l'éducation en images avec France 5 » (Url : http://www.curiosphere.tv/) qui a été créé par le groupe francetélévisions en 2009. (Contact : education@france5.fr), Consulté le 14/06/2011

…Sur la francophonie :

COMBE, Dominique. *Poétiques francophones.* – Paris : Hachette, 1995. – 176p. – (Collection « Contours littéraires »).

MOURA, Jean-Marc. *Littératures francophones et théorie postcoloniale.*[1999] – Deuxième édition. Paris : Quadrige/ PUF, 2007. – 186p.

« Passages. Ecritures francophones, théories postcoloniales ». [dir. Nathalie JOUVEN]. *Littérature*, juin 2009, n°154, 180p.

…Sur les genres :

BOBILLOT, *Le vers français. Histoire, théorie, esthétique*, textes réunis par Michel MURAT. Paris, éd. Champion, 2000.

COMBE Dominique, *Poésie et récit. Une rhétorique des genres.* Paris, José Corti, 1989.

HAMBURGER Käte, *Logique des genres littéraires,* Paris, Seuil, 1986. 312p.