

La littérature haïtienne-canadienne: Naissance d'un nouvel espace littéraire?

Dans une étude sur la réception de l'oeuvre d'Aimé Césaire au Québec que je faisais paraître il y a quelques années, j'annonçais mon propos de la façon suivante:

S'interroger sur la fortune de l'oeuvre de Césaire au Québec sous l'angle de la *réception critique* ou de la *réception*, c'est d'entrée de jeu réfléchir sur un vocabulaire qui, pour être issu de l'étude des littératures européennes, peut s'avérer fallacieux lorsqu'il est appliqué sans discernement à des littératures qui ne partagent pas tout à fait leurs traditions et leurs ressources.¹

Toute proportion gardée, cette réserve s'applique pertinemment au sujet des réflexions qui vont suivre. Une 'littérature haïtienne-canadienne' répercute d'office la terminologie thématique de ce colloque qui a pour objet (et je cite la lettre d'invitation) la 'voix ethnique' des 'autres littératures canadiennes.' Ainsi donc, une tentative méritoire d'inclure (et je cite encore) "la voix des immigrants venus des Caraïbes" parmi celles des immigrants originaires d'Allemagne, d'Italie, de l'Ukraine, et même de la Finlande, implique l'identification de l'altérité caraïbéenne sous un vocable qui, tout en étant de convenance, peut sembler fallacieux, ou du moins prématuré, quand il ne fait pas effet de paradoxe...

Pourtant, nier l'existence d'une littérature haïtienne-canadienne ne revient pas à occulter la présence d'une voix haïtienne dans les lettres canadiennes. Celle-là existe bel et bien.² Fort conscient du paradoxe de l'inexistence ou de l'existence précaire ou putative d'une littérature

1 "Césaire, réception critique ou réception?", *Le Pays natal*, Dakar, Les Nouvelles Éditions Africaines, 1983, 41.

2 Pour les principaux romanciers d'origine haïtienne établis au Canada, voir Jean Jonassaint, *Le Pouvoir des mots, les maux du pouvoir*, Montréal, P.U.M., 1986.

'haïtienne-canadienne' juxtaposée à la vitalité d'écrivains d'origine haïtienne publiés ou immigrés au Canada, je m'avance dans les considérations suivantes. Dans un premier temps, je retrace l'histoire de l'insertion (surtout d'ordre institutionnel) haïtienne dans les lettres canadiennes. En second lieu, je définis le profil de l'émergence d'une génération d'écrivains franchement haïtiens-canadiens sous l'angle de trois principaux genres littéraires. Je mets l'accent sur l'oeuvre en particulier d'un jeune poète, Joël Des Rosiers, dont l'esthétique apporte un éclairage propice sur la problématique de ce colloque quant à l'incidence ethnique du fait littéraire.

I

L'insertion historique d'écrivains d'origine haïtienne dans l'institution littéraire au Canada se fait en contrepoint des schèmes classiques de la littérature dite 'ethnique' en Amérique du Nord. Elle n'accompagne pas, et elle ne suit pas l'arrivée d'une masse d'immigrants. Si, pour le cas haïtien, comme le démontre Paul Dejean dans son étude, *Les Haïtiens au Québec*,³ cette migration ne se manifeste quantitativement que vers la fin de la décennie soixante, les premiers écrivains haïtiens à être publiés au Québec remontent, au moins, à la Deuxième Guerre mondiale. Dantès Bellegarde, historien et essayiste, publie en 1941 chez Bernard Valiquette, à Montréal, *Haïti et ses problèmes*, un recueil "composé en grande partie d'articles" (7) parus dans des journaux en Haïti.

Bien sûr, l'édition au Canada français, durant les années quarante, fut internationale: elle prenait la relève de l'édition française fermée ou ralentie par la guerre.⁴ Il s'agit moins de souligner la publication d'auteurs tels que Mauriac, Montherlant, Gide et d'autres à Montréal, à la même époque, que d'identifier par l'exemple de Bellegarde l'irruption d'un phénomène d'ordre institutionnel à l'origine de la naissance putative d'une littérature dont la croissance se poursuit. Dans un premier temps, celle-ci recoupe la réédition du maître-livre de Jean Price-Mars, *Ainsi parla l'oncle*, en 1973, par Leméac, à Montréal, qui publie aussi en 1973 et 1974, respectivement, *Atteïlwa pour une femme jardin* (version originale) et *Pour la révolution, pour la poésie de René Depestre*. La voie inaugurée par Leméac, avec la collection "Francophonie vivante," sera empruntée jusqu'à nos jours par d'autres maisons telles que Les Éditions du Jour, Naaman, Libre Expression, Le Cercle du Livre de France/ Pierre Tisseyre, VLB, Triptyque et Guérin pour

3 Montréal, PUQ, 1978. Version anglaise, *The Haitians in Québec*, Ottawa, Tecumseh Press, 1980.

4 "La Problématique du livre québécois," *Le Pays natal*, 152-153.

renforcer l'apport institutionnel canadien à la diffusion d'une littérature d'abord 'haïtienne.'

Par ailleurs, la fondation de maisons d'édition, comme Nouvelle Optique, Collectif Paroles et CIDIHCA, à Montréal, par des intellectuels haïtiens-canadiens accélère le rythme de publication. Au cours des vingt dernières années, René Bélance, Suzie Castor, Georges Castéra fils, Gérard Pierre-Charles, Ghislain Gouraige, Roger Dorsinville, Laënnec Hurbon, Paul Laraque et d'autres poètes, romanciers et essayistes sont édités par l'une ou l'autre de ces maisons.

De ce phénomène institutionnel, à son stade premier, un constat se dégage: ces auteurs publiés au Canada n'y habitent pas et leurs oeuvres interpellent un vécu non-canadien. La diffusion de leurs oeuvres par l'institution québécoise ne se différencie pas des pratiques générales de l'industrie du livre au Canada (revues, journaux, librairies) orientée vers le marché national ou régional; sauf exception de Leméac qui diffuse dans le monde international francophone. La diffusion en marge de l'institution conventionnelle assumée par les maisons haïtiennes-canadiennes a recours au marché des communautés migrantes haïtiennes établies en Amérique du Nord, en Europe et en Afrique. Celles-ci sont rejointes par l'entremise de revues et journaux de l'émigration tels que *Collectif Paroles*, *Haïti Observateur*, *Haïti Perspectives*, *Présence Haïtienne*, *Nouvelle Optique*, *Haïti en Marche*, etc., d'inégale longévité et teneur intellectuelle; et par des librairies consacrées au livre haïtien (*Discomini*, à Montréal, *Haïtian Book Centre* New York). Tant que dure le régime duvaliériste en Haïti, de 1957 à 1986 ce marché se circonscrit à l'espace extérieur d'Haïti. Depuis le renversement du régime, une maison comme CIDIHCA met à profit la libre circulation des idées acquise pour orienter l'essentiel de sa production vers le marché intérieur de l'île.

Un second constat, d'autre part, résulte inversement de l'immigration au Canada d'écrivains d'origine haïtienne dès le début des années soixante. Cette première génération est composée d'écrivains exilés fuyant le duvaliérisme. Ils arrivent au Canada après leur apprentissage littéraire en Haïti et se regroupent autour du mouvement "Haïti Littéraire" dont la fondation remonte au pays d'origine. Anthony Phelps, Serge Legagneur, Davertige, Roland Morisseau, Jean-Richard Laforest et, dans une certaine mesure, Émile Ollivier se retrouvent donc à Montréal et poursuivent des projets de renouveau littéraire visant à se démarquer d'une tradition indigéniste dominante dans les lettres haïtiennes depuis les années trente dans la foulée de la première édition de l'étude de Jean Price-Mars, notée plus haut, *Ainsi parla l'oncle*. Ils publient surtout chez Nouvelle Optique mais Phelps, Ollivier et Davertige sont édités indifféremment en France et au Québec.

À quelques exceptions près (un conte de Phelps, *Et moi, je suis une île*; un recueil de nouvelles d'Ollivier, *Paysage de l'aveugle*), leur abondante production articule une vision, selon le mot de Phelps, "de la privation de la Terre natale,"⁵ une littérature d'exil, tournée vers le pays d'origine. Même lorsqu'elle se module dans un clivage Haïti-Québec chez un émule du groupe, comme Jean Civil par exemple (*Entre deux pays*, recueil de poésie paru en 1979), la littérature produite par cette première génération, relayée par d'autres émules tels que Franck Fouché, Liliane Dénieux, Raymond Chassagne, St-John Kauss et Claude Pierre, reste figée dans l'évocation de la terre d'origine.

II

Dans le deuxième temps de notre analyse, qui interroge une seconde génération d'écrivains haïtiens-canadiens, une esthétique nouvelle caractérise ces oeuvres dont le point commun est l'expérience vécue en terre canadienne. La mieux connue de ces oeuvres est sans doute le *best seller* de Dany Laferrière, *Comment faire l'amour avec un nègre sans se fatiguer* (Montréal, VLB, 1985). Ce 'roman' a été porté aux nues (!) par une certaine critique journalistique montréalaise dont la complaisance semble en passe d'être doublée par celle de Toronto (à en juger par l'éloge que fait Wayne Grady de l'édition anglaise, dans la revue *Books in Canada*, mars 1988).

Pourtant ce 'roman' n'a d'haïtien que le lieu de naissance de l'auteur et de 'canadien' que les bars de la bohème, à Montréal, ou encore les 'rondeurs' imaginées par l'auteur des étudiantes de l'Université McGill. ... Contrairement à une affirmation de Wayne Grady (*Books in Canada*, mars 1988, p. 39), Gérard Étienne, et non Dany Laferrière, est le premier romancier haïtien-canadien à investir l'espace imaginaire montréalais en y campant une présence haïtienne. *Un Ambassadeur macoute à Montréal* (1979) et *Une femme muette* (1983), publiés chez Nouvelle Optique, traduisent un vécu qu'allégorisait Ollivier, dans *Paysage de l'aveugle* (1977), et qu'esquissait poétiquement Phelps, dans *Et moi, je suis une île* (1973). Mieux, ces romans proposent une solidarité entre des laissés-pour-compte de races différentes dont la commune condition d'exploitation économique, politique ou sexiste transcende les frontières de la couleur de la peau. L'ironie, amèrement notée par la critique haïtienne et curieusement occultée par la critique québécoise, en ce qui concerne la fable, dite "romanesque," de Laferrière est qu'il fonde les relations sexuelles de ses personnages précisément sur un niveau que je qualifierais de "mystique de la couleur de la peau." Dès lors s'agitent fantasmes, mythes, stéréotypes sous fortes

5 Dans *Collectif paroles*, no 25 (1983), 36.

pulsions libidinales, pour ne pas dire sadomasochistes, dont seule la veine humoristique semble avoir retenu l'attention de la critique québécoise (serait-ce parce que les Marcotte, Martel et Bombardier sont nommément interpellés et objets de flagorneries dans le "roman"? !).

Par ailleurs, il est un théâtre prolétarien et féministe en langue créole qu'inaugure Madeleine Bégon. *Déblozay*, jouée en 1987 à Montréal, est le développement sous une forme dramatique et réaliste des récits monologués, issus de la tradition orale créole, par lesquels l'auteur se fait d'abord connaître. Ces différents genres littéraires pratiqués par Madeleine Bégon reflètent le présent de la masse migrante haïtienne-canadienne installée dans les quartiers populaires de la communauté urbaine de Montréal. De cette masse ouvrière ou (plus souvent) chômeuse, dont l'arrivée au Canada est située par Paul Dejean au tournant des années soixante-dix, Madeleine Bégon se fait le porte-parole (dans toute la force du terme) en langue créole. La facture réaliste du vécu migrant besognant ou non dans la domesticité, les industries de services (taxi, hôtellerie) ou les manufactures, telle que modelée dans l'oeuvre de Bégon, pour autant ressasse des contingences urbaines qui ne seraient pas spécifiques à Montréal, au Québec ou, encore, au Canada. Le chômage, l'isolement, le racisme et d'autres spécificités de l'expérience de la migration se retrouvent également à New York, Chicago ou Miami, pour ne nommer que ces villes peuplées d'immigrants, dont les Haïtiens. *Déblozay* ne se distinguerait donc pas fondamentalement d'une pièce telle que *Pélin-Tèt* du dramaturge haïtien Frankétienne. Jouée en 1978, l'action se situe dans un ghetto de Brooklyn, les personnages sont des prolétaires immigrants haïtiens; ils s'expriment en créole. Pourtant, Frankétienne n'avait qu'"imaginé" Brooklyn puisqu'en 1978 il n'avait jamais encore voyagé à l'extérieur d'Haïti.

Joël Des Rosiers cependant laisse Haïti, adolescent, pour s'installer au Canada avec sa famille. Il émerge, comme poète, dans une filiation directe avec le mouvement "Haïti Littéraire" qu'il déborde par l'innovation esthétique de son premier recueil, *Métropolis Opéra*, que publient les Éditions Triptyque de Montréal, en 1987, dans la suite d'*Orchidée nègre* (1987) de Phelps et des *Lettres urbaines* (1986) de Berrouët-Ortol. C'est comme acte poétique et réfléchi qu'il s'agit d'abord de saluer le recueil de Joël Des Rosiers.⁶ Le titre de l'oeuvre résume la démarche poétique. L'évocation du chef d'oeuvre ("Métropolis," 1927) du cinéaste expressionniste autrichien (naturalisé américain), Fritz Lang, évacue

l'enfermement ethno-social décrié dans des essais⁷ et maintenant dans l'"anti-dédicace" au lecteur absent ("À toi/ qui geins sous le Tropique/ ces vers/ ne sont pas dédiés"). Cette absence due à la géographie ("Tropique") et à l'ordre social oppressif ("geins") dont se démarque le poète renvoie à l'historique dilemme du créateur haïtien francophone privé d'audience en regard de la masse analphabète créolophone, tout en prenant le contre-pied des fameux atermoiements du poète Léon Laleau ("Trahison," 1931) n'arrivant pas à réconcilier la langue venue de France et l'âme issue du Sénégal. Cette prise de conscience de l'absence du lieu naturel d'origine ("Tropique") et de partage (le "toi" communautaire) ouvrant le recueil, d'une part signale l'insistance du lieu vécu, existentiel, de la parole poétique articulée en métropole, la ville produite des artifices technologiques que tout créateur au siècle de la modernité semble devoir affronter; et, d'autre part, elle balise le recours à l'expression verbale, l'obligeant à la modestie et à la lucidité dans l'effort de communication recherchée auprès de l'Autre.

On ne s'étonnera pas à la lecture de retrouver ce souci de modestie réitéré sous forme de leitmotiv tout au long du recueil, établissant dès lors un équilibre constant entre le dire référentiel et la réflexion sur les limites du dire. Le caractère réflexif domine dans l'acte poétique à la manière d'une pièce de jazz moderne où la liberté fondamentale à la création (l'improvisation) chez un Davis, Coltrane ou Mingus est toujours informée et contrôlée par une ligne mélodique bouclée symétriquement. Pour Des Rosiers, tout élan passionné vers l'"ailleurs" ("Mykonos"), le corps féminin ("Blues for Francine"), les pulsations urbaines ("Métropolis Opéra"), les lieux ("Machines"), sources d'épanchements lyriques pour les romantiques d'un siècle précédent, est questionné moins par ce qui s'annonce comme "sentiment" dans l'avant-propos ("l'effet d'exile, comme une errance en soi qu'un nuage d'encre jamais ne tarira") que par la *réflexion*. La lucidité commandée par les limites du langage fera donc dire au poète, rythmiquement, que le poème est "éphémère" (p. 29), "le Verbe se dérobe" (p. 38), "route parole tue" (p. 39), "vain... mon poème" (p. 65), "le mot s'empale" (p. 69).

La lucidité, comme constante, se distingue de plus dans la forme, la *facture* de l'oeuvre, l'espace aéré de la graphie, le caractère matériel, tangible, d'un art concret reflétant les acquis du modernisme dans les arts visuels. L'ampleur donnée au blanc de la page met en relief la valeur des mots, même fragiles dans l'insertion réduite: les illustrations, l'espace des vers, les phrases, les contours volontiers géométriques imposés à la typographie sont autant d'éléments conviant à une participation tactile,

6 L'analyse qui suit paraît sous une forme et des titres différents dans *Haïti Perspectives*, vol. 1, no 3, B9 et dans *Solidariétés: Tiers-Monde et littérature comparée*, Montréal, Éditions du CIDIHCA, 1988.

7 Tel que "Mourir est beau: La pulsion de mort dans l'inconscient collectif haïtien," *Dérives*, nos 53-54 (1986-87), 209-228.

viscérale, préalable à la compréhension cérébrale. La forme plastique de l'œuvre est au diapason de l'école du *hard edge* des peintres urbains new-yorkais: dépouillement absolu, effacement du "je" de l'artiste devant l'objet, l'émotion est *dans* l'objet et non dans l'interprétation, convergence et agencement des matériaux vers l'expression simple et *pure* de l'objet; le *sens* donc est subordonné au *moyen* plutôt qu'à la *fin* de l'expression.

Par conséquent, le *mot* est au centre de la poésie de Des Rosiers. La syntaxe est délibérément sous-entendue, présente dans l'absence de son expression apparente (comparer, par exemple, deux poèmes⁸ dans leur parution initiale dans *Collectif paroles* et maintenant dans *Métropolis Opéra*). Mise de l'avant, rarement, elle servira à accentuer ce qui reste primordial: l'image ("je ne retournerai point/ sous la tiédeur des vérandas," p. 67). Autrement le mot *dur* et *dure* parce qu'il a valeur de symbole: "Babylone" par exemple (pp. 26, 57, 63, 85), ou bien il force l'attention par sa rareté ("syzygies," p. 77) et l'absence de clichés.

Poésie se voulant lieu de création dans "le territoire de la langue," pour reprendre la très belle expression de Robert Berrouët-Oriol, il n'est fait qu'un seul emprunt à la langue vernaculaire haïtienne ("gaguère," p. 35). Celle-ci n'ayant pas droit de cité dans la métropole est remplacée par la langue anglaise dans un vécu bilingue ("Blues for Francine," "Baby Alone in Babylon") avec prégnance d'ironie. L'ironie qualifie la ville identifiée "Babylone" puisque cette seule résonance biblique, dans un recueil qui ne contient par ailleurs aucune référence aux divinités binaires chrétiennes-vaudou, a pour fonction de cadrer l'aliénation du culte rastafarien issu de l'Occident ("babylonien" selon son vocabulaire) qui campe la foi dans une Abyssinie mythique et dieu dans l'occultation du Négus. Finalement, une seule référence à la géographie d'Haïti (le fleuve Artibonite) a pour effet certain de démarquer le vécu en métropole du fantasme, surtout lorsque cette unique référence est juxtaposée à la panoplie internationale des métropoles citées ici et là (New York, p. 91; Vienne, p. 84; Venise, p. 69; Tokyo, p. 78; Dakar, p. 78).

Métropolis Opéra paraît comme architecture non point de l'imaginaire absolu, à la manière surréaliste dont l'influence est si lourdement présente dans une certaine esthétique haïtienne, mais comme palimpseste au centre de la culture métropolitaine. "La paix de la langue" (p. 32) est seule signifiante dans la ville anonyme, traversée de bruit et de fureur. Le poète qui y habite reflète la problématique des contraintes qu'il ne saurait occulter ou banaliser par le folklore des "origines" ou par le saut dans la littérature. D'une part, l'inscription dans le réconfort de la tradition insulaire ethno-

sociale lui paraît fausse, parce qu'elle ne sourd pas de l'expérience *vécue* en métropole; d'autre part, l'assimilation à la tradition universelle, sans réflexion, est également fausse parce que désincarnée.

Métropolis Opéra, qui s'annonce dans la filiation de l'expressionnisme et dont les accents font écho à l'errance chez Joyce ou Eliot, quand ce n'est pas Dos Passos (*Manhattan Transfer*) pour l'effet de synesthésie, s'ancre néanmoins dans une appartenance particulière, celle de la nouvelle esthétique d'écrivains et artistes d'origine haïtienne oeuvrant en métropole. Cette jonction est remarquablement accomplie dans le poème-titre ("Métropolis Opéra") qui clôt le recueil. Il est dédié à Jean-Michel Basquiat, dont une note en bas de page dit qu'il est "peintre new-yorkais d'origine haïtienne, star post-moderne de la nouvelle figuration expressionniste" (p. 83). L'accouplement symétrique Lang-Basquiat fonde l'échéance de la recherche de la réconciliation des contraires qui traverse l'esthétique de l'œuvre. Là où une lecture superficielle peut laisser croire au rejet absolu de l'appartenance originelle ("je ne retournerai point/sous la tiédeur des vérandas," p. 67) ne fait que masquer en définitive le temps premier d'une dialectique livrant à son terme l'harmonie achevée des très beaux derniers vers de "Métropolis Opéra":

sur la toile lors
la caution d'une parole d'épousailles
fibre de lumière pour enjamber
l'espace d'ici et le temps de là-bas (p. 91)

Que la démarche du poète en soit une de solidarité avec ses pairs du reste est signalée dans les dédicaces de quatre autres poèmes. Ainsi Serge Legagneur, Anthony Phelps et Émile Ollivier, trois aînés, sont nommés parce qu'ils ont en partage l'esthétique circonscrite d'"Haïti Littéraire" du tournant des années soixante,⁹ critique de l'indigénisme et qui en appelle de la modernité, enseigne des œuvres qui suivent leur passage en Amérique du Nord. C'est ce même lieu qu'habite Robert Berrouët-Oriol, contemporain du poète, auquel est dédié "Machines." Un réseau de correspondances relierait les *Textes interdits* de Legagneur à *Orchidée nègre* de Phelps, en passant par *Pierrot-le-noir* (et surtout la prose poétique éclatée de *Paysage de l'aveugle*) d'Ollivier et, bien sûr, les *Lettres urbaines* de Berrouët-Oriol. *Métropolis Opéra* a la singulière distinction d'affirmer sans détour une esthétique épurée des avatars ethno-sociaux réducteurs. Il trace le profil

9 Pour plus ample développement, voir le recueil d'études consacrées à ce mouvement avec une préface d'Émile Ollivier, *Littérature et société en Haïti*, Montréal, Éditions du CIDIHCA, 1987.

8 Il s'agit de "Mykonos" et de "Corps-Texte pour un prénom," *Collectif paroles*, no 25 (1983), 38.

naissant de l'être-dans-le-monde métropolitain mâtiné des Antilles et de l'Amérique.

J'aime croire que l'oeuvre de Joël Des Rosiers annonce le temps fort d'une littérature haïtienne-canadienne qui évacue l'ethnicité en mettant l'accent plutôt sur l'écrivain en situation avec les mots, principe premier de toute écriture.

Université McGill

NASRIN RAHIMIEH

Naim Kattan, *le discours arabe*, and Empty Words

Most Canadian literati associate Naim Kattan's name with the Canada Council and would probably agree with the appellation chosen for him by Jacques Godbout (in a 1976 review), "la fée des bourses [à Ottawa]" (12).¹ Kattan's role as a federalist bureaucrat entrusted with the promotion of 'Canadian literature' has angered some Québec writers and critics, who have taken their revenge by refusing Kattan a place in their ranks. For example, the *Dictionnaire pratique des auteurs québécois* published in the same year as Godbout's review, makes no mention of Kattan's literary creations, classifying him only as "critique littéraire" (369). Listing Kattan's name in the *Dictionnaire* but stripping him of his credits is a cunning and backhanded way of 'acknowledging' him as a Québec writer.

English Canadians have also applied labels to Kattan. A 1979 article in *Saturday Night* revels in the irony of its title, "Our only Arab-Jewish-French-Canadian Writer" (Anonymous 9). Another review in English describes Kattan's first novel, *Adieu Babylone*, as "a Portrait of the Artist as a Young Iraqi Jew Trying to be French" (Spettigue 512).

These examples notwithstanding, English Canada has been kinder to Kattan, the writer. He fares better in *The Oxford Companion to Canadian Literature* which introduces him as an essayist, novelist, and short story writer and presents a comprehensive view of his career in Canada. More taken with the idea of the Canadian mosaic, English-Canadian critics have adopted Kattan as the very model of cross-culturalism. Hence the title of I.M. Owen's review: "Why an Arabic-speaking, Baghdadborm Jew is a perfect guide to the modern Canadian experience" (5) or Wayne Grady's assessment: "Though cosmopolitan in content, Naim Kattan's short stories explore a familiar Canadian duality: the plight of the stranger in his own land" (9).

Somewhere between these two extremes, i.e., Kattan the devoted bureaucrat and Kattan the perfectly assimilated Canadian writer, there is

1 This article will appear, in a revised version, in *Canadian Literature*.