

**Les Jeux du dissemblable.  
Folie, marge et féminin en littérature haïtienne contemporaine**

par Stéphane Martelly

Thèse de doctorat  
Département des Littératures de langue française  
Faculté des Arts et des Sciences  
Université de Montréal

Thèse présentée à la Faculté des études supérieures et postdoctorales  
en vue de l'obtention du grade de  
Philosophiæ Doctor (Ph.D.) en Littératures de langue française

Février 2014  
© Stéphane Martelly, 2014

Université de Montréal  
Faculté des études supérieures et postdoctorales

Cette thèse intitulée :

Les Jeux du dissemblable.  
Folie, marge et féminin en littérature haïtienne contemporaine

présentée par :

Stéphane Martelly

a été évaluée par un jury composé des personnes suivantes :

Gilles Dupuis  
Président-rapporteur

Christiane Ndiaye  
Directrice de recherche

Catherine Mavrikakis  
Directrice de recherche

Simon Harel  
Membre du jury

Françoise Naudillon  
Examinatrice externe

Pierre Minn  
Représentant du doyen de la FESP

## Résumé

Depuis la deuxième moitié du XX<sup>e</sup> siècle et le tournant du millénaire, pourquoi se multiplient des figures de la folie et du féminin dans le paysage littéraire haïtien ? En remarquant les grandes tendances qui font coïncider l'expression de la catastrophe, de la défaite du sens et l'apparition de personnages et de figures féminins majeurs dans des œuvres de tous genres, mon interrogation porte sur la folie, la marge et le féminin dans la littérature haïtienne contemporaine en tant qu'expressions concourantes de la dissemblance. Je me penche ainsi, dans des œuvres marquantes, sur le jeu rhétorique des postures de la dissemblance et la manière dont elles pointent depuis le texte vers un au-delà de l'œuvre, soit ce qui en elle indique l'« espace ménagé » de sa propre faillite ainsi que le travail de la lecture et de la création. Pour cela, il a fallu, à partir des limites (de l'œuvre, de la norme), construire une réflexion capable d'aménager aussi l'espace de sa propre contestation.

Dans le premier chapitre, à partir du récit fondateur « Folie », de Marie Chauvet, je pose le problème de la folie en me penchant sur les configurations inaugurales qui me semblent mettre la scène du littéraire contemporain haïtien. J'en profite pour préciser l'approche rhétorique qui me permettra d'aborder les textes littéraires, tout en réfléchissant sur les enjeux théoriques posés par une lecture de la folie comme *absence d'œuvre*. En m'appuyant sur Chauvet et sur les travaux de Felman, je définis les modalités d'une *lecture impliquée*.

Dans le second chapitre, je brosse un portrait complexe du contemporain haïtien, tel qu'il est médié et rendu à travers les « anthologies » essentielles de Davertige et de Frankétienne. Ces deux œuvres sont l'occasion de poursuivre une interrogation sur les limites en remarquant les formes et les enjeux mobilisés dans le littéraire par les élaborations de la marge, de la mémoire traumatique et de la folie. Une telle approche est aussi l'occasion d'une réflexion de fond sur le contemporain haïtien, abordé d'emblée comme panorama et comme problème façonné et façonnant des sujets d'écriture.

Enfin, dans le troisième chapitre, je me penche sur les filiations larvées qui permettent aux configurations précédemment décrites de persister, alors que le féminin, comme dissemblance, négocie sa place du côté de la marge ou de la folie, dans les textes plus récents de Jan Dominique et de Lyonel Trouillot. Les réflexions que je propose sur les destinations, sur l'œuvre impossible ou absente (Foucault) me permettent de distinguer les processus de différenciation spécifiques de la marge et de la folie, mais surtout d'apercevoir, au cœur du texte littéraire, la folie comme l'absence essentielle où se risque et se joue la création.

Le dissemblable devient alors cet objet fuyant d'une lecture impliquée dans laquelle, le regard critique s'adossant à une écriture littéraire chargée d'en interrompre systématiquement le flux, constitue en effet ce « moment insolite de la théorie » (Felman), qui, dévoilant son propre jeu rhétorique, maintient la théorie en échec tout en la faisant parler.

## Mots clés

Folie • Marges • Féminin • Création littéraire • Littérature haïtienne • Contemporain • Mémoire traumatique • Absence d'œuvre • Dissemblable • Texte impossible.

## Abstract

Since the second half of the twentieth century and the turn of the millennium, why have representations of madness and the feminine proliferated in the Haitian literary landscape? Whilst reflecting on the broad tendencies that brought together the expression of catastrophe, the unravelling of meaning and the emergence of important feminine characters and figures in works of all genres, I will question madness, margins and the feminine in contemporary Haitian literature as concurring expressions of dissimilarity. Examining Haitian literary works, I want to propose a reading on the rhetoric postures and performances of dissimilarity and the manner in which they point towards an outsidership of literature: the unspeakable “thing” that signals – from within – the (im)possibility of the text, the (im)possibility of reading and creation. To achieve this purpose, I have chosen to construct a reading on limits (of the text, of the norm) that also considers its own contestation.

Chapter one is built around the novel « Folie » by Marie Chauvet. It addresses the topic and rhetoric of madness while taking note of important aesthetic configurations that I suggest set the stage for contemporary Haitian literature. I also address methodological problems arising when “reading” madness as “*absence d’œuvre*” (Foucault). Intersecting Chauvet’s writing with the theoretical contributions of Felman, I specify my approach as a *compromised* or *involved reading*.

In the second chapter, I paint the portrait of the contemporary Haitian general context using the essential anthologies of Davertige and Frankétienne. These two works allow me to address the notion of “limits” while considering the forms and issues created by the fabrications of margins, traumatic memory and madness. I therefore approach the contemporary Haitian context as a complex panorama and as a problem, both shaped by and shaping literary subjectivities.

Finally, in the third chapter, analysing the more recent texts of Jan Dominique and Lyonel Trouillot, I reflect on hidden genealogies that perpetuate previously identified configurations when the feminine, as dissimilarity, negotiate a place on the side of margins or madness. The reflection I propose on destinations, the absent or impossible oeuvre allows me to differentiate the specificities of margins and madness, and most importantly, to glimpse, while reading the literary text, at the essential absence where creation risks itself.

Thus, dissimilarity becomes the fleeting object of my compromised reading. A critical reading, which compromises itself with creative writing, in a decisive attempt to subvert theory, forcing it to unveil its own rhetorical play, to reveal its possible failure while making it eloquent.

## Keywords

Madness • Margins • Feminine • Creative Writing • Haitian Literature • Contemporary • Traumatic Memory • *Absence d’œuvre* (The absence of an oeuvre) • Dissimilar • Impossible text.



## TABLE DES MATIÈRES

<b>Résumé.....</b>	<b>i</b>
<b>Mots clés .....</b>	<b>i</b>
<b>Abstract.....</b>	<b>ii</b>
<b>Keywords.....</b>	<b>ii</b>
<b>Table des matières.....</b>	<b>iii</b>
<b>Remerciements .....</b>	<b>v</b>
<b>Dédicace.....</b>	<b>vi</b>
<b>INTRODUCTION : LES JEUX DU DISSEMBLABLE .....</b>	<b>1</b>
Navrure et froissements.....	2
Questionnements.....	3
Textes, mouvements et tâtonnements.....	5
Situer.....	10
Progressions.....	11
Lire / Écrire dans l'adieu .....	13
<b>FOLIE.....</b>	<b>14</b>
Tâtonnements et errements :.....	15
Se peindre dans la folie – États sur la toile / défaut de parole .....	16
Du point de vue de l'écriture ? .....	18
<b>CHAPITRE I - PARCOURS CRITIQUES ET DÉCHIFFREMENTS HEURISTIQUES</b>	
<b>« FOLIE » DE MARIE VIEUX CHAUVET .....</b>	<b>19</b>
Cataclysmes et trous.....	20
Folie et sujet dans « Folie », une histoire d'amour .....	28
Herméneutique et rhétorique de la folie. Qu'est-ce que la folie ?.....	44
La folie, un concept qui se défait.....	61
« Elle m'a regardé » - Passer au travers des textes / penser à travers les textes .....	79
<b>FOLIE I .....</b>	<b>84</b>
<b>CHAPITRE II - DÉTOURS / TRACES : MARGES ET MÉMOIRES DU CONTEMPORAIN</b>	
<b>HAÏTIEN .....</b>	<b>90</b>
Creuser ailleurs.....	91
L'émargination de la mémoire – Davertige.....	95
À défaut d'ouverture... ..	95
Les lieux de la marge chez Davertige .....	100
La mémoire en creux : les ruptures temporelles .....	105
Le processus de la « mise en marge » .....	111
... de la marge à la mémoire : une « confusion ardente avec la vie ».....	118
Ouvertures en négatif.....	123

<b>De l'émargination à la mémoire impossible</b> .....	<b>125</b>
<b>Les accidents de la mémoire chez Frankétienne ou les hydres identitaires d'une marginalité multiple</b> .....	<b>127</b>
Débuts .....	127
Jeux de mémoire .....	132
Accidents de mémoire – violences du traumatisme .....	138
Prolifération et mouvements du sujet .....	149
Spirales de la mémoire et de la marge .....	157
Rémunération et impasses / mémoires et marges .....	166
« Epi ? Epi anyen. » .....	170
<b>FOLIE II</b> .....	<b>173</b>
<b>CHAPITRE III - LIRE / CRÉER : LE FÉMININ ET L'ART DANGEREUX DE LA DISSEMBLANCE</b> .....	<b>178</b>
<b>L'ombre de Cécile - Folie, marginalité et féminin</b> .....	<b>179</b>
<b>Paul et Lili : négociier la catastrophe - <i>Mémoire d'une amnésique</i> (Jan J. Dominique) ...</b>	<b>187</b>
Mémoire amnésique .....	187
Folie et fictions du sujet .....	193
Qu'est-ce qu'une auteure ? .....	199
Comment la différencier? .....	206
L'Écriture-femme et l'évitement de la folie .....	212
<b>La voix qui se tait - <i>Les Enfants des héros</i> (Lyonel Trouillot)</b> .....	<b>216</b>
Descendances héroïques .....	216
La voix invisible de Mariéla .....	223
Possible destinataire / impossible sujet .....	230
Enjeux rhétoriques d'une absence .....	237
Différence, regards et simulacre : « Le jeu de nous mirer à l'autre bout de nous-mêmes dans la folie » .....	242
« Restera seulement l'énigme de cette extériorité » - Féminin, dissemblance et création .....	245
<b>FOLIE III - LA PLACE DU MORT</b> .....	<b>248</b>
<b>CONCLUSION - « L'AUTRE BOUT DE NOUS-MÊMES »</b> .....	<b>L'ANGLE MORT DE LA CRÉATION</b> .....
<b>La place du silence</b> .....	<b>252</b>
<b>La place du mort</b> .....	<b>253</b>
<b>La création</b> .....	<b>256</b>
<b>BIBLIOGRAPHIE</b> .....	<b>258</b>
<b>Corpus principal</b> .....	<b>260</b>
<b>Corpus secondaire et textes concernant directement le corpus</b> .....	<b>261</b>
<b>Haïti et la Caraïbe – Histoires, théories, littératures</b> .....	<b>261</b>
<b>Théorie littéraire - Lecture, écriture et création</b> .....	<b>263</b>
<b>Théories de la marge et de la folie</b> .....	<b>266</b>
<b>Ouvrages de référence</b> .....	<b>269</b>
<b>ANNEXE</b> .....	<b>272</b>
<b>ANNEXE 1 : La Série de la Folie – 2000-2005</b> .....	<b>273</b>
	<b>274</b>

## Remerciements

Je tiens à remercier avant tout mes directrices de recherche Catherine Mavrikakis et Christiane Ndiaye pour leur soutien et leur confiance, leur lecture précise et sensible, leur silence et leur accueil.

Cette thèse a aussi bénéficié de la générosité du Fonds Québécois de la Recherche sur la Société et la Culture, de la bourse des professeurs du Département des littératures de langue française, de celle du Comité des Études supérieures ainsi que du soutien du Centre de recherche interuniversitaire sur la littérature et la culture québécoises (CRILCQ).

Après tant d'années passées sur les différentes formes d'un même projet, le nombre d'extraordinaires passants y ayant contribué d'une manière ou d'une autre est trop considérable pour être ici recensé. Je veux cependant exprimer mon immense gratitude à toutes ces personnes qui, le sachant ou non, de manière petite ou grande, ont eu une part dans la réalisation de cette thèse : celles qui l'ont soutenue alors qu'elle vacillait, tout comme celles qui, lui faisant obstacle, l'ont affutée.

Je ne mentionnerai évidemment que quelques-unes des premières :

Valérie Lévy, Grace Sanders Johnson, Steven High, Cécile Marotte, Katerine Gagnon, Anne Gourio, Michaëlle Paultre, Philippe Martelly, Claude Favre, Frantz Voltaire, Nicoletta Dolce, Robert Berrouët-Oriol, Benoît Melançon, Christine Jeanney, Yasmina Saad, Lisa Ndejuru, Patrick Poirier, François Bon, Louise Lalande, Nadine Mondestin, Micheline Cambron, Isabelle Boisclair, Sean Mills, María Fernanda Negrete, Monique Dauphin et le groupe des femmes endeuillées de la Maison d'Haïti.

Je veux aussi remercier mes parents, Sabine Boisson et Jean Martelly, de m'avoir rejointe dans mon âge de femme.

Je voudrais ici exprimer tout mon amour à Georges Dupuy, qui croit aux personnes et aux choses les plus invraisemblables, qui voit des objets qui n'existent pas.

À mes mortes :

Raymonde  
Marie-Thérèse  
Chantal

À mes enfants :

Maël Caetano  
Noa Mitsuko

# INTRODUCTION

---

## LES JEUX DU DISSEMBLABLE

*Que la femme soit l'adieu devenue, navrure entre les froissements de ses propres entrailles ; qu'elle ne s'attarde plus dans l'attente de l'aurore puisque l'aurore est retardée. [...]*

*[...] je suis de consistance indéterminée [...]*

Yanick Jean, *La Fidélité non plus*<sup>1</sup>

*Je n'arrive point armé de vérités décisives. [...]*

*Il y a une zone de non-être, une région extraordinairement stérile et aride, une rampe essentiellement dépouillée, d'où un authentique surgissement peut prendre naissance.*

Franz Fanon, *Peau noire, masques blancs*<sup>2</sup>

---

<sup>1</sup> JEAN, Yanick. *La Fidélité non plus*, Montréal : Mémoire d'Encrier, [1988] 2003 p.19 ; 27.

<sup>2</sup> FANON, Frantz. *Peau noire, masques blancs*, Collection La Condition humaine, Paris : Seuil, 1952, p. 25, 26.

## Navrure et froissements

Il arrive quelquefois qu'une brèche fende la terre en deux. Alors qu'est brutalement interrompue la continuité qui attachait ensemble les jours, les personnes et tout l'ordre du monde connu, est soudainement libérée une chose à surgir qui ne dit pas son nom. Une chose que la littérature avait senti venir et annoncée, soit parce que son énergie sombre s'était longtemps accumulée, soit parce que, dans un lent effritement, la langue déjà ne semblait plus recouvrir un désastre qui lui avait fait franchir le « seuil de perturbation<sup>3</sup> » au delà duquel son ordre lui-même est menacé. De « consistance indéterminée<sup>4</sup> », cette forme qui tente d'émerger est celle de l'inconnu ; soit celle d'une différence si grande, d'une dissemblance si affirmée que nos yeux ne s'y sont pas encore habitués et qu'ils ne peuvent complètement la déchiffrer, en percevoir nettement le langage et les enjeux.

Procédant du « non-être<sup>5</sup> » et osant, dans une étrange coïncidence, se tourner à ce moment précis vers des représentations de plus en plus affirmées du féminin, écrite dans l'urgence ressentie du désastre et sous l'égide plus obscur d'un manque ou d'un effondrement, essentiellement perceptible par ses effets plutôt que par des contours nettement définis, cette forme imprécise et violente est celle, inquiétante, que n'ont cessé de désigner les œuvres majeures de la littérature haïtienne contemporaine ; c'est pour moi celle qui, navrure et froissement, sourdement travaille l'écriture des derniers jours de Marie Vieux Chauvet, les déchaînements de Frankétienne, les illuminations de Davertige, les douloureuses tractations des écrits de Dominique et de Trouillot. C'est celle que depuis les années 90 les critiques ont successivement désigné sous les vocables négatifs de « délabrement », « d'esthétique de la flaque », de « poétique de la dégradation »<sup>6</sup>. Une telle dévastation, que l'histoire ne semblera que vouloir

---

<sup>3</sup> Il faut remarquer que Passeron fait de ce rapport de continuité et de discontinuité le cœur même du travail de la création (PASSERON, René. *La Naissance d'Icare. Éléments de poïétique générale*, Collection Poïétique dirigée par Richard Conte, Cachan : Éditions ae2cg et Presses Universitaires Valenciennes, 1996, p.16-17).

<sup>4</sup> JEAN, Yanick. *La Fidélité non plus*, Montréal : Mémoire d'Encrier, [1988] 2003 p. 27.

<sup>5</sup> FANON, Frantz. *Peau noire, masques blancs*, Collection La Condition humaine, Paris : Seuil, 1952, p. 26.

<sup>6</sup> Pour le détail de ces termes, on se référera aux synthèses éclairantes de Rafaël Lucas et de Régis Antoine (LUCAS, Rafaël. « L'esthétique de la dégradation dans la littérature haïtienne » dans : *Revue de littérature*

confirmer, est-il seulement possible d'en prendre acte ? Autrement dit, que se passe-t-il alors dans le contemporain littéraire haïtien, période que je placerais depuis la fin des années 1960 jusqu'au séisme du 12 janvier 2010, pour que, dans cet instant du désastre et de la catastrophe, ainsi pressentis ou actualisés, la folie soit partout et que partout semble émerger le féminin ?

### Questionnements

En effet, le tournant du millénaire en littérature haïtienne est marqué par plusieurs grandes tendances et phénomènes : inquiétude au niveau de l'expression de l'identité, sentiment global d'une perte de sens, d'une déroute ou d'une défaite, sombres figures de folie et de désastre dans le paysage contemporain et, de manière apparemment détachée, apparition de personnages et de figures féminins majeurs<sup>7</sup> dans des œuvres de tous les genres. *Dans le moment ambigu de cette constitution du féminin et de cette déroute du sens, mon interrogation veut s'arrêter plus largement sur la folie et le féminin dans la littérature haïtienne contemporaine en tant qu'expressions concourantes de la dissemblance.* Après plusieurs siècles de littérature haïtienne, un sujet féminin a-t-il réussi à émerger et à s'accomplir en tant que sujet ? Et si un tel enjeu d'écriture a réussi à se réaliser, quel rapport entretient ce sujet avec la folie, figure emblématique d'étrangeté, de radicale subversion et de silence, figure banalisée et pourtant insaisissable d'altérité absolue qui se dresse, menaçante, sur toute identité, toute parole, toute signification ?

---

*comparée*, 2002/2, N° 302, p. 191-211. ANTOINE, Régis. « Le Réalisme merveilleux dans la flaque » dans : *Rayonnants écrivains de la Caraïbe. Guadeloupe – Martinique – Guyane – Haïti. Anthologie et analyses*, Paris : Maisonneuve et Larose, 1998, p. 53-61).

<sup>7</sup> Je ne parle pas simplement ici depuis le discours de « l'émergence » de l'écriture féminine dans la littérature haïtienne, émergence traditionnellement évoquée en un chapitre, voire en quelques lignes à peine dans les manuels et anthologies traditionnels. Une « écriture des femmes » à laquelle par exemple, Lyonel Trouillot et Louis-Philippe Dalembert consacrent seulement quelques pages dans leur pourtant récent titre (TROUILLOT, Lyonel et DALEMBERT, Louis-Philippe. *Haïti, une traversée littéraire*, livre et CD, collection Cultures Sud, Port-au-Prince/Paris : Presses Nationales d'Haïti/ Éditions Philippe Rey, 2010, p. 66-74), mais d'une conception plus large du féminin tel qu'il s'inscrit dans le texte littéraire. Quelques précisions plus loin.

Néanmoins, je voudrais souligner que pour avoir une idée plus précise de la taille et de la valeur de ce corpus des écrivaines haïtiennes, on peut consulter pour la poésie l'anthologie éditée par Bruno Doucey (DOUCEY, Bruno (éd.). *Terre de femmes, 150 ans de poésie féminine en Haïti*, Paris : Éditions Bruno Doucey, 2010.).

En partant du récit intitulé «Folie» de l'écrivaine Marie Chauvet<sup>8</sup>, j'aborderai les œuvres d'auteurs hommes et d'auteurs femmes, à travers plusieurs genres littéraires à la recherche certes de cet énigmatique sujet féminin, mais à la recherche surtout de la différence qu'il semble appelé à porter et, plus encore, d'une dissemblance si radicale que le langage ne sait pas encore la nommer. Dégageant dans ce corpus les enjeux, les contradictions et questionnements de la folie et du féminin, je tenterai d'aboutir à un « portrait » de ces tendances lourdes qui soit en même temps une interrogation sur le sens (du sujet/du texte), une remise en question de ses possibilités d'interprétation. Car la difficulté ou le péril d'être un « je » de dissemblance m'apparaît au moins double : difficulté de se représenter en tant que sujet d'altérité, mais aussi difficulté interprétative dans la mesure où ce projet d'écriture particulier pose des problèmes aporétiques de signification.

Ainsi, s'appuyant sur le dissemblable, comme chose à surgir et qui n'est pas (encore) nommée, mon approche de la folie et du féminin en littérature haïtienne ne sera pas essentiellement un questionnement « culturaliste » ou même thématique, mais avant tout une interrogation sur le sens, la prise de parole et l'altérité. La constitution du sujet féminin et la représentation de la folie m'apparaissent en effet avant tout comme des projets textuels complexes dans lequel se risquent la signification – du féminin, mais aussi de la parole littéraire – ainsi que l'activité d'interprétation elle-même.

Avant de prendre la mesure de ces interrogations, il me faut rendre compte des tâtonnements heuristiques qui m'ont conduite aux quelques chapitres dont cette thèse est faite. Ces tâtonnements se sont articulés autour de trois problématiques, infléchissant comme autant de mouvements le questionnement général évoqué plus haut. Sans en structurer la progression finale, ces mouvements

---

<sup>8</sup> CHAUVET, Marie. *Amour, Colère et Folie*, Paris : Gallimard, 1968. Ce texte peut être considéré comme fondateur non seulement par ses grandes qualités littéraires et son importance dans le champ de la littérature haïtienne, mais aussi parce qu'il présente de manière inaugurale pour ce champ un certain nombre de préoccupations dans la filiation littéraire desquelles les autres textes de mon corpus se situent.



hantent encore au final les réflexions « qui s'entraînent dans ce livre<sup>9</sup> », comme la version rassurante, finalisée et ancrée d'une pensée de la maîtrise qui aurait bien pu avoir lieu, mais que, somme toute, cette écriture fort heureusement ne sera pas.

### Textes, mouvements et tâtonnements

Dans un premier temps, un corpus restreint a été constitué en partant de l'œuvre de l'écrivaine Marie Chauvet, une œuvre inaugurale à bien des égards et qui marque notamment une rupture importante dans la représentation du féminin en littérature haïtienne<sup>10</sup>. Par leur rayonnement, leur importance dans le champ littéraire haïtien, mais surtout parce qu'elles se jouent autour de la question du féminin ou de la folie tout en les déclinant de manière intéressante à travers la période étudiée, les autres œuvres choisies – celles de Davertige, de Frankétienne, de Jan J. Dominique et de Lyonel Trouillot<sup>11</sup> – ont à la fois valeur d'exemple édifiant et d'échantillon suffisant pour l'atteinte des objectifs de la recherche, qui, on l'aura deviné, portent davantage sur le fonctionnement du texte et les théories qu'il peut convoquer que sur d'hypothétiques exhaustivités contextuelles, historiques ou interprétatives. De plus, ce choix d'un corpus restreint d'auteurs marquants, hommes et femmes, à travers plusieurs genres littéraires est à la fois assez étendu pour rendre possible une exploration intéressante des questions soulevées et légitimer les conclusions de la recherche, et assez limité pour permettre un travail minutieux sur les textes ainsi qu'une réflexion à la fois théorique et critique sur le féminin et la folie dans la littérature.

---

<sup>9</sup> DERRIDA, Jacques. *Marges de la philosophie*, Collection Critique, Paris : Les Éditions de Minuit, 1972, p. IX.

<sup>10</sup> LAHENS, Yanick. « L'Apport de quatre romancières au roman moderne haïtien » dans : *Notre Librairie : Revue du livre : Afrique, Caraïbes, Océan Indien*, N° 133, 1998, p. 26-36. BROWN, Marcia. *L'acteur féminin dans Amour, Colère et Folie de Marie Chauvet*, Mémoire de maîtrise, Québec : U. Laval, 1986. LAROCHE, Maximilien. *Trois études sur « Folie » de Marie Chauvet*, collection Évolution des formes romanesques, Québec : GRELCA, 1984. CHANCY, Myriam J.A. *Framing Silence : Revolutionary Novels by Haitian Women*, New Brunswick : Rutgers University Press, 1997.

<sup>11</sup> DAVERTIGE. *Anthologie secrète*, Montréal : Éditions Mémoire d'Encrier, 2003 ; FRANKETIENNE, *Anthologie secrète*, Montréal : Mémoire d'Encrier, 2005 ; DOMINIQUE, Jan J. *Mémoire d'une amnésique* (récit), Montréal : CIDIHCA / Éditions du Remue-ménage, [1984] 2004 et TROUILLOT, Lyonel. *Les Enfants des héros* (roman), Arles : Actes Sud, 2002.

Était-il alors primordial d'aborder la dissemblance principalement à travers l'angle du sujet féminin dans ses modalités d'émergence et d'énonciation dans le corpus étudié ? Pour cela, il aurait fallu s'attarder d'emblée sur le contenu de ce concept de sujet féminin et sur ce qu'il a de paradoxal. Qu'est-ce en effet qu'un sujet féminin ? Dans quelle mesure cette entité une fois posée devient-elle aussi un projet, une parole, un paradoxe ?

Il semblait évident que dans une telle perspective, il fallait une fois pour toutes poser que le sujet féminin ne renvoie pas au sexe de l'auteur<sup>12</sup>, ni même complètement au personnage féminin, mais à ce que j'aborderais d'emblée comme une posture énonciative et une figure. C'est en ce sens qu'il fallait, me semble-t-il, lire les œuvres afin de décrire les modes d'inscription de ce sujet et de comprendre dans quelle mesure cette posture énonciative était « accomplie », et si oui selon quelles modalités et avec quels multiples enjeux ?

Ensuite, faisant jouer autrement la dissemblance et mettant à l'épreuve l'étrange coïncidence qui les faisait surgir ensemble dans le champ littéraire haïtien contemporain, la question du sujet féminin devait être rapportée à celle de la folie. Évoquée sous une forme ou une autre, la folie qui s'attardait dans les textes devait être ici conçue non comme une thématique (ou lue à travers le personnage du fou/de la folle), mais plutôt comme un problème de rhétorique et de signification. Il s'agissait sans nul doute d'une question fondamentale, dans la mesure où, se situant au cœur même du langage et de la subjectivité comme leur péril et leur menace, la folie était confrontée à un sujet féminin en pleine élaboration, lui restituant peut-être ainsi une vérité et un savoir perdus. La folie comme « absence d'œuvre<sup>13</sup> » devenait

---

<sup>12</sup> C'est en ce sens que j'ai rapidement inclus des auteur.e.s des deux genres dans mon corpus.

<sup>13</sup> J'entends cette célèbre formule de Foucault non pas comme l'affirmation d'une impossibilité pour le fou d'écrire ou de créer, mais l'impossibilité pour la folie ou le fou de faire (une) œuvre (dans le sens littéraire du terme) ou de se trouver un langage propre qui puisse la dire et qui ne soit pas muselé ou pris en charge par les discours tentant de faire autorité sur la folie (FOUCAULT, Michel. *I. La Folie, l'absence d'œuvre* (Appendices) dans : *Histoire de la folie à l'âge classique*, suivi de *Mon corps, ce papier, ce feu* et *La Folie, l'absence d'œuvre*, Paris : Gallimard, 1972). D'intéressants exemples de cette « prise en charge » se trouvent dans le livre de Rigoli

ici en quelque sorte une expérience des limites du sujet comme du langage et du sens, et le visage absolu de l'Altérité.

En dehors de la longue histoire du féminin avec la folie<sup>14</sup>, l'émergence du sujet féminin, dans la mesure où sa constitution dans l'altérité est elle-même clairement posée comme un problème, pouvait être légitimement reliée à la question de la folie. Dans la perspective et le prolongement des travaux de Shoshana Felman<sup>15</sup> et de Ruth Menahem<sup>16</sup>, la folie devait être examinée essentiellement comme un phénomène rhétorique et herméneutique qui crée un « creux », un « manque », une implosion dans le langage qui, en brisant les repères au niveau de la langue et des représentations, permet et complexifie tout à la fois l'émergence d'un sujet « autre », d'un sujet féminin. En tant que problème rhétorique et herméneutique, la folie dans cette perspective interpelle fortement « la chose littéraire », le projet énonciatif du féminin ainsi que sa lecture. En cela précisément, tout à coup, me semblait résider le cœur de la question de la dissemblance, dont le féminin, tel qu'il m'était finalement apparu, ne devenait qu'une des plus importantes et complexes manifestations.

Dans cette perspective, aborder le dissemblable revenait précisément à ne pas le définir une fois pour toutes pour tenter en revanche de le suivre en ses mouvements et ses paradoxes ; c'était d'emblée l'appréhender comme faille et comme dissonance. Si, partant de la définition de base qui nomme dissemblable le caractère de personnes ou des choses qui ne sont pas semblables « bien qu'ayant

---

(RIGOLI, Juan. *Lire le délire : Aliénisme, rhétorique et littérature en France au XIXe siècle*, Paris : Fayard, 2001) où abondent les cas des récits de fous souvent repris et calibrés par les aliénistes dans le sens des objectifs visés par leurs traités.

Je reviendrai sur cette question de l'absence d'œuvre, car elle est centrale pour mon propos.

<sup>14</sup> C'est évidemment une question étudiée dans de nombreux travaux. Il suffit de rappeler les analyses de Ripa, Swain, Chesler, et Delvaux, pour ne citer que les plus connus (RIPA, Yanick. *La Ronde des folles : femme, folie et enfermement au XIXe siècle (1838-1870)*, Paris : Aubier, 1986 ; SWAIN, Gladys. *Le Sujet de la folie : naissance de la psychiatrie*, Toulouse : Privat, 1977 ; CHESLER, Phyllis. *Les Femmes et la folie*, Paris : Payot, 1975 ; DELVAUX, Martine. *Femmes psychiatisées, femmes rebelles : de l'étude de cas à la narration autobiographique*, Collection Les Empêcheurs de penser en rond, Paris : Institut Synthélabo pour le progrès de la connaissance, 1998).

<sup>15</sup> FELMAN, Shoshana. *La Folie et la chose littéraire*, Collection Pierres Vives, Paris: Seuil, 1968.

<sup>16</sup> MENAHEM, Ruth. *Langage et folie*. Collection Confluents psychanalytiques, Paris : Les Belles Lettres, 1986.

entre elles des caractères communs<sup>17</sup> », on associe au dissemblable les caractéristiques de la différence, c'est-à-dire les sèmes de « relation d'altérité entre des choses identiques à un autre égard » ou de « caractère » distinctif visant à distinguer les « espèces », les « quantités », les « choses » ou les « concepts »<sup>18</sup>, on aperçoit, derrière une certaine conception de l'altérité comme essence, tout au contraire une opération visant, à partir de caractères communs, à séparer, à distinguer, à produire un écart. Un écart auquel le néologisme de Derrida de « différance » donnera aussi, par le décalage, une base temporelle et philosophique, l'articulant comme possibilité, comme trace et effacement, comme « discorde "active", en mouvement, des forces différentes et des différences de forces », soit « le différer comme discernabilité, distinction, écart, diastème, *espacement*, et le différer comme détour, délai, réserve, *temporisation*.<sup>19</sup>» Pour la dissemblance, notion plus négligée par les approches philosophiques qui néanmoins me semblent la nourrir, je retiendrai cette idée d'une altérité, d'une distinction et d'un écart, à articuler dans l'espace et le temps, qui s'appuient sur une semblance avec laquelle il faut rompre ou négocier. Mieux encore, au lieu de figer cette notion dans des élaborations sophistiquées, il fallait peut-être se risquer à appréhender pleinement la négativité de son préfixe, le vide que recouvre son caractère second, comme *manque* de ressemblance ; c'était, autrement dit, chercher à la lire entre les lignes et dans les œuvres, à parler son langage de l'écart ou du défaut.

C'est ainsi que le sujet, la folie et le féminin, précipités au cœur même de la catastrophe qu'avait maintes fois envisagée les œuvres de la contemporanéité littéraire haïtienne, me semblaient s'affronter comme des formes concurrentes et concourantes de la dissemblance dans l'activité de la lecture : le

---

<sup>17</sup> REY, Alain (dir.). *Dictionnaire culturel en langue française. Le Robert*, v. 2, Paris : Dictionnaires Le Robert, 2005, p. 108.

<sup>18</sup> LALANDE, André. *Vocabulaire technique et critique de la philosophie*, Vol. 1, Paris : PUF, [1926] 1993, p. 233-234.

<sup>19</sup> DERRIDA, Jacques. « La Différance » dans : *Marges de la philosophie*, Collection Critique, Paris : Les Éditions de Minuit, 1972, p. 19. Il faut remarquer ici que Derrida donne à la fois une portée « grammaticale » (entre guillemets, puisqu'il s'agit en fait d'une contestation de la grammaire, au sens où l'entendra Felman) et épistémologique (dans le sens qu'il s'agit d'un non concept ou d'un non savoir) à la différance (*Ibid.*, p. 1-29). Ce sont des idées importantes qui ont certes influencé ma conception du dissemblable, notion que je résiste pourtant à définir de manière élaborée, préférant tenter de voir comment elle fonctionne, à l'œuvre dans les textes.

sujet textuel tendant à donner à cet acte une forme et une direction bien spécifiques par le travail de l'énonciation, tandis que la folie, dans son opacité radicale, rendait hypothétique toute forme unifiée et stable, toute mainmise souveraine sur le sens, toute parole et toute signification. Le féminin dans ce jeu de tensions devait trouver sa place et sa différence et risquer sa profération, alors même qu'il se risque dans des figures radicales d'altérité.

Dans ce vacillement de la signification et de la parole, qui met en jeu représentation, figuration et interprétation, la lecture du sujet féminin et de la folie ne peut se poser comme acquise d'avance, ni comme un geste d'autorité. Elle est elle-même questionnée par le risque et le silence et *il me semblait de plus en plus essentiel de ne pas passer, paradoxalement par la « faute » d'un appareillage critique de plus en plus pointu, à côté de ce vacillement et de cette inquiétude*. En effet, comment lire une « œuvre » qui « pourrait ne pas être » ou qui ne « serait » pas ? Comment lire sans que le geste de la lecture soit destructeur dans la mesure où seraient évincés par cette lecture l'ambiguïté du littéraire, le féminin du sujet féminin, la folie du fou ?

Alors qu'il devenait de plus en plus évident que ce serait la dissemblance elle-même, dans sa mesure et sa radicalité possibles, qui serait au cœur de mes interrogations et de mon écriture critique, je voulais tenter de comprendre et d'expérimenter ce qu'une telle lecture signifie qui serait prise dans un jeu paradoxal – entre constitution de soi et opacification du sens – auquel elle ne pourrait totalement échapper sans s'éloigner inévitablement de son objet. Ainsi, dans le travail, le « trajet critique » que constitue la lecture, ce serait aussi cette « relation critique » que je voulais pour ainsi dire prendre à bras le corps dans ce rapport qu'elle met en péril au cœur même de l'interprétation<sup>20</sup>.

---

<sup>20</sup> Cette difficulté de la production d'un discours sur/de la folie qui ne reprendrait pas les mécanismes de contrôle et d'exclusion des discours scientifiques de la folie est longuement abordée dans la plupart des ouvrages sur la question mentionnés dans la bibliographie. Par ailleurs, tant pour les questions sur la folie que celles touchant au sujet féminin, un nécessaire retour critique sur l'activité interprétative et sur l'interprétant (lecteur, analyste etc.)

## Situer

La question de l'écriture féminine a été relativement peu abordée dans la littérature haïtienne<sup>21</sup> et encore moins la question de la folie. Il existe cependant déjà dans le champ plus large des sciences humaines ou des études littéraires de nombreux travaux critiques sur la folie, sur la folie et les femmes, sur le thème de la folie en littérature<sup>22</sup>. Cependant, si on excepte l'œuvre fondamentale de Foucault<sup>23</sup> qui inclut et dépasse ce cadre, et quelques autres écrits, il s'agit principalement d'études historiques, culturelles ou sociologiques sur la folie et ses pratiques, les discours qui tentent de la comprendre ou de la dire. De même, de nombreux travaux existent sur la littérature des femmes, le genre et la sexuation en littérature. Dans le cas des études du genre ou études féministes, même si maintes études existent sur les thématiques, les enjeux ou les structures de la littérature féminine, il me semble que les questions concernant la subjectivité féminine – entre écriture et lecture – méritent encore bien des approfondissements.

Ma démarche, tout en tenant compte de ces apports à la réflexion, est différente puisqu'elle renoue avec une idée fondamentale déjà présente chez Foucault et élaborée en partie par Shoshana Felman : l'enjeu posé par un langage de la folie et ce que ce langage produit dans un texte ou dans une subjectivité ainsi ébranlés dans leurs assises mêmes, péril qui s'étend d'ailleurs autant à l'activité interprétative qu'à l'écriture créatrice. Mes réflexions visent ainsi à reprendre à travers les textes haïtiens cet enjeu herméneutique sur des textes mobilisés par l'émergence du sujet féminin et travaillés dans l'écriture par

---

est évoqué à travers les disciplines (herméneutique, rhétorique, théories de la lecture, ethnopsychanalyse etc.) dans la plupart des textes abordant la question.

<sup>21</sup> GARDINER, Madeleine. *Visages de femmes, portraits d'écrivains*, Port-au-Prince : Deschamps, 1981; CHANCY, Myriam. *Op. cit.* ; CONDÉ, Maryse. *La Parole des femmes : essai sur des romancières des Antilles de langue française*, Paris : L'Harmattan, 1979 ; LAHENS, Yanick. *Op. cit.* ; MARTY, Anne. *Le personnage féminin dans les romans haïtiens et québécois de 1938 à 1980 : traitement et signification*, Villeneuve-d'Ascq : Presses universitaires du Septentrion, 1997; RINNE, Suzanne et VITIELLO, Joëlle (dir). *Elles écrivent des Antilles*, Paris/ Montréal : L'Harmattan, 1997.

<sup>22</sup> J'en ai cité précédemment quelques-unes.

<sup>23</sup> FOUCAULT, Michel. *Op. cit.*

la question de la folie. Et traiter en profondeur de la difficulté d'une telle lecture aux prises avec ces enjeux majeurs pour la constitution d'une subjectivité spécifique.

Dans le prolongement de mes réflexions antérieures sur la représentation, l'interprétation et la marginalité, une approche sémiotique et herméneutique<sup>24</sup> a été longtemps envisagée avant de céder le pas à une approche multiple, prenant appui principalement sur la rhétorique<sup>25</sup>, dans la mesure où il ne me semble pas possible de poser la question du sujet sans poser au même moment celle de son interprétation et de sa performance. Cette difficulté à la fois rhétorique, figurative<sup>26</sup> et interprétative posée par la folie et le féminin s'appuiera concrètement sur une analyse des modalités d'émergence et d'énonciation du sujet féminin dans le corpus de textes.

Objets de scandale et de censure, la folie et le féminin ébranlent l'activité critique et le travail de lecture. Mon questionnement autour du sujet féminin et de la folie dans la littérature haïtienne se prolongera et s'ouvrira sur un questionnement général sur le sens et la lecture<sup>27</sup>. Et la capacité – précaire ? – de s'évoquer sujet féminin dans la littérature.

### *Progressions*

Une fois posée la question de la folie, du féminin et de la dissemblance, qu'advient-il de la langue pour les énoncer ? Plus se précisait mon approche théorique, plus surgissait aussi la nécessité de considérer ses limites et sa défaite, plus s'imposait le défi de prendre appui principalement sur les textes et sur l'écriture, tant celle qui s'y joue que celle surprise au moment de la lecture critique. Il fallait certainement

---

<sup>24</sup> Ce « cadre » disciplinaire est à prendre dans un sens assez large. « Sémiotique » dans la mesure où des questions de figuration de soi et de signification étaient posées (ce qui n'exclut nullement une approche de l'énonciation) et « herméneutique » parce que l'interprétation de cette figuration devait être elle aussi questionnée. Cette approche a été aussi enrichie des travaux de Shoshana Felman sur la rhétorique de la folie et sur sa relation avec le littéraire.

<sup>25</sup> Il sera précisé dans le chapitre suivant de quelle approche rhétorique il s'agit.

<sup>26</sup> Dans le sens d'une figuration et non d'une représentation figurative.

<sup>27</sup> Elle s'étendra d'ailleurs au-delà de cette thèse, dans l'en dehors du discours critique qu'est pour moi l'écriture créatrice.

penser la théorie, mais aussi envisager une écriture qui laisserait poindre son possible échec alors que la « chose littéraire » devenait non seulement son objet, mais en quelque sorte son seul véritable recours, celui permettant d'envisager cette pensée du dissemblable et l'expérience même de sa folie.

Ainsi, pour aborder ces questions, je me pencherai dans un premier temps sur ce qui est amorcé dans « Folie » de Marie Chauvet. Ce texte sera l'occasion de poser les premières assises théoriques de ma recherche, tout en sachant qu'elles seront, importantes mais provisoires, appelées à être questionnées et enrichies au cours de la progression de ma démarche.

Ensuite, je voudrais aborder à travers deux autres œuvres, celles de Davertige et de Frankétienne, un questionnement à la fois contextuel et théorique sur le contemporain haïtien, sur ses marges improbables, sur sa mémoire empêchée. Me permettant avant tout de mieux situer mon propos, ce portrait de l'époque contemporaine à travers les textes me donnera aussi l'occasion de montrer des sujets d'écriture aux différentes postures, travaillés ainsi par ces limites porteuses de dissemblance, qui leur font obstacle et qui les constituent.

Armée de ces balises contextuelles, littéraires et théoriques, je veux me pencher dans un troisième temps sur deux œuvres relativement plus récentes, celles de Jan J. Dominique et de Lyonel Trouillot qui (re)mettent en jeu ces questions du dissemblable et la manière dont elles sont mobilisées, travaillées par le féminin et la folie.

Ces différents moments de ma réflexion seront toujours rapportés à l'écriture elle-même, comme leur principal enjeu, et toujours ébranlées par l'intrusion d'une écriture elle-même littéraire et créatrice entre les différents chapitres de cette thèse. Ce volet de création, qui peut à première vue sembler surprenant, fait partie intégrante de ma démarche qui ne peut s'envisager que dans une connaissance très précise de la théorie, mais surtout dans l'inconfort de la théorie, ce qui lui fait échec, c'est-à-dire l'inconfort induit



par un objet qui non seulement se refuse, qui oppose, comme j'en ferai la démonstration, une résistance radicale au travail de lecture tout en pointant vers quelque chose qui, à mon avis, est au cœur de l'expérience littéraire et qui est capable de produire, dans le miroitement de ses effets et dans la violence de son refus, une pensée en mouvement.

### *Lire / Écrire dans l'adieu*

Ainsi ébranlée dans ce qui devrait la fonder, voici que ma démarche se risque dans l'utilisation des textes eux-mêmes comme terrain d'investigation, *comme langage théorique principal*. Parce qu'il s'agit de mobiliser ici une lecture du défaut, une lecture du manque pour laquelle, par définition, aucun outil théorique ne peut avoir été conçu ; parce qu'il s'agit de tenter une écriture qui, tout en étant au plus proche des textes, ne peut consentir à une transparence totale qui nierait son propos ; parce qu'il s'agit d'un objet que toute explication, toute démarche critique ne saurait entièrement recouvrir, il me faut penser et écrire sans cesse dans l'inconfort de la théorie<sup>28</sup>, au plus près de l'expérience littéraire elle-même, quitte à la dédoubler parfois, comme s'il existait certains textes qui, au moment où la terre se fend et se dérobe sous nos pieds, permettraient de penser l'écriture, ses limites et le procès de la création.

En ce sens, et ce même si elle demeure informée, creusée au plus près des textes et des approches critiques relativement variées qu'elle mobilise, cette réflexion est sans aucun doute celle d'un adieu : celui d'un laborieux renoncement devant une différence, parfois négociée, parfois radicale, mais toujours essentielle qui, au moment où elle s'énonce, ne peut être reconnue qu'au prix considérable de son évanouissement.

---

<sup>28</sup> FELMAN, Shoshana. *Op. cit.*

FOLIE

### *Tâtonnements et errements :*

Après avoir travaillé pendant des années dans des domaines distincts, que je prenais surtout le soin de soigneusement **distinguer** et **séparer** (l'écriture créatrice, la recherche littéraire et la pratique des arts visuels) dans une précautionneuse et prudente schizophrénie, voici qu'aujourd'hui les avenues à travers lesquelles j'exprime quelque chose de moi se rejoignent, collisionnent, s'affrontent de manière inattendue. Et m'obligent à une grande réorganisation, ma pensée et mes émotions, à en répartir et à en échanger autrement les énergies. Comme si je ne pouvais plus explorer interroger les territoires troubles de la marginalité sans être radicalement interrogée à mon tour.

Les limites deviennent floues. Voici que dans mon écriture créatrice s'insinuent des lignes qui ne sont pas des mots. Des brouillages, des graffitis, des ratures et autres maladresses. Un soudain bégaiement. De sombres promesses d'aphasie et de destruction. Des impasses.

Voici que dans mon travail critique, jadis mesuré, calculé, maîtrisé s'engouffre un vrai vent de folie qui désordonne mes papiers. Qui interrompt mes phrases. Qui introduit la fracture dans la suite de mes idées.

Voici que dans ma peinture autrefois débridée, pulsionnelle, dont la matière ne semblait se modeler que par la seule fureur de mes émotions, voilà que dans ma peinture prend lourdement place un questionnement très conceptuel sur la folie, un questionnement éthique même, qui y installe sa contrainte, ses limites, son exigence de rigueur.

Les conséquences de cela sont terrifiantes, le risque ultime étant la perte totale de mes moyens.

## *Se peindre dans la folie – États sur la toile / défaut de parole*

Longtemps avant les mots, ce grand chambardement s'est traduit pour moi en peinture, dans une série de toiles sur la folie que j'ai réalisée entre 2000 et 2005. Il est peut-être excessif de les appeler une série, ces dix toiles. Disons plutôt qu'il s'agissait d'un état, d'une idée fixe, un point de vue d'extériorité profond qui a constitué entre elles un fil ténu, mais très robuste. Suffisamment pour nourrir plusieurs autres œuvres et le questionnement qui suivra.

Mon travail de peintre s'est situé ainsi à ce carrefour dangereux d'un excès et d'un défaut de moyens pour aborder de manière très personnelle la question de la folie. Car évidemment, dans ma démarche actuelle, la folie n'était pas un thème, mais un grand projet, un questionnement à travers la matière (couleurs, texture, mais aussi geste et touche) de cette insuffisance et cette infinie plasticité de ma propre subjectivité « étendue » prise dans des états successifs qui la dominent et par lesquels pourtant elle s'extrait en quelque sorte du monde pour proposer autre chose. Les limites sont levées, les ordres sont suspendus et l'artiste elle-même est compromise dans un jeu de miroir grâce auquel toutes les possibilités de soi sont saisies dans un pur instant de coïncidence avec d'improbables et douloureux sujets/personnages/fous.

Le moyen de ce saisissement est la matière qui modèle et capture, comme un événement toujours imprévisible, où il faut absolument débusquer ces états de soi extrêmes que les multiples conventions obligent à la tempérance, voire au silence ou à la dissolution, ces potentialités existentielles troublantes vouées à l'enfermement, au refoulement ou à la normalisation. Peindre la folie, c'est absolument jouer le tout pour le tout, me mettre moi-même en jeu dans un espace de tous les dangers.

Ma peinture repose depuis plusieurs années sur un travail spontané de la matière acrylique et autres médiums texturants sur des supports variés, mais particulièrement des canevas, comme pour mieux capturer l'émotion – grâce à la flexibilité de l'acrylique et de la rapidité de sa « prise » – et en même temps la laisser totalement vibrer – grâce à la sourde résonance de la toile tendue qui est frappée, râclée, griffée, caressée par ma touche – tant dans le temps de l'exécution que celui de l'exposition. Les jeux de la couleur, toujours créée sur le vif elle aussi, donnent à cette peinture une luminosité dite « étrange », reposant sur le travail de couleurs primaires contrastées. Cette luminosité est crue et par moments violente, elle aussi. Il a été dit de mes toiles qu'elles ont le désespoir lumineux.

Le processus de création qui a toujours été crucial pour moi prend dans le cadre de mon projet sur la folie une importance accrue. Étrangement, ces toiles du déchaînement ont une exécution plus lente, un peu plus consciente, même si elles échappent encore absolument à une technique de la maîtrise de l'artiste sur son projet. Par contre, leur caractère événementiel est accentué : cette série de toiles sur la folie s'étale en effet sur plusieurs années depuis le début du millénaire (2000). Si elles furent encore créées assez rapidement (un jour à un mois), beaucoup de temps s'est écoulé entre une toile et la suivante, comme s'il fallait du temps pour entrer pleinement dans un tel état de dépossession, y survivre, se réparer et surmonter la résistance plus ou moins grande à y retourner...chaque fois. Chaque œuvre se présente alors comme un **évènement singulier**, dont le caractère fulgurant est préparé par une longue période de maturation et une autre période, parfois plus longue encore, de recul.

Ce caractère aléatoire de mon travail permet que l'intention qui traverse ces œuvres de manière assumée au lieu de régimenter ma création, l'organiser une fois pour toutes, cette intention tout au contraire la fragilise davantage, amplifie d'une façon assez coûteuse son désaccord avec le monde. Cette marginalité cependant n'est pas triomphante, elle est pour moi difficile, dévastatrice, coûteuse.

Cependant, bon gré mal gré, ils sont apparus, mes visages de la folie, mes états innommables que je nomme pourtant de ce nom de folie. Ils libèrent quelque chose, ils représentent quelque chose là où il ne devrait pas y avoir de représentation.

### Du point de vue de l'écriture ?

Ce que la peinture m'apprend, c'est le risque encouru, l'écriture empêchée, comme bégaiement (itération et inaboutissement) et, par analogie, le texte comme une chose vivante, comme une matière infiniment mouvante et trouée, sans cesse à remarquer et à réinventer.

Entre bégaiements et textures se poursuit mon travail de création et de recherche aux limites rompues. Au silence profond où ce travail menace sans cesse de basculer, une alternative existe, ténue, séduisante, magnifique : celle d'une écriture à la fois raturée et ouverte, une écriture à subjectivité multiple / variable ; celle d'une parole critique *autre* qui laisserait place à l'imprévisibilité et à l'illisible ; celle d'une peinture « matérielle », où se salissent les mains et les idées, où prennent corps les émotions, mais qui pourrait néanmoins saisir et réfléchir une pensée spéculative, un souffle, une soudaine échappée.

# CHAPITRE I

---

## PARCOURS CRITIQUES ET DÉCHIFFREMENTS HEURISTIQUES :

### « FOLIE » DE MARIE VIEUX CHAUVET

*Celui qui serait sage n'aurait point de fou ; celui qui a donc un fou n'est pas sage ; s'il n'est pas sage, il est fou ; et peut-être, fût-il le roi, le fou de son fou.*

Diderot, [*Le Neveu de Rameau*]<sup>29</sup>

*C'était comme si, brusquement, la terre violentée, saccagée par un effroyable cataclysme s'était ouverte pour nous engloutir.*

Marie Chauvet, « Folie » dans : *Amour, Colère et Folie*<sup>30</sup>

*On parle pour ne pas rester seul avec sa folie.*

Ruth Menahem, *Langage et folie*<sup>31</sup>

*Peut-être un jour, on ne saura plus bien ce qu'a pu être la folie.*

Michel Foucault, *La Folie, L'absence d'œuvre*<sup>32</sup>

---

<sup>29</sup> Cité en exergue par Marie Chauvet au début de « Folie », sans la mention du titre de Diderot que je signale ici. CHAUVET, Marie. *Amour, Colère et Folie*, Paris : Gallimard, 1968, p. 333.

<sup>30</sup> *Ibid.*, p. 335.

<sup>31</sup> MENAHEM, Ruth. *Langage et folie*. Coll. Confluents psychanalytiques, Paris : Les Belles Lettres, 1986, p. 13.

<sup>32</sup> FOUCAULT, Michel. I. *La Folie, l'absence d'œuvre* (Appendices) dans : *Histoire de la folie à l'âge classique*, suivi de *Mon corps, ce papier, ce feu* et *La Folie, l'absence d'œuvre*, Paris : Gallimard, 1972, p. 575.

## Cataclysmes et trous

Il était sans doute approprié que la « Folie » de Marie Vieux Chauvet<sup>33</sup> s'ouvre sur un désastre qui lui soit extérieur. Dès les premiers mots de l'incipit, pas de folie comme telle, mais plutôt ce cataclysme en guise d'ébranlement. Il y a aussi la terre violentée. Il y a ceux qui seront les fous dans un espace résolument clos, un trou depuis lequel pourtant ils voient le monde, tel que personne d'autre ne semble l'apercevoir. De même, tel un violent débordement dans la parole, les mots se précipitent au début de « Folie », pour fracturer le paysage, ouvrir la terre et constituer, en un magistral contrecoup, une brèche radicale vers le contemporain littéraire haïtien :

*C'était comme si, brusquement, la terre violentée, saccagée par un effroyable cataclysme s'était ouverte pour nous engloutir.*<sup>34</sup>

Ainsi, le cataclysme et le trou apparaissent, dès les premiers mots, comme la configuration première<sup>35</sup> de ce texte fondateur, publié en 1968 dans la trilogie magistrale de Chauvet, *Amour, Colère et Folie*. Cependant, au bord du gouffre, qu'était-il possible de dire ou de fonder ? Comment faire parler un monde fracturé et, *en même temps*, le regard fracturé, abîmé, qui le saisit ? Comment dire la folie du dehors et celle du dedans ?

Il est pourtant très vite évident que la fracture introduite par le cataclysme et la folie est loin d'être étrangère au sujet. En effet, c'était « comme si », et donc déjà un point de vue, un terrifiant simulacre, la

---

<sup>33</sup> Marie Vieux (1916-1973), qui publiera la plus grande partie de son œuvre sous le nom de Chauvet (son deuxième époux), est incontestablement un des écrivains majeurs du XX<sup>e</sup> siècle littéraire haïtien. Publiée en 1968, *Amour, Colère et Folie* est son œuvre maîtresse. Écrit pendant le durcissement de la dictature de Duvalier père, le livre est censuré à sa publication et ne rejoint que depuis fort récemment (dernière édition, 2005) le large public auquel il était destiné.

Lire des biographies et bibliographies plus détaillées de l'auteure en consultant les références suivantes : MARTELLY, Stéphane. « Marie Vieux Chauvet » dans : DIDIER, Béatrice ; CALLE-GRUBER, Mireille. *Dictionnaire des femmes créatrices*, Paris : Éditions des femmes, 2011 ; NARCISSE, Jasmine, « Marie Chauvet » dans : *Mémoire des femmes*, URL : [http://www.jasminenarcisse.com/memoire/11\\_litterature/02\\_marie.html](http://www.jasminenarcisse.com/memoire/11_litterature/02_marie.html), 2002 ; VITIELLO, Joëlle, « Marie Chauvet » dans : Spear, Thomas (dir.) *Île en Île*, URL : <http://www.lehman.cuny.edu/ile.en.ile/paroles/chauvet.html>.

<sup>34</sup> Toutes les citations de « Folie » sont tirées de la très rare édition originale du texte de Chauvet (CHAUVET, Marie. *Amour, Colère et Folie*, Paris : Gallimard, 1968). La référence sera dorénavant signalée comme suit : CHAUVET, Marie. « Titre de la nouvelle », ACF, page.

<sup>35</sup> On verra plus loin que cette configuration inaugurale apparaît aussi du côté de la lecture, comme un paradigme fondamental de l'œuvre.



perspective subjective et singulière d'une catastrophe collective. C'était comme si, comme des paysages apocalyptiques, ceux simultanés du monde et du sujet qui, « brusquement », *donnent à lire à la fois la folie et le désastre comme effets de lecture*. Le cataclysme est pluriel : à l'orée du texte et du désastre<sup>36</sup>, il provoque la rupture qui engloutit la terre et les hommes, il permet l'inscription de la folie comme désastre et comme souffrance et il creuse en même temps le trou comme abîme, comme creux « plein », depuis lequel s'expriment les déments, un trou autrement dit, tout empli de son potentiel de différenciation. C'est en effet le trou où se terrent les fous saisis par l'effroi, celui depuis lequel, en dépit de la terreur qui vient les déborder – ou plutôt grâce à elle –, ils nous donnent à lire et à voir le cataclysme.

Ainsi, les quatre fous de Marie Chauvet, dans la nouvelle qui vient conclure son célèbre triptyque romanesque, sont un peu ces encombrants témoins qui, apercevant l'écroulement d'un monde, désastre écologique ou « catastrophes du lien social <sup>37</sup>», veulent surmonter leur terreur pour l'affronter, le combattre et le vaincre. « Un mort, un possédé, un toqué et un idiot<sup>38</sup> », comme les décrira au final leur bourreau, tétanisés par la peur, brisés par ce qui les a conduits ici, enfermés dans cette cabane misérable, absorbés par leurs rites improbables et leurs textes qui ne s'écrivent guère, jusqu'à rencontrer ultimement une violence qu'ils n'avaient que trop bien imaginée et qui, sans l'ombre d'un doute, les conduira à la mort. C'est « un cas de folie collective assez particulier. Ces malheureux se sont

---

<sup>36</sup> Je me réfère ici au dense réseau sémantique mis en branle par ce mot. En effet, du latin *cataclysmos* et du grec *kataklysmos* qui veulent dire « inondation », le cataclysme est ce grand « bouleversement [...] causé par un phénomène naturel destructeur ». Il renvoie aussi à la calamité, à la crise, au fléau et à la catastrophe. Cette dernière désigne à la fois le « dernier et principal événement du poème ou d'une tragédie », son dénouement ainsi qu'un grand « malheur, effroyable et brusque », un « accident », un « sinistre causant la mort de nombreuses personnes ». Ce caractère à la fois liminaire, violent et subversif du cataclysme, j'y reviendrai bien certainement.

<sup>37</sup> GAUDILLIÈRE, Jean-Max. « Envoi : Folie et lien social » dans : CADORET, Michelle (dir.). *La Folie raisonnée*, collection Nouvelle Encyclopédie Diderot, Paris : PUF, 1989, p.12.

<sup>38</sup> CHAUVET, Marie. « Folie », ACF, p. 410.

terrés chez eux à cause des diables qui, d'après eux, ont envahi la ville<sup>39</sup>», en déduira simplement le curé. Pour l'heure les voilà, enfermés dans leur trou, occupés de leurs délires et du danger qu'ils sentent rôder autour d'eux, « glissant » à travers leur « chef », René, des regards au-dehors pour voir et pour comprendre le désastre :

*Je bondis..., et agenouillé, je glissai mes regards au dehors.*<sup>40</sup>

Le dehors est là, par cette porte entrouverte, porte qui s'entrebâille tel un mince interstice par lequel le monde est aperçu, prisme de la folie sans doute, qui trouve par là à s'exprimer. Le dehors est là aussi, dangereux, alors que l'auteure écrit ce roman dans le plus grand isolement au sein de sa famille, en moins de six mois, au plus dur de la dictature de Duvalier le père. Marie Chauvet aussi est aux prises avec une autre sorte de folie, celle, sinistre, de la répression qui vient de frapper de jeunes parents, après avoir persécuté nombre de ses amis. Ainsi, la folie est partout, au creux comme aux alentours du texte, dans son contexte, dans sa violence aussi, et sans aucun doute dans son projet.

Dès lors, il n'est pas surprenant que Chauvet nous plonge dès les premiers mots dans cette violence cataclysmique, au cœur de cette expérience de la folie. Affectés par la terreur, le regard du narrateur René et ceux de ses amis seront pendant longtemps dans le texte nos seuls référents. Par eux, une subjectivité en crise est projetée au-dehors, elle est agitée, ne tient pas en place, elle se fait improbable point d'origine pour s'élancer vers autre chose, qui n'est pas encore nommé, mais qui est menaçant.

Une telle folie, pas plus que toutes les autres approchées sous cette lourde dénomination, n'est certainement pas la maladie mentale, c'est-à-dire une pathologie déjà scientifiquement objectivée, mesurée, contrôlable et complètement étrangère aux certitudes de la raison. La folie plutôt se présente intrinsèquement comme une question de représentation, profondément inscrite dans la culture<sup>41</sup>, en

---

<sup>39</sup> *Ibid.*, p. 406.

<sup>40</sup> *Ibid.*, p. 335.

<sup>41</sup> J'annonce ici l'importance pour mes réflexions des travaux de Devereux qui, dans son approche ethnopsychiatrique, « [s'efforce] de confronter et de coordonner le concept de "culture" avec le couple conceptuel

rapport avec le normal et la raison dont elle questionne profondément les limites. C'est donc un contenu nécessairement construit par sa relation avec la raison et la norme, contenu qui apparaît dans le texte comme un effet d'écriture et de lecture, éprouvé par les personnages et par le lecteur tout à la fois. La folie qui se donne à lire dans le texte littéraire produit donc ici un effet rhétorique, sinon aisément décodable, du moins très puissant. L'entrée en matière au cœur du cataclysme, tout comme la structure entière de la nouvelle, se joue d'ailleurs sur cet effet de lecture qui place le lecteur dans le regard du personnage, au creux de sa terreur, sans dire d'emblée de quel côté se situe précisément la folie. En ce sens, le projet d'écriture de Chauvet rejoint bien la nature même de la folie, son savoir et sa « méconnaissance », mais surtout sa terrible indétermination :

*[...] la folie et la chose littéraire ont partie liée, à travers l'histoire, à travers leur opacité historique, en tant qu'objets de refus, de méconnaissance ou de dénégation, en tant que pôles de gravitation de l'énergie même du refoulement en tant qu'elle joue à l'intérieur d'un espace mouvant, mais irréductible. Il existe entre littérature et folie, un rapport obscur mais constitutif : ce rapport tient à ce qui les barre, à ce qui les voue l'une et l'autre au refoulement et au démenti.<sup>42</sup>*

Le rapprochement que propose ici Felman entre la folie et le littéraire, dans leur opacité fondamentale est essentiel pour mon propos. Cela dit, je me pencherai plus loin sur un effort conceptuel plus élaboré **sur** cette question de la folie et **sur** les discours qui ont tenté de la saisir, sans pour autant lui donner la parole. Pour le moment, comme Marie Chauvet me le propose, je veux mettre en suspens cet effort de déchiffrement pour un instant *éprouver* cette opacité dans le texte littéraire, la regarder, quitte à en subir les effets. Et là, impossible de mettre de côté l'effet dévastateur du texte de Chauvet. Un texte si subversif que sa censure sous divers prétextes durera finalement près d'une quarantaine d'années, bien au-delà du contexte dictatorial qui la motive initialement. Un texte, il me semble, dont la lecture est

---

de "normalité-anormalité". » (DEVEREUX, Georges. *Essais d'ethnopsychiatrie générale*, Paris : Gallimard, [1970] 1977, p. 2).

<sup>42</sup> FELMAN, Shoshana. *La Folie et la chose littéraire*, Collection Pierres Vives, Paris: Seuil, 1968, p. 15.

Cette approche de Felman qui se penche sur une rhétorique de la folie et de ce que la folie « fait » quand elle surgit dans le texte littéraire me semble très importante.

décidément orientée par sa force rhétorique et par la puissance de ses effets, rhétorique et effets par lesquels le lecteur est décidément embarqué dans un voyage auquel il n'a pas tout à fait consenti.

Dans le texte qui assume ce titre, c'est précisément à travers ses effets que Marie Chauvet donne d'abord à lire la folie : effets de *pathos*, de *topos*, de *logos* qui signalent bien, selon Felman, et ce, de manière conjointe<sup>43</sup>, les modes performatifs d'une rhétorique de la folie<sup>43</sup>. En effet, dès les premières pages du texte et dans toute la première partie de la nouvelle, il est frappant que l'on *perçoit* fortement la menace et le désastre, les effets de la terreur, qu'ils orientent notre lecture sous le mode de l'affect, avant d'en connaître précisément les causes ou d'en apercevoir les agents.

*Silence et consternation ! Silence de peur. Silence de mort. Écoutaient-ils comme moi tressauter leur cœur ? Le silence pesait sur nous comme une plaque de ciment et nous n'osions plus bouger, tapis dans la terreur, dans notre terreur commune où nous nous tenions invisiblement enlacés comme au fond d'un trou sans air.*<sup>44</sup>

Silence et consternation, peur ou même, un peu plus loin et plus explicitement encore, « [c]'est le chagrin, dit-il, [...] qui le rend fou<sup>45</sup> ». La folie est ici, avant tout regard « extérieur » pour la déchiffrer, vécue intensément par les personnages comme un *pathos* sous le mode de la souffrance et exacerbée sous l'effet d'une terreur tels qu'ils la conduisent comme intention du texte et en contaminent efficacement la lecture<sup>46</sup>. Par le partage des lieux – comme environnement, comme espace et comme

---

<sup>43</sup> De manière conjointe, c'est-à-dire non séparée, ce qui revient à s'éloigner d'une conception simplement descriptive d'une rhétorique de la folie (et donc d'un discours sur la folie) pour aller dans le sens d'une performativité, et ce tant dans la parole de la folie que dans une lecture qui tente de l'approcher (FELMAN, Shoshana. *Op. cit.*, p. 20-31). Je reviendrai plus loin sur ce que j'annonce ici comme une rhétorique de la folie, une rhétorique de la marge et qui se distingue d'emblée de la rhétorique classique.

<sup>44</sup> CHAUVET, Marie. *Op. cit.*, p. 335. Je souligne au passage l'habileté de ces phrases nominatives (et en ce sens, non attribuées), suivies de ce « ils » non identifié et enfin du « nous », procédés qui « embarquent » progressivement le lecteur dans ce *pathos*, soit en le mettant directement « en présence » des émotions, soit en l'incluant dans un « nous » menacé dont il ne sait encore rien.

<sup>45</sup> *Ibid.*, p. 400.

<sup>46</sup> Ce procédé de « *pathos* » dans le texte littéraire rejoint avec une grande justesse le point de vue critique de Audisio selon lequel « nul ne saurait prétendre parler de la folie sans tenir compte de la souffrance du fou » (AUDISIO, Michel. « Approche épistémologique de la folie » dans : CADORET, Michelle (dir.). *La Folie raisonnée*, collection Nouvelle Encyclopédie Diderot, Paris : PUF, 1989, p.48.).

positionnement des sujets<sup>47</sup> – la folie dans le texte de Chauvet se fait aussi *effet de topos*, qui organise l'espace où circulent à la fois les regards des fous et ceux du lecteur. Que ce soit dans le dispositif de la porte et de son interstice qui, par un « filet de lumière<sup>48</sup> » partagent l'espace et structurent le regard du fou, qu'il s'agisse de ce partage de l'espace entre le trou et le dehors ou de cette division du sujet lui-même qui subit « un curieux effet de dédoublement<sup>49</sup> » et se fend, le regard « se glisse<sup>50</sup> » dans une spatialité multiple où le *logos* du « je » inscrit son étrange parole, malgré le silence<sup>51</sup>, et par elle « voit », autant « qu'ils [le] verront<sup>50</sup> ».

Par cette triple résonance de la folie comme *pathos*, *topos* et *logos*, ce sont les jeux d'interprétation et les enjeux de la création qui sont posés, selon moi, dans le texte de Chauvet, « comme si » par ce simulacre, nous étions saisis comme lecteurs dans ces mouvements de la folie. Ces cataclysmes et renversements produisent ainsi brutalement leurs effets dans le texte. Ce qu'ils agitent cependant est annoncé bien avant les premiers mots, dans les citations mises en exergue tout de suite après le titre de « Folie ». En effet, nous prévient Chauvet en citant le redoutable syllogisme de Diderot, la folie réside dans ce dangereux et possible basculement constant du sens :

*Celui qui serait sage n'aurait point de fou, celui qui a donc un fou n'est pas sage, s'il n'est pas sage il est fou, et peut-être, fût-il le roi, le fou de son fou.*<sup>52</sup>

Elle est voyance, point de vue sur le monde, cataclysme subjectif, essentielle fêlure par laquelle il est possible de voir autre chose « admirablement » :

---

<sup>47</sup> Que ce soit dans le dispositif de la porte et de son interstice qui partagent l'espace et structurent le regard du fou, dans ce partage de l'espace entre le trou et le dehors ou cette division du sujet lui-même qui se « dédouble ».

<sup>48</sup> CHAUVET, Marie. *Op. cit.*, p. 338.

<sup>49</sup> *Ibid.*, p. 336

<sup>50</sup> *Ibid.*, p. 335.

<sup>51</sup> Bien sûr, il faut dire « malgré », mais bien mieux encore, comme on le verra plus loin, il faudrait dire *à travers ce silence*, ce poème impossible qui « traverse après de nombreux méandres, le champ de sa pensée » (*Ibid.*, p. 335), parole infiniment raturée qu'elle produit aussi comme son primordial effet.

<sup>52</sup> DIDEROT, Denis. *Le Neveu de Rameau*. Cité par Marie Chauvet, en exergue de la nouvelle « Folie » (*Ibid.*, p. 333).

*Un mince filet de lumière venant d'un trou de planches m'a précipité sur la cloison où j'ai collé les yeux. [...] De mon poste d'observation je voyais admirablement la maison haute de Cécile [...].*<sup>53</sup>

Ce que voit René depuis son « trou » de folie, c'est, entre autres choses, Cécile, une jeune femme vers qui il lance un improbable amour. Par elle, le féminin apparaît soudain, et ceci n'est sans doute pas anodin, à l'orée du texte comme objet de quête, mobile essentiel, prétexte de parole et d'écriture<sup>54</sup>. Si, dans le roman de Chauvet, la folie comme cataclysme s'appuie sur cette observation désirante de l'autre féminin, elle réside cependant dans ce partage des espaces, dans cette parole impossible et dans l'omniprésence de la terreur. La folie est surtout dans ce possible basculement par lequel elle n'est pas une fois pour toutes attribuée, ni ne possède de place déterminée. En ce sens, ce court récit de Marie Chauvet m'apparaît à plus d'un titre comme un texte capital, un texte fondateur pour la littérature haïtienne du XX<sup>e</sup> siècle.

L'importance de ce texte et des deux autres récits – « Amour » et « Colère » – qui complètent le triptyque n'est certainement pas passée inaperçue dans la critique. La plupart des spécialistes et des chercheurs en ont souligné la portée et la qualité. Certains, comme Laroche<sup>55</sup>, se sont même attardés au texte de « Folie », dont il est pour moi précisément question, pour en souligner la singularité et les jeux de renversements. La plupart<sup>56</sup> se sont prononcés sur l'émergence d'une parole féminine dans l'ensemble du roman ou ont étudié l'expression exigeante et âpre de la violence dans l'œuvre de

---

<sup>53</sup> CHAUVET, *Op. cit.*, p. 338. C'est moi qui souligne.

<sup>54</sup> Ceci, bien entendu, n'est pas nouveau (que l'on pense seulement à l'esthétique romantique, en Haïti et ailleurs). Cependant, chez Chauvet, il prend une autre ampleur, une autre dimension comme nous le verrons plus loin.

<sup>55</sup> LAROCHE, Maximilien. *Trois études sur « Folie » de Marie Chauvet*, Collection Évolution des formes romanesques, Québec : GRELCA, 1984, IV-70 p.

<sup>56</sup> Pour n'en citer que quelques-uns, on peut rappeler les travaux de : CHANCY, Myriam J.A. *Framing Silence : Revolutionary Novels by Haitian Women*, New Brunswick : Rutgers University Press, 1997 ; COTTENET-HAGE, Madeleine. « Violence libératoire/violence mutilatoire dans "Amour" de Marie Chauvet », dans : *Francofonia: Studi e Ricerche Sulle Letterature di Lingua Francese* 4, (6) (Spring), 1984, p. 17-28 ; LAHENS, Yanick. « L'apport de quatre romancières au roman moderne haïtien » dans : *Notre Librairie*, N° 133, Hiver 1998, p. 26-36 ; et de LATORTUE, Régine Altagrâce. *The Woman in the Haitian Novel*, Dissertation Abstracts International, vol. 44, no. 1, Summer 1983, p. 181A-182A.

Chauvet. À propos de ce dernier texte, il a beaucoup été question de la folie comme thématique importante, comme artifice permettant la mise à nu des mécanismes de la dictature. Sans écarter totalement ces réflexions, je veux ici au contraire montrer que la folie chez Chauvet n'est pas tant un objet ou un thème qu'un radical effet de lecture : elle est pour moi ce qui déplace les perceptions et les sujets dans le texte ; et par ce fait même, elle devient surtout ce qui déplace la lecture pour la faire se poser ailleurs et autrement.

Pour la réflexion que je tente de creuser dans la matière des textes<sup>57</sup>, ce récit est essentiel précisément parce que, dans son projet même, il met en suspens le sens et propose un travail de sape au cœur même de l'interprétation. En le suivant à la trace, il me permet de proposer un ébranlement originel et de monter du même coup la scène, pour ainsi dire, de mon écriture et de ma réflexion critique. En ceci, la folie devient pour moi non pas l'objet d'une parole qui lui est étrangère et qui sur elle s'appose, mais aussi et surtout **une démarche, un point de vue théorique, une parole qui reconnaît et subvertit la limite de sa profération** et, enfin, **un espace d'extériorité à partir duquel il devient possible de penser la théorie** et de tenter « [d']apercevoir » le dehors, tout comme René. Ce dehors de l'écriture qui est le point depuis lequel elle se trame et se heurte à ses blancs, à son opacité et à son silence.

Alors, la folie, dans le texte de Marie Chauvet qui porte ce même nom, est bien plus, me semble-t-il, qu'une simple représentation ou bien même un stratagème. Elle est véritablement tout à la fois un formidable ébranlement et une mise en œuvre remarquable et risquée, tout comme ce poème que René espère, mais qu'il n'écrira pas. Toute la narration finalement tourne autour de ces renversements et de ces textes impossibles, comme si le récit de Chauvet ne pouvait s'écrire que dans les marges d'un poème-cri, un poème muet qui ne peut advenir et dont nous ne saurons presque rien. Comme si le

---

<sup>57</sup> En ce sens, mon approche pour ce questionnement épistémologique sur la folie est résolument littéraire et heuristique.

cataclysme ne pouvait fonder que de ce silence. Dans ce moment trouble où « la folie envahit le penseur et non pas simplement la pensée<sup>58</sup> », il s'agit de maintenant savoir ce qui est ainsi fondé.

### Folie et sujet dans « Folie », une histoire d'amour

Pour comprendre ce qui se met en place dans « Folie », il me faut me pencher un instant sur les deux autres parties de la trilogie de Marie Vieux Chauvet, c'est-à-dire les deux nouvelles qui la précèdent : « Amour » et « Colère ». Que l'on conçoive la trilogie dans son étymologie théâtrale<sup>59</sup> ou que l'on en retienne les implications d'un point de vue esthétique<sup>60</sup>, l'intensité dramatique, la longueur, l'autonomie et la puissance relative de ces récits, permettent en effet de les envisager non simplement comme des nouvelles, mais comme des œuvres à part entière, ici soudain regroupées dans une structure ternaire et confrontées les unes aux autres. Au sujet de la trilogie, Anne Souriau nous apprend ceci :

*[...] chaque œuvre y est complète par elle-même, mais elles forment un groupe par le thème ou leur sujet. Cette réunion par trois donne une structure ternaire à la forme d'ensemble. Cette structure peut d'ailleurs présenter deux variétés. Dans une organisation qu'on peut appeler tréflée, ou en éventail, les trois œuvres ne se font pas suite, elles rayonnent autour d'un centre commun. Elles peuvent ainsi montrer trois aspects différents d'une même chose, trois tableaux sur une même idée, trois variations sur un thème. [...] Ce genre de trilogie est aussi appelée triptyque. Mais le cas le plus fréquent est celui des trois œuvres formant une suite dans la chronologie diégétique, qu'il s'agisse de pièces de théâtre, ou de romans [...].<sup>60</sup>*

Si on admet que les trois récits autonomes de Marie Chauvet, ne se suivant pas dans la diégèse, appartiennent bien, en tant qu'ensemble, à la première acception de la trilogie, il convient alors de se

---

<sup>58</sup> Ici, Felman se réfère à Nietzsche (FELMAN, Shoshana. *Op. cit.*, p. 44), mais cette citation pourrait aussi s'appliquer au projet de son livre qui consiste à penser à partir de cette place innommable de la folie, proposition que je reprends dans mon approche en la prolongeant vers le travail de la création :

*Faire la théorie de cette place: assumer, au sein même de la théorie, ce rapport vivant à une place qui n'est pas la mienne mais qui est à ma place, tel est le projet, le désir de ce livre (Ibid. p. 11).*

<sup>59</sup> Selon le Robert, la trilogie, de *tri* (trois) et de *logia* (parole) est cet « [e]nsemble de tragédies grecques antiques sur un même thème. [Ainsi,] L'Orestie d'Eschyle [...] est une trilogie » (« Trilogie » dans : REY, Alain (dir.). *Dictionnaire culturel en langue française. Le Robert*, Tome IV, Paris : Dictionnaires Le Robert, 2005, p. 1591). Je relève déjà que ces origines dramaturgiques correspondent bien aux trois récits de Chauvet, qui possèdent cette théâtralité. La deuxième partie de « Folie » est même construite sur un mode dialogué. Ces trois œuvres sont d'ailleurs régulièrement adaptées avec plus ou moins de bonheur pour la scène. Par ailleurs, je reviens un peu plus loin sur ce que la trilogie de Chauvet doit à la tragédie.

<sup>60</sup> Je me réfère ici aux définitions très précises de Anne Souriau (SOURIAU, Anne. « Trilogie » dans : SOURIAU, Etienne, *Vocabulaire d'esthétique*, Paris : PUF / Quadrige, 2010 [1990], p. 1362–1363).



demander quel est ce centre innommé<sup>61</sup> autour duquel s'organise cette structure en éventail ou plus subtilement encore, si on admet qu'une telle structure « tréflée » est comparable à celle du triptyque<sup>62</sup>, comment ces trois pans dans leurs différences se renvoient, de biais, l'un à l'autre l'image de ce qui les réunit comme un ensemble. Autrement dit, s'il semble assez évident que les trois textes de Chauvet s'articulent autour de la société dictatoriale et de ses violences<sup>63</sup>, on peut se questionner plus profondément sur ce que les deux autres textes contiennent du dernier, qui me préoccupe. Que propose cet « avant » de la « Folie », qui la prépare et qui implicitement l'annonce ? Que peut-on remarquer de ce qui se met en place ; mais surtout peut-on apercevoir dans ces deux longs textes les traces infimes du dernier ?

Le personnage de Claire, narratrice à la première personne dans « Amour<sup>64</sup> » nous prévient dès les premiers paragraphes :

*J'assiste au drame, scène après scène, effacée comme une ombre. Je suis la seule lucide, la seule dangereuse et personne autour de moi ne le soupçonne. La vieille fille ! [...]  
Je crois pouvoir écrire. Je crois pouvoir penser. Je suis devenue arrogante. [...] Réduire ma vie intérieure à la mesure de l'œil, voilà mon but.*<sup>65</sup>

Avec ces lignes où il est difficile de ne pas lire un sous-entendu autotélique, voire autobiographique<sup>66</sup>, est lancé le texte fragmenté de « Amour », journal d'une vieille fille de province, Claire. Elle nous relate, non sans virulence, ses tourments intérieurs insoupçonnés, les intrigues amoureuses qui se déploient autour d'elle ou qu'elle orchestre elle-même et, plus encore, la ville de province assiégée par la violence d'un tortionnaire, Calédu, incarnation de l'ordre dictatorial et répressif.

---

<sup>61</sup> Cette question du centre innommé du triptyque chauvetien est intéressante, et demande sans doute plus de développements que la réponse provisoire donnée ici.

<sup>62</sup> Voir la définition du triptyque proposée par Anne Souriau, structure ternaire elle aussi, mais composée d'un ensemble d'œuvres picturales (*Ibid.*, p. 1363).

<sup>63</sup> Cet ordre dictatorial est plus spécifiquement celle de la dictature de François Duvalier (1957-1971), dans ses mécanismes particuliers que j'aborde un peu plus loin.

<sup>64</sup> CHAUVET, Marie. « Amour », ACF, p. 9-187.

<sup>65</sup> *Ibid.*, p. 9-10.

<sup>66</sup> Du moins en ce qui concerne la difficile et lumineuse conquête de l'écriture.

« Colère<sup>67</sup> », au cœur même de la grande ville, se présente plutôt comme un drame d'occupation de l'espace et des corps. Trois générations d'une même famille se retrouvent peu à peu prises dans les rets de l'ordre dictatorial quand leurs terres sont encerclées, rognées et finalement occupées par les « hommes en noir ».

*Ce matin-là, le grand-père était descendu le premier dans la salle à manger. [...] Des hommes en noir plantaient des pieux autour de la maison. [...]*

- *De quel droit ? se révolta le fils.*
- *C'est pour nous apprendre que la liberté est morte qu'ils sont là, répondit le grand-père. [...]*
- *Reste tranquille, Paul ! lui cria le père [...] Tu vois bien ce qu'ils font : ils plantent des pieux pour nous séparer des terres.*<sup>68</sup>

Pendant que le grand-père et le petit-fils s'étourdissent en vain de leur colère et que le père se compromet dans toutes sortes de stratagèmes avec les puissants, pendant que la mère et le fils souffrent et s'indignent, la fille, Rose, fera, dans un trouble consentement, le sacrifice de son corps au « gorille<sup>69</sup> » pour sauver sa famille qui néanmoins finira broyée par ces forces dévastatrices.

Avec leur lucide cruauté<sup>70</sup> ainsi que la tension dramatique<sup>71</sup> introduite par l'exercice impitoyable du totalitarisme sur les individus, il est difficile d'ignorer la manière dont ces textes mobilisent l'enjeu de la violence organisée, violence d'état ou violence sociale, sans cesse confrontée aux désirs ambivalents,

---

<sup>67</sup> CHAUVET, Marie. « Colère », ACF, p. 191-330.

<sup>68</sup> *Ibid.*, p. 191-192.

<sup>69</sup> *Ibid.*, p. 227.

<sup>70</sup> Cette cruauté du texte est très présente notamment dans la relation qui est construite avec le lecteur. Elle apparaît en outre dans l'usage ironique des titres : il y a plus de haine que d'amour dans « Amour », « Colère » traite avant tout de lâcheté et « Folie », de la clairvoyance ou même de la lucidité. Walcott-Hackshaw fait le même constat sur l'ironie « provocatrice » des titres de la trilogie dans son article sur Chauvet (WALCOTT-HACKSHAW, Elizabeth. « My Love Is Like a Rose : Terror, Territoire, and the Poetics of Marie Chauvet » dans : *Small Axe*, Numéro 18 (Vol. 9, No 2), Septembre 2005, p. 42.)

<sup>71</sup> Il serait d'ailleurs intéressant d'étudier l'influence de la tragédie classique dans l'œuvre de Chauvet. Le pouvoir dictatorial dont le sommet, tête toute-puissante et invisible – tel ce « chef » que la mère dans « Colère » cherchera en vain à atteindre au sommet de la colline (CHAUVET, *Op. cit.*, p. 262-264) – semble, tel un « Dieu caché » (GOLDMANN, Lucien. *Le Dieu caché*, Paris : Gallimard, 1956, p. 349), conduire inéluctablement les personnages à leur perte :

*Nous croyons pouvoir lutter mais c'est faux. Rose et Paul ne le savent pas encore. Ils sont trop jeunes, et ils ne le savent pas encore. [...] Le voisinage de ces criminels m'a appris qu'on ne peut pas lutter contre la fatalité (C'est moi qui souligne. CHAUVET, *Op. cit.*, p. 261).*

De plus, on se rappelle l'étymologie du mot catastrophe décrite en note (note 36) de ce chapitre, qui renvoie spécifiquement à la tragédie.

voire contradictoires des personnages. C'est une violence extrême, qui ravage les vies et devant laquelle ils ne peuvent que périr – comme c'est le cas pour Rose – ou succomber à leur tour – comme le fera Claire qui assassine Calédu. C'est surtout une violence qui, à travers la plume impitoyable de Chauvet, les questionne inlassablement, victimes et bourreaux, sur leur responsabilité propre dans cet ordre absurde qui fait irruption avec brutalité dans leur univers et qui, aujourd'hui, les dévore. Malgré tout, par la force de l'écriture, des sujets se constituent dans cette redoutable faille introduite par la violence, à travers la parole et le regard<sup>72</sup> qui les érigent comme les fragiles remparts d'humanité singulière devant ce terrible déferlement de mort et d'anéantissement.

Le monologue intérieur est la voie royale de la construction de cette parole individuelle et du regard dans les trois œuvres. Par la puissance de ce murmure intérieur – comme celui de Claire, très présent dans « Amour » – par la force des regards croisés – comme ceux des différents membres de la famille Normil dans « Colère » – sont peu à peu constitués des personnages d'une grande complexité. Avec la voix centrale de deux femmes, Claire pour « Amour » et Rose pour « Colère », les deux romans de Marie Chauvet mettent en scène, chacun à leur manière des familles assiégées. Comme le montre avec beaucoup de finesse Elizabeth Walcott-Hackshaw, les femmes de Chauvet, qui portent de leur voix la manière dont la dictature installe la terreur et l'exécute sur les sujets, portent aussi sur leurs corps les marques de ces conflits et contradictions. Ainsi, quand la peau foncée de Claire<sup>73</sup> dans une famille de mulâtres « clairs » aristocrates devient un inconvenant rappel des origines niées, quand le corps de Rose devient le lieu douloureux d'un ignoble marchandage pour la sauvegarde des terres, ces deux protagonistes deviennent un véritable territoire, voire un « site de violence » où constamment s'affrontent les ordres passés et présents, qui tous deux, leur dénie également leur individualité.

---

<sup>72</sup> J'analyserai un peu plus loin dans « Folie » l'importance de la parole et du regard dans l'émergence des sujets et des personnages chez Marie Chauvet.

<sup>73</sup> Et quelle douloureuse ironie dans le choix de ce nom !

*Claire's body, like Rose's, becomes another site of violence — it becomes, as Scharfman says, "the locus where all of the conflicts of the novel — psychic, social, racial, erotic and eventually political — wage their wars."<sup>74</sup>*

Cependant, si les corps sont ravagés, détruits, la voix, elle, persiste, et ce, de multiples manières. L'ironie des titres évoquée plus haut<sup>75</sup>, évocatrice d'ailleurs du « savoir ironique » du fou<sup>76</sup>, prépare cette haute subversion de la parole individuelle et de l'inscription du sujet. Porté en effet par le monologue intérieur de la première personne, le « je » caractéristique de l'écriture chauvetienne, d'un roman à l'autre, n'est pas le même : il est successivement réattribué selon le contexte du récit, opérant du même coup, dans une subjectivité maintenue, d'intéressants déplacements au cours de la progression de la trilogie. Passant tour à tour du « je » de Claire dans «Amour », aux « je » contrastés des membres de la famille Normil dans « Colère », il est enfin porté dans le troisième récit par René, le fou. Ainsi, dans un fascinant jeu de chaises musicales de la subjectivité, le « je » est peu à peu conduit d'un récit à l'autre, transféré du point de vue féminin à celui du fou, devenant ultimement le site même de la folie à travers le discours de René.

De même, dans le cadre même de « Folie », le « je » connaît aussi plusieurs notables déplacements. Porté tout d'abord par le narrateur, René, il est ensuite disséminé dans une multiplicité de points de vue quand le mode narratif est remplacé par une écriture plus dialogale dans la deuxième partie du texte. Enfin, il est partagé entre notre fou et Cécile vers la fin du récit. Comme le fou de « couleur indécise à la

---

<sup>74</sup> Ma traduction :

*Le corps de Claire, comme celui de Rose, devient un autre site de violence – il devient, comme le formule Scharfman, « le locus où tous les conflits du roman – psychique, social, racial, érotique et éventuellement politique – mènent leurs luttes [guerres].*

(WALCOTT-HACKSHAW, *Op. cit.*, p. 48).

Ici, Walcott-Hackshaw cite aussi Ronnie Scharfman (SCHARFMAN, Ronnie. « Theorizing Terror: The Discourse of Violence in Marie Chauvet's Amour, Colère et Folie » dans : GREEN, Mary Jean ; GOULD, Karen ; RICE-MAXIMIN, Micheline ; WALKER, Keith L. et YEAGER, Jack A. (dir.), *Postcolonial Subjects: Francophone Women Writers*, Minneapolis: University of Minnesota Press, 1996).

<sup>75</sup> Note 70, de ce chapitre.

<sup>76</sup> On repense bien sûr ici à la citation de Diderot, citée en exergue. Par ailleurs, Felman traite de cette représentation du fou comme « instrument de savoir ironique » chez Balzac, modalité de la connaissance qui met profondément en jeu la conscience (FELMAN, Shoshana. *Op. cit.*, p. 137). On peut aussi se rappeler l'usage qu'en fait Erasme dans son célèbre éloge paradoxal (ERASMUS, Desiderius, *Éloge de la folie*, traduit du latin par Pierre de Nolhac, Paris : Garnier-Flammarion, 1964 [1509].).

limite de laquelle [il] se situe », ce caractère liminal, cette plasticité tout autant que cette persistance du « je » ne se dément pas dans l'écriture de Chauvet. Écriture de folie, écriture de la limite donc, ou de la double posture – subjective – d'une auteure qui hésite entre la singularité et le groupe, entre le fou et la foule. Comme le signale en outre la citation de Diderot<sup>77</sup>, en exergue sur la page titre, ces déplacements de la subjectivité déplacent aussi le sens et constituent finalement un enjeu capital du texte chauvetien. Dès lors, cette **place**<sup>78</sup> – fluide, puissante – de la subjectivité devient une question essentielle portée par l'écriture de Marie Chauvet : question du texte qui aménage la place des personnages autant que celles de l'auteure et finalement du lecteur, et qui les aménage tout autant qu'elle les remet en cause et qu'elle les fait bouger.

En plus des liens déjà très forts entre les différents récits qui viennent d'être signalés, il demeure tout de même important de constater la manière remarquable dont ces divers mouvements et ruptures de la trilogie trouvent leur accomplissement dans le dernier récit, « Folie ». De la clôture, ce troisième membre de la trilogie retient en effet les traits de finalité et de paroxysme, pour reprendre les motifs précédemment décrits des deux premières parties et achever efficacement ce parcours. Divisé en deux « livres<sup>79</sup> », le récit profite de cette division pour s'articuler essentiellement autour d'une rupture dans la narration et d'un changement de point de vue en plein milieu du récit. Si le « livre premier », monologue intérieur de René, à la première personne, est porté principalement par sa parole singulière<sup>80</sup>, le « livre deuxième », dialogué, présente dans une multiplicité de voix et une focalisation externe, le point de vue de la foule ordinaire des « gens normaux » qui, attroupés autour des poètes arrachés à leur abri, tentent *a posteriori* de reconnaître<sup>81</sup> le discours de René comme étant celui-là même de la folie<sup>82</sup>.

---

<sup>77</sup> Qui est fou ? Qui est le fou de son fou ?

<sup>78</sup> Cette place et peut-être aussi ce nombre (singulier / pluriel).

<sup>79</sup> « Livre premier » (CHAUVET, Marie. *Op. cit.*, p. 335-400) et « Livre deuxième » (*Ibid.*, p. 401-428)

<sup>80</sup> Avec en écho celles, ponctuelles, de ses amis qui viennent l'appuyer ou parfois (plus faiblement) la contester.

<sup>81</sup> Drôle de reconnaissance d'ailleurs, qui est tout à fait à l'opposé de celle que souhaite René.

Cette première division du texte, très importante, les personnages semblent infiniment la reprendre et la raffiner, se faisant ainsi autant de relais de la représentation, laquelle apparaît, par ce caractère instable, comme l'occasion d'un profond questionnement sur la réalité et / ou la vérité de ce qui est perçu et décrit. Puisqu'à travers ces multiples personnages, l'accent est ainsi mis sur la représentation tout en la dévoilant<sup>83</sup> du même geste, savoir précisément de quoi il retourne, dans ce cataclysme et cette folie si tôt annoncés, devient nécessairement un enjeu capital du texte de Chauvet.

Dans le livre premier, trois poètes « fous » – André, Jacques, Simon – viennent tour à tour se réfugier dans le taudis<sup>84</sup> de leur ami René qui donne à leur peur collective le nom et la forme des « diables<sup>85</sup> » qui, selon lui, ont envahi la ville. Mesurant le temps grâce à la lente décomposition d'un « cadavre<sup>86</sup> » devant leur « trou », ils tentent de survivre autant à la pauvreté qu'à la terreur pendant que leur « chef » René se meurt d'amour pour l'inaccessible Cécile et fomenté les plans d'action qui établiraient sa gloire<sup>87</sup> pour les délivrer de ce « silence de peur [et de] mort<sup>88</sup> ». Cependant, tétanisés par la terreur, perdus dans une parole inlassable, fantasmagorique qu'ils soupçonnent bien avoir quelque chose du

---

<sup>82</sup> La folie de René et de ses compagnons est précisément l'objet du débat et jugement de la fin du récit : Sont-ils fous ou non ? De cette folie dépendra, comme c'est souvent le cas d'ailleurs dans la détermination de la folie, leur responsabilité et leur condamnation.

<sup>83</sup> La mettant pour ainsi dire « entre guillemets » (RECANATI, François. *La Transparence et l'énonciation – Pour introduire à la pragmatique*, Collection de l'Ordre philosophique, dirigée par Paul Ricoeur et François Wahl, Paris : Seuil, 1979, p. 46). J'utilisais aussi cette formule de Recanati dans mes réflexions sur le poète Magloire-Saint-Aude (MARTELLY, Stéphane. *Le Sujet opaque*, Paris : L'Harmattan, 2001, p. 95). Il est intéressant de voir cette « épaisseur » de l'œuvre, qui s'interroge ainsi de manière très précise sur ses propres représentations, se manifester chez deux auteurs importants (et fondateurs) de la littérature du XX<sup>e</sup> siècle en Haïti (Magloire-Saint-Aude et Chauvet).

<sup>84</sup> Ce taudis, parfois appelé « trou », se situe sur « l'appendice déshonorant de [la] rue principale » (CHAUVET, *Op. cit.*, p. 342).

<sup>85</sup> Ces diables apparaissent dès les premières pages. Chauvet en donne un peu plus loin une description très frappante par la voix de René : « Incolores ! Comme le crime. Incolores ! Comme l'injustice et la cruauté ! [...] Son [le diable] visage est fondu dans une sorte de métal qui, au soleil, aveugle comme une glace. Je ferme les yeux, pris de faiblesse. » (*Ibid.*, p. 353).

<sup>86</sup> S'agit-il d'ailleurs de la dépouille d'un homme (le commerçant de la ville) ou de la carcasse d'un chien ? Le doute persistera jusqu'au deuxième livre, dans lequel le commerçant en question surgira, sans perdre pour autant certains attributs de l'animal évoqué en première partie.

<sup>87</sup> *Ibid.*, p. 349.

<sup>88</sup> *Ibid.*, p. 335.

délire<sup>89</sup>, ils n'écrivent pas beaucoup, ces « poètes ». Creusés par la faim, fascinés par ces regards lancés vers le dehors, hantés par ces visions terrifiantes de leur chef, ils voient cette écriture – éventuellement naturaliste pour Simon, le français déserteur, mystique pour André qui la transmue en prière ou poétique et clivée pour René, entre les deux cultures, française et créole, qui le divisent<sup>90</sup> – sans cesse leur échapper. À la place, fascinés par ce cataclysme qu'ils aperçoivent, ils ne savent qu'inlassablement l'exprimer dans leurs corps émaciés, le regarder et le nommer par la voix de René, comme ils nomment d'ailleurs tous les autres personnages de la ville qui surgiront par la suite dans la deuxième partie. Dans cette perspective, il est très significatif que le seul poète qui parvienne à écrire soit Jacques<sup>91</sup>, autrement dit le plus jeune, le fou de ces fous qui le savent « malade », celui qui parle et regarde le moins, qui est donné pour mort d'ailleurs dès le début du texte<sup>92</sup> et qui meurt en effet à la fin de la première partie<sup>93</sup> ; autrement dit, celui qui participe le moins aux visions de René.

Ce « livre premier » est aussi l'occasion d'une double – et par moments confuse – remontée dans le temps à la recherche des causes, tant de la situation actuelle de la ville assiégée par l'ordre totalitaire que de celles de la supposée folie, qui assiège nos poètes. En se remémorant différents épisodes de sa vie, René met à nu le contexte qui a permis l'émergence des diables : différences sociales, conflits de couleur, antagonismes culturels apparaissent tour à tour dans son récit<sup>94</sup>. Opaques lui sont cependant

---

<sup>89</sup> « Je délire. C'est la faim. Et aussi la tension. Depuis quand n'ai-je pas mangé et dormi ? », mentionne René (*Ibid.*, p. 351).

<sup>90</sup> Il est certes intéressant de relever que cette écriture non réalisée apparaît tout de même comme potentialité dans la narration qui continuellement y fait allusion et qui décrit ou rapporte les paroles de ces personnages. C'est cette image de l'écriture non advenue que je veux lire dans les paroles ou les descriptions des personnages et que j'associe aux qualificatifs que je propose pour la décrire.

<sup>91</sup> « [Jacques] recommence à écrire. Il semble tout à coup loin de nous. » (*Ibid.*, p. 370). « - C'est avec ma main et mon cœur que j'écris, pas avec mes yeux, me répond-il [Jacques à René], j'ai écrit vingt poèmes depuis que je suis là. » (*Ibid.*, p. 381).

<sup>92</sup> *Ibid.*, p. 343-345.

<sup>93</sup> *Ibid.*, p. 400.

<sup>94</sup> *Ibid.*, p. 338- 339 ; 351-352 ; 372-374 ; 377-378.

les origines précises de son délire supposé, et il faut attendre, pour en avoir une vague idée, les paroles de Simon :

*Vous vous rappelez ce soir où ils nous ont réveillés à coup de pieds pour nous avertir que nous allions être fusillés ? Et cet autre où ils se sont amusés à nous gifler en nous forçant à marcher nus à quatre pattes devant eux comme des chiens ? [...] En fait nous ne nous sommes jamais complètement remis des coups de bâton du commandant. [...] Rien de plus diabolique que l'expression de leur visage !<sup>95</sup>*

Tellement insoutenables sont ces causes qu'il faudra la mort de Jacques, autre choc à la fin du livre premier, pour qu'enfin le délire ose sortir du trou pour hurler au grand jour et fasse éclater, dans un tragique déchaînement sur la place publique, toutes les folies en pleine lumière :

*J'enlevai la barricade, ouvris la porte et sortis dans la rue. La lumière m'aveugla. Les yeux fermés, je lançai la bouteille de toutes mes forces sur le pavé. [...] Tout se mélangea, s'aggloméra, s'agglutina pour ne former qu'un bouillonnement de laves écarlates où se débattaient en hurlant les habitants de la ville. [...] je me mis à hurler en me roulant par terre. Simon bondit, se coucha sur moi, me prit à bras-le-corps : - C'est le chagrin, dit-il, c'est la mort de Jacques qui le rend fou.<sup>96</sup>*

Par cette mise en scène décisive de la crise<sup>97</sup>, sur laquelle se termine le premier livre et s'ouvre le second<sup>98</sup>, quand se brise la bouteille sur le pavé, c'est aussi la représentation qui, émergeant de ce « mélange », devient éclatée. Débutant lui aussi à la première personne par la voix de René, la narration bifurque très rapidement sur une focalisation externe au moment où l'énonciation s'organise non plus sur un mode narratif, mais principalement sur un mode dialogal, voire théâtral<sup>99</sup>. C'est par exemple par la parole d'un autre personnage que nous apprenons « qu'ils [les poètes] sont restés enfermés pendant

---

<sup>95</sup> *Ibid.*, p. 396-398. Il est à noter que ce récit de Simon, les autres refusent de l'entendre (« Tais-toi ! crie André », ou un peu plus loin, le « rictus » de René).

<sup>96</sup> *Ibid.*, p. 400.

<sup>97</sup> Gaudillière précise ce que serait ce moment, décisif, de la crise : mise en suspens du sens, « ajustage » de la logique qui devient paradoxale, créant un « trouble » chez l'interlocuteur, « [...] la folie élabore, dans l'explosion de la crise, ou dans le lent ajustage de sa logique propre, des techniques particulières qui troublent immédiatement celui à qui le discours s'adresse [...] » (GAUDILLIÈRE, Jean-Max. « Envoi : Folie et lien social » dans : CADORET, Michelle (dir.). *La Folie raisonnée*, collection Nouvelle Encyclopédie Diderot, Paris : PUF, 1989, p.12).

<sup>98</sup> CHAUVET, *Op. cit.*, p. 401-428.

<sup>99</sup> Allant jusqu'à inclure des noms de personnages et des didascalies dans les premières pages du livre deuxième.



huit jours<sup>100</sup> » ou que « ces hommes ont vécu de clairin pendant huit jours. Regardez-les.<sup>101</sup> ». Arrivent ainsi peu à peu les personnages dont il a été question dans la première partie et qui prennent à leur tour la parole pour revisiter et corriger la version de René. Cécile<sup>102</sup>, sortie de sa maison haute, pour défendre sa bonne Marcia<sup>103</sup>, est associée bien malgré elle aux « conspirations » de René. Alors que s'organise l'arrestation des poètes accusés de complot ainsi que des deux femmes qui les ont approchés, les « diables » se matérialisent eux aussi, dans la milice du Commandant Cravache et dans le bourreau Sataneau<sup>104</sup>, en une force qui elle, s'avérera effectivement funeste. La ville tourne alors le dos pendant cette inévitable mise à mort des poètes, pendant que le « commandant » les questionne et les tue. Le médecin, qui lui-même a bien des choses à cacher, est le personnage par lequel cet abandon se concrétise en pleine salle de torture :

- *Commandant Cravache, ces hommes ne sont pas en pleine possession de leurs facultés. Si vous les torturez, ce sera en pure perte.*  
 - *Êtes-vous sûr qu'ils soient fous ? chuchota le commandant. Dans ces provinces de malheur chacun est fou aux dires de l'autre. Prenez-vous l'entière responsabilité de votre diagnostic ? [...] Docteur Prémature, trois filles sont mortes ce mois-ci de suites d'avortement. J'ai reçu des plaintes de leurs parents qui vous accusent de viol et de mort. Ou ces hommes sont sains d'esprit ou je porte l'affaire devant la justice...*  
 - *Ai-je jamais dit qu'ils étaient fous ! s'exclama le médecin, pâlisant. [...] Ils ne sont pas fous ! s'écria le médecin. [...]*

<sup>100</sup> *Ibid.*, p. 402. Ce personnage qui offre un autre éclairage sur les événements antérieurs est nommé « Quelqu'un ». Cet anonymat est fort intéressant aussi.

<sup>101</sup> *Ibid.*, p. 407. Ici, ce sont les paroles du « Prêtre », le « Père Angelo », tuteur et mentor de René, dont les premières paroles sont « Pardon, pardon, s'il vous plaît. Je connais ces garçons [...] » (*Ibid.*, p. 401). Il est intéressant de lire ici ces explications simplistes du délire de nos poètes. Nous savions certes, depuis le premier livre, que ces personnages buvaient et ne mangeaient pas. Mais cette explication sommaire, qui fait commodément l'impasse sur le contexte et sur la critique contenue dans la parole de René, est tout le contraire de la recherche complexe des causes profondes qui apparaissait dans le discours de celui-ci en première partie.

<sup>102</sup> *Ibid.*, p. 404.

<sup>103</sup> Il est frappant de voir que ce personnage secondaire de Marcia, qui se précipite pour répondre aux questions du commandant (pour finalement se faire arrêter comme « témoin ») est aussi la première qui dans la narration de René en première partie le traite de « fou » (*Ibid.*, p. 338) et qui insistera obstinément presque jusqu'au bout sur cette folie :

- *Le commandant est nouveau ici, intervint malencontreusement Marcia, je lui ai bien dit qu'ils étaient fous mais il n'a pas voulu me croire. Tout le monde dans ce pays sait qu'ils sont fous. Même les enfants. (Ibid., p. 427.)*

C'est aussi Marcia qui, un peu plus loin, est celle qui ose dire le viol dont Cécile et elle-même ont été victimes pendant la nuit passée dans les cachots de la prison (*Ibid.*, p. 427). Cette parole toujours « malencontreuse » de Marcia se rapproche par cette qualité même de la parole de la folie, tout en étant porteuse de vérité.

<sup>104</sup> Le texte donne plusieurs indices textuels de cette correspondance entre les diables de René et la troupe de Cravache, notamment par l'onomastique. On peut aussi lire à cet égard la description saisissante que fait Chauvet du personnage de Sataneau, « l'homme à la tenaille » (*Ibid.*, p. 423).

- Docteur Prémature, dit-il [le commandant], avez-vous suffisamment observé les prisonniers pour poser un diagnostic ?
- Oui, répondit le médecin.
- Sont-ils fous ?
- Non, répondit le médecin.
- Qu'on les fasse fusiller pour l'exemple, conclut alors l'homme à la tenaille. [...] <sup>105</sup>

Dans un saisissant mouvement contradictoire, leur folie est ainsi débattue, affirmée, puis niée, afin que pleinement responsables de celle-ci et de leurs actes réels ou imaginaires, ils puissent être exécutés. La fureur sadique des tortionnaires, leur paranoïa qui croit déceler partout des conspirations, sinistres obsessions, prennent place face à celles, visionnaires, des poètes et de René. Cécile, à son tour arrêtée dans l'imbroglio de leur capture et qui enfin « voit » René, passera la nuit en prison. Violentée et violée, tout comme sa servante, la voilà elle aussi exécutée pour ainsi dire, tuée dans le lieu même de sa féminité et appelant la mort<sup>106</sup>. Enfin, déclarés responsables au moment même où les visions accaparent totalement René, les poètes sont mis à mort par un ordre absurde qui, au final, connaîtra avec ces délires les plus troublantes et les plus exactes des coïncidences<sup>107</sup>.

Il est certain que ce dernier récit de « Folie » porte à son comble les obsessions et complexités de l'écriture chauvetienne. Avec « Folie », survient au terme de cette trilogie le dernier acte, et ainsi, étymologiquement, l'avènement de la catastrophe annoncée<sup>108</sup>.

Et de fait, par ces mouvements précédemment décrits de la subjectivité, par cette indétermination sur la place de la folie, ainsi que celle, essentielle et vacante, d'un poème qui n'a pas lieu, par ces renversements au niveau de la représentation et de l'interprétation, on est saisis comme les fous, par une violence terrifiante qui trouve dans ce texte une sorte d'accomplissement.

---

<sup>105</sup> *Ibid.*, p. 426-427. Cette étape du jugement de la folie et de l'attribution de la responsabilité me semble d'ailleurs un motif important des textes de/sur la folie. On remarquera de même les trois pôles que constituent dans le tableau des personnages et dans ce jugement de la folie le prêtre (Père Angelo), le commandant (Cravache) et bien entendu, celui décisif, du médecin (Docteur Prémature).

<sup>106</sup> *Ibid.*, p. 427-428.

<sup>107</sup> *Ibid.*, p. 428.

<sup>108</sup> Voir la note 36.

Il faudrait alors se demander en quoi elle consiste précisément, cette violence, et dans quelle mesure – comme l'ont compris la plupart des critiques – elle se confond avec le totalitarisme dépeint ou encore le cataclysme imaginé, dont elle adopte la virulence ? La violence décrite, certes, il faut sans doute avec Chauvet en lire les origines dans les conflits – de classe, de couleur – qui apparaissent dans les trois récits et qui, par la voix de divers personnages, sont dûment identifiés comme les origines de la dictature<sup>109</sup>. Il faut évidemment en relever encore le caractère référentiel quand il est question des mécanismes de l'ordre totalitaire, et tout particulièrement celui qui a existé spécifiquement sous le régime des Duvalier en Haïti, avec sa « culture de la terreur » :

*What the Duvalier regime created and promoted in its culture of terror was an arbitrariness that prevented any social group from feeling that it would be excluded.<sup>110</sup>*

Pourtant, comme nous l'avons vu, la violence dans le texte de Chauvet s'exprime de la manière la plus éloquente, non simplement par ce contenu déjà lourd, mais plutôt à travers les stratégies textuelles *en elles-mêmes* et leurs effets ainsi qu'à travers les affects par elles mobilisés, tant chez les personnages que chez les lecteurs. Alors, comme pour les fous, dont il faut bien épouser le regard dès les premières lignes, la violence apparaît surtout dans cette profonde inquiétude, cette « faim » des personnages

---

<sup>109</sup> On peut voir à ce sujet le récit très révélateur à cet égard de l'enfance de Claire dans « Amour », tout particulièrement le récit de ses rapports avec les paysans qui lui fournissent le café (CHAUVET, Marie. « Amour », ACF, p. 134-138). De même dans « Colère », le récit de l'acquisition (douteuse) des terres par l'ancêtre de la famille Normil (*Id.*, « Colère », ACF, p. 237-240), ou les relations sociales complexes mises à nu par le supplice de Rose (*Ibid.*, p. 283-293). Dans « Folie », l'enfance de René est parlante, tant pour les rapports de couleur que de classe (*Id.*, « Folie », ACF, p. 338). Marie Chauvet tient ainsi véritablement à ces causes, inscrites selon elle profondément dans la société haïtienne, pour leur donner ainsi chaque fois une place, une voix, voire un argumentaire (comme dans le cas de « Colère » à travers les questions « naïves » de « l'infirme » (*Id.*, « Colère », ACF, p. 240).

<sup>110</sup> Ma traduction :

*Ce que le régime de Duvalier a créé et établi par sa culture de la terreur était un caractère arbitraire qui empêchait à tout groupe social d'avoir le sentiment d'en être possiblement exclu ou protégé.* (WALCOTT-HACKSHAW, Elizabeth. *Op. cit.*, p. 43).

Je cite ici Walcott-Hackshaw, mais on peut aussi lire sur la spécificité de la dictature de Duvalier les travaux très connus de Bernard Diederich (DIEDERICH, Bernard. *Papa Doc et les Tontons Macoutes*, traduit de l'Anglais, préface de G. Greene. Paris: Albin Michel, 1971), ou ceux, plus récents de Jana Braziel (BRAZIEL, Jana Evans. *Duvalier's Ghosts. Race, Diaspora and U.S. Imperialism in Haitian Literatures*, Gainesville : U. Press of Florida, 2010).

tétanisés par la terreur<sup>111</sup> qui va jusqu'à les plonger dans une stupeur complète, dans un état de totale impuissance, voire de sidération<sup>112</sup> :

*J'ai peur. Le martèlement de leurs bottes vient me sidérer. [...] Je m'habitue au silence terrible qui règne sur la ville. Ville engluee dans la terreur ! Nous voilà les habitants à moitié morts d'une ville morte.*<sup>113</sup>

Cependant, quand se brise la bouteille du cocktail Molotov de pacotille de René sur le pavé, la violence est aussi ce cataclysme intérieur considérable, cette « douleur » incommensurable qui « fon[d] sur [le] moi d'un coup<sup>114</sup> » et qui fait éclater les frontières du sujet pour produire dans l'espace public le délire. Délire qui amalgame dans une même fracture intériorité et extériorité, en un tout indifférencié, aggloméré dans le même bouillonnement, où tout est « mélangé<sup>115</sup> ». Une telle violence fait du sujet un site, un espace dans lequel la parole est en jeu et où la folie peut à loisir produire son triple effet de *topos*, de *pathos* et de *logos*. Dans cette perspective, le viol et la torture comme expressions aiguës de la violence et du trauma jouent un rôle fondamental. Présent dans les trois textes, et surtout dans « Colère » où il joue un rôle central, le viol fait du corps de la femme ce lieu dévasté du conflit, et ce au moment même où, à travers elle, une voix intérieure tente d'émerger. De la même manière, la torture, devient le dispositif où le corps ne s'appartient plus ainsi que l'occasion d'une rupture qui met brutalement fin à l'intégrité de l'espace subjectif. Si on peut lire dans le viol une « perte de sens<sup>116</sup> » par laquelle s'inscrit néanmoins le sujet dans le texte, la torture dans « Folie » est, de surcroît, l'occasion

---

<sup>111</sup> En témoigne cette interaction à la fin de la première partie, entre Jacques et René : « Ils arrivent ! Nous dit-il. / Il pousse un affreux hurlement et se tournant vers nous : - Leur visage ! Leur visage ! René ! Ah ! Mon Dieu !... » (CHAUVET, Marie. « Folie », ACF, p. 382). À la suite de cet échange, Jacques hurle et vomit (*Ibid.*, p. 383) ; il mourra peu de temps après.

<sup>112</sup> Il conviendra d'examiner plus loin la nature de cette sidération et ce qu'elle doit au traumatisme.

<sup>113</sup> *Ibid.*, p. 336 ; 350-351.

<sup>114</sup> *Ibid.*, p. 399.

<sup>115</sup> *Ibid.*, p. 400.

<sup>116</sup> Voir ce que Shoshana Felman en dit en parlant du viol inaugural dans la « Lettre à Izamabard » de Rimbaud, dans laquelle l'écriture n'est conquise que par la violence, par cette singulière « expropriation » par laquelle le sujet « subit son inscription » dans le texte (FELMAN, Shoshana. *Op. cit.*, p. 106-108).

Le viol est présent dans les trois récits de *Amour, Colère et Folie* : Dans « Amour », il s'agit (entre autres) du viol de la vieille dévote, dans « Colère », c'est évidemment du viol de Rose dont il est question et dans « Folie », en plus du viol de Cécile et de Marcia, on se rappellera aussi que René est aussi le fruit d'un viol (CHAUVET, Marie. « Folie », ACF, p. 357).

d'une expression paroxystique de la menace, de la terreur et de la violence qui modifient aussi profondément le sujet. Elle ouvre le sujet au délire et semble le propulser de « l'autre côté<sup>117</sup> » de lui-même, vers une altérité radicale, qu'elle nomme et façonne tout à la fois.

De fait, le délire réside bien dans cette « altération profonde du psychisme » qui affecte perceptions et interprétations. Perturbation aiguë, symptôme<sup>118</sup>, le délire introduit une rupture décisive tout en faisant puissamment signe. Ainsi, la scène de torture est, dans « Folie », une scène pivot où le délire interprétatif atteint son sommet. Une casuistique des signes de l'oppression et de la folie, sujette à tous les retournements, se met alors fébrilement en branle : interprétation du délire du côté du docteur Prémature et des bourreaux, renvoyé en miroir, dans un jeu carnavalesque, par le délire de l'interprétation, niché dans le regard « serein » des poètes-fous. Cependant, de quel côté se situe la vérité ?

- *Il fait semblant<sup>119</sup> d'être fou, dit le Commandant avec une nervosité fébrile, mais j'ai appris à me méfier même des vrais fous<sup>120</sup>. Avoue que tu joues la comédie. Avoue que tu n'es pas fou, grinça-t-il en m'assénant un coup de poing sur la tête.*
- *Je ne suis pas fou dis-je, j'ai vu les diables. Et ils vont revenir<sup>121</sup>. [...]*
- *Il paraît sincère<sup>122</sup>, bredouilla l'un des hommes de la patrouille.*
- *Et il n'a pas du tout l'air d'être fou, répliqua le Commandant. Il l'a d'ailleurs avoué.<sup>123</sup>*

Le délire devient alors précisément le moment où, alors que l'on s'évertue à la circonscrire, l'interprétation se retourne sur elle-même pour trouver une vérité dans la méconnaissance et le

---

<sup>117</sup> Se référant à Auschwitz, Elie Wiesel parle de cet « autre côté » de la vie créé par la violence du vécu concentrationnaire. Un « autre côté » produisant non seulement une expérience spécifique, « en dehors », mais aussi un certain savoir (WIESEL, Elie. « Art And The Holocaust : Trivializing Memory », traduit du français par Iver Peterson, dans *The New York Times*, 11 juin 1989).

<sup>118</sup> Je reprends ici les termes basiques du dictionnaire (REY, *Op. cit.*, p. 2214).

<sup>119</sup> Voici que soudain ici réapparaît le « faire semblant », comme pour faire écho au « comme si » du début du texte et désigner une fois de plus ce « simulacre », enjeu majeur du texte de Chauvet.

<sup>120</sup> C'est moi qui souligne cette expression, très importante, comme on le verra dans les notes qui suivent.

<sup>121</sup> Cette réponse est admirable : elle nie (dans ses termes) et affirme (par le sens) la folie, tout à la fois. Ainsi, pour René, être d'accord avec la négation de la folie du Commandant, c'est voir les diables (et par là, être fou).

<sup>122</sup> De même ici, cette réplique associe tout soudain folie et sincérité : s'il est sincère, il est fou. Donc si l'on prolonge le syllogisme de Diderot, seuls les fous disent vrai.

<sup>123</sup> CHAUVET, Marie. *Op. cit.*, p. 424-425.

malentendu. Vérité sur la terreur et vérité sur les diables, puisque alors sont dévoilées leur vraies natures malfaisantes. Vérité finalement sur soi, sur la conscience modifiée qui produit dans les perceptions ces vitales altérations. Ainsi, de « l'autre côté », c'est le délire qui produit ultimement un certain savoir<sup>124</sup>. Et même si René « [se] débat » pour « retrouver le fil de [sa] pensée<sup>125</sup> » et semble « divaguer », il a peut-être raison de penser malgré tout qu'il est « en possession de toutes [ses] facultés ».

*Quoique la faiblesse m'ait fait de temps à autre divaguer, quoiqu'elle m'ait porté à gambader sur le chemin du passé, je me sens encore en possession de toutes mes facultés. [...] Dès le début, j'ai su que mon plan mûri je ne reculerais pas. Seulement un Haïtien si bien intentionné soit-il ne peut, durant des jours entiers, penser à la mort sans rêver à ce qui aurait pu être, à ce qui aurait dû être et à ce qui ne sera jamais. À deux doigts de la mort, je me blottirai en pensée pour un dernier spasme sur le ventre rond et doux d'une négresse juteuse, je fermerai les yeux avec sur mon visage le ruissellement des nattes de Cécile. Et la mort pour moi ne sera rien qu'un jeu.<sup>126</sup>*

De cette divagation, il faut sans doute retenir la nature complexe, révélatrice du délire qui apparaît peu à peu dans le texte de Chauvet comme la parole de la folie et en tant que telle, même à travers la souffrance du symptôme, comme une redoutable faculté. Ce rapport du délire à la vérité, on pourrait sans doute le rechercher avec Barthélémy et Bilhéran jusque dans les tentatives de le définir qui, fatalement, elles-mêmes contiendraient les « traces d'un jugement de valeur [traduisant ainsi] le regard qu'une société porte sur la marginalité<sup>127</sup> ». Ce rapport à la vérité est renforcé par une lecture étymologique et historique du délire : Tendue entre l'*insania* (folie comme maladie mentale) et la *furor* (fureur, délire prophétique), le délire s'écarte de la norme pour se faire, selon les anciens, « prophétique », « rituel », « poétique » ou « érotique », avant même qu'il soit question de son éventuel

---

<sup>124</sup> Ce qui me semble-t-il rejoint par le biais de la folie, le propos de Wiesel, ce savoir d'un « autre côté de la vie » (WIESEL, *Op. cit.*).

<sup>125</sup> CHAUVET, Marie. « Folie », ACF, p. 370.

<sup>126</sup> Il y aurait fort à dire sur ces paroles qui propulsent la narration (prolepse) vers un avenir qui anticipe sur la fin du récit. J'en retiendrai pour le moment cette propriété à la fois pathologique (c'est une « faiblesse ») et prophétique du délire de René (*Ibid.*, p. 376-377). C'est moi qui souligne.

<sup>127</sup> BARTHÉLÉMY, Sophie et BILHERAN, Ariane. *Le Délire*, Collection 128, sous la direction de Jean-Louis Pedinielli, Paris: Armand Colin, 2007, p. 7.

contenu pathologique<sup>128</sup>, couvrant ainsi tout le spectre de la folie « furieuse », punition des dieux, jusqu'au délire oraculaire qui transmet une sagesse d'ordre divin<sup>129</sup>. Cette traversée du délire, ce rapport douloureux avec la vérité, depuis le savoir jusqu'au défaut, prend pour René une forme saisissante, figurée, une fois de plus, par le regard :

*Je me débats. Il fait noir, noir. Je ne vois rien devant moi. Corps à corps avec la vérité. Elle est lumineuse mais je ne la comprends pas. Vide ! Vide ! Je vais sombrer. Je patauge dans une obscurité sans nom<sup>130</sup>.*

Et puisque le lecteur, bousculé par ce regard, trébuche dès les premières phrases de « Folie » dans la perspective de nos fous, pour en être brutalement expulsé au mitan du récit, cette lumière et cette obscurité le concernent au plus haut point. Cette violence et cette souffrance aussi le concernent, dans un rapport exigeant avec un texte qui le brusque dans ses représentations, le forçant à concevoir une absence à la place du poème qui ne s'écrit pas et à soupçonner une vérité, un autre lieu, là où ne devait exister que la parole « vide » de l'insensé. En ce sens, le lecteur ne peut que « rejoindre la méprise en son lieu <sup>131</sup>» et faire porter ailleurs son regard, par-delà la catastrophe et le basculement central du récit, par-delà le cataclysme et le trou, ces configurations inaugurales apparaissant soudain comme de véritables paradigmes de lecture. Le voilà « embarqué <sup>132</sup>», bien malgré lui, au cœur d'une expérience littéraire de la folie.

---

<sup>128</sup> Conception pathologique du délire que retient davantage le monde contemporain occidental. Même si cette pathologie est elle-même révélatrice dans le symptôme et donc, encore à lire et à interpréter.

<sup>129</sup> BARTHÉLÉMY et BILHERAN, *Op. cit.*, p. 9-12.

<sup>130</sup> CHAUVET, *Op. cit.*, p. 371. C'est moi qui souligne.

<sup>131</sup> Felman traite ainsi à travers Lacan, cette valeur cognitive de la méprise et du malentendu dans la perspective psychanalytique. Ce souci de la méprise, elle le lit dans l'écriture même de Lacan, comme une définition du style, entre opacité et clairvoyance :

*L'écriture de Lacan, incorpore, elle aussi, la méprise, et sa chance. [...] L'écriture de Lacan, se rapprochant tant de celle de Mallarmé, assume en effet son irréductible part littéraire, c'est-à-dire la part d'un aveuglement informant des instants fulgurants de savoir et de clairvoyance.*  
(FELMAN, *Op. cit.*, p. 229)

<sup>132</sup> J'utilise à dessein cette référence pascalienne qui renvoie tout de suite au jeu rhétorique du « pari ». (PASCAL, Blaise. *Pensées*, édition établie d'après la Copie de référence de Gilberte Pascal, texte établi, annoté et présenté par Philippe Sellier, Paris : Bordas, [1669] 1991).

## Herméneutique et rhétorique de la folie. Qu'est-ce que la folie ?

S'il fallait retenir quelque chose de ces premières approches du texte de Chauvet, ce serait sans nul doute la convaincante relativisation de la notion de la folie mise en œuvre<sup>133</sup> par ce récit. Dans un double tâtonnement qui soulève des questions d'ordre herméneutique<sup>134</sup>, tant au niveau intratextuel (qui est fou ?, se demandent les personnages) qu'extratextuel (qu'est-ce que la folie ? et à quoi puis-je adhérer ?, se demande le lecteur), la folie ne se contente pas d'être une simple thématique, elle se fait peu à peu l'enjeu principal du récit. Comme si la lecture du texte était conduite à en reproduire les interrogations et les effets. Cela dit, il est bien temps de s'arrêter plus longuement à cette notion de folie, notion dont la complexité est souvent masquée par son usage galvaudé<sup>135</sup>.

Du latin *folis* qui signifie sac, ballon plein d'air<sup>136</sup>, la folie renvoie à cette « cervelle vide » de l'idiot ou du fou, une outre remplie d'air, de **vent**, « tandis que l'intelligence, la norme, le sens commun, sont attribués à l'**esprit** qui renvoie, lui, au souffle divin puis à l'inspiration<sup>137</sup> ». Envers ou perversion du souffle qui, associé « normalement » à une présence de l'esprit / Esprit, n'est plus ici qu'une absence, un vide, un égarement.

---

<sup>133</sup> Effectivement, tout est là, pas tant dans ce qui est dit (ou du moins pas seulement), que dans ce qui est « mis en œuvre » par le texte de Chauvet.

<sup>134</sup> Questionnement herméneutique, voire épistémologique, puisque – et ce, depuis les *Méditations métaphysiques* de Descartes – c'est la connaissance, le savoir mêmes qui sont en jeu (DESCARTES, René. *Méditations métaphysiques*, commentaires de André Verguez, Paris : Nathan, [1641] 1983, 127 p.). On se rappellera d'ailleurs que cet enjeu de la folie pour la connaissance et la raison a été débattu par Foucault et par Derrida.

<sup>135</sup> En citant Hegel (*La Phénoménologie de l'esprit*), Barthélémy et Bilheran soulignent pour le délire l'écueil épistémologique que représente en fait une notion « qui paraît bien connue » (BARTHÉLÉMY, *Op. cit.* p. 7). Felman tient essentiellement le même propos quand elle explique qu'une « folie » devenue lieu commun dans le discours contemporain signale avant tout une profonde méconnaissance, une ambiguïté entre l'intérieur et l'extérieur, un silence de la folie. (FELMAN, *Op. cit.*, p. 11-14).

<sup>136</sup> BLOCH, Oscar. *Dictionnaire étymologique de la langue française*, Paris : PUF, [1932] 1968, p. 271.

<sup>137</sup> POMMERAU, Xavier et MARC, Sandrine. *Dictionnaire de la folie – Les mille et uns mots de la déraison*, Paris : Albin Michel, 1995, p. 202.



Ainsi, au terme « général et très vague<sup>138</sup> » de folie, par la nature même de « l'étymon latin [qui] évoque le vide mental<sup>139</sup> », correspond cette idée globale d'un trouble mental, d'un dérèglement ou d'une perte de l'esprit, d'un manque ou d'une absence de jugement, de bon sens ou de raison.

Même si ce terme jugé déficient par Lalande fait spontanément penser à ce que recouvrent des appellations plus contemporaines comme la névrose ou la psychose, de Waelhens<sup>140</sup> souligne à juste titre que la notion de folie, bien antérieure au « langage scientifique de psychiatrie moderne, n'a jamais vraiment eu cours dans celui-ci<sup>141</sup> ». La folie et la maladie mentale, tout en étant étymologiquement et historiquement dans un rapport ambigu de proximité et de contestation, ne peuvent pas être confondues puisqu'elles recouvrent en fait des réalités distinctes et parfois même incompatibles. Malgré des efforts finalement fort anciens pour assimiler la folie à la maladie mentale, malgré la séduction que la pensée scientifique exerce sur la pensée occidentale et malgré le vœu que la folie soit semblable aux autres maladies, « le concept de maladie mentale ne recouvre pas purement et simplement celui de folie<sup>141</sup> ».

Cette non-coïncidence de la folie et de la maladie mentale vient avant tout de ce que le « trouble » ou la négativité produits par la folie ne peuvent être toujours considérés sous le mode de la déficience ou de la pathologie. Dans le cadre de représentations complexes qui débordent toujours le cadre de la maladie, la folie, à travers tous les visages que lui ont donnés les siècles et les cultures, n'a de cesse d'apparaître constamment en relation avec l'idée de la **raison**. La folie est en effet « l'*autre* de la raison,

---

<sup>138</sup> LALANDE, André. *Vocabulaire technique et critique de la philosophie*, Paris : PUF, [1926] 1993, p. 360.

<sup>139</sup> POMMERAU, *Op. cit.*

<sup>140</sup> De Waelhens formule ainsi précisément une réticence relevée dans la plupart des dictionnaires ou encyclopédies philosophiques et psychologiques abordant la question de la folie : dans le cadre de ces disciplines, ce terme jugé archaïque, subjectif ou connoté est toujours abandonné pour des expressions plus descriptives ou plus scientifiques en ce qui concerne la dénomination des troubles mentaux. (WAELEHENS, Alphonse de, « Folie » dans : *Dictionnaire de la philosophie*, Encyclopaedia Universalis, Paris : Albin Michel, 2000, p. 644-651).

<sup>141</sup> *Ibid.*, p. 644.

[...] un autre dont le rapport à celle-ci varie selon les époques<sup>142</sup> » et selon les cultures. Cet aspect profondément **contingent** de la folie permet, dans un puissant et singulier retournement qui n'est pas sans évoquer les révélateurs jeux de miroirs du récit de Chauvet, de questionner le jugement et la norme qui s'exercent dans le partage qu'une société fait à un moment donné entre le fou et le raisonnable, entre le normal et l'anormal :

*La folie peut être un autre qui conteste la raison à l'intérieur d'elle-même. Elle peut encore être ce visage de ténèbres, cette certitude de mort, cette bête de désir que la raison s'efforce de vaincre mais sur lesquels il n'y a pas de victoire définitive. Il y a donc une vérité de la folie [...] de là d'extrême ambiguïté qui caractérise l'attitude de toutes les sociétés et de toutes les cultures vis-à-vis des fous. On les chasse, ou on les exhibe [...], on leur donne la parole là où elle est retirée à tous les autres [...].<sup>143</sup>*

De même, il faudrait ajouter à la précédente énumération, qu'on les réduit au silence ou qu'on en fait de suprêmes manifestations de sagesse<sup>144</sup> ou de génie. Le fou et la folie – et c'est bien là la contribution majeure de Foucault<sup>145</sup> – sont des « objets de perception » avant d'être des « objets de science<sup>146</sup>». Ainsi, se pencher sur la folie revient en fin de compte à questionner fortement la raison, ses institutions, ainsi que les mécanismes qui lui donnent sa légitimité.

De ce rapport paradoxal de la folie avec la raison, on peut dégager, selon Foucault, deux expériences emblématiques et complémentaires : **l'expérience tragique** et **l'expérience critique** de la folie<sup>147</sup>, expériences fondamentales, telles qu'elles apparaîtront pendant le Moyen-Âge et une partie de la Renaissance. L'expérience tragique, qui se manifeste surtout à travers les œuvres picturales précédant la « période classique », évoque ce côté sombre, de ténèbres et de souffrance de la folie, tandis que l'expérience critique, dans des thématiques plus littéraires, philosophiques et morales<sup>148</sup>, concerne

---

<sup>142</sup> *Ibid.*

<sup>143</sup> *Ibid.*

<sup>144</sup> Voir « La folie de la croix » chez Erasme. (ERASMUS, Desiderius, *Éloge de la folie*, traduit du latin par Pierre de Nolhac, Paris : Garnier-Flammarion, 1964 [1509], 174 p.).

<sup>145</sup> FOUCAULT, Michel. *Histoire de la folie à l'âge classique*, Collection Tel Quel, Paris : Gallimard, [1972] 1991.

<sup>146</sup> WAELHENS, *Op. cit.*, p. 645.

<sup>147</sup> FOUCAULT, *Op. cit.*, p. 37-47.

<sup>148</sup> Il s'agit bien là de l'univers de l'écriture et du discours au Moyen-Âge et à la Renaissance. (FOUCAULT, *Op. cit.*, p. 33).

davantage la remise en question de la norme en incarnant dans la figure du fou une valeur de dérision et de radicale contestation. Ces deux expériences générales de la folie – qui ne cesseront de se confronter puis de se dissocier en Occident jusqu'à l'occultation presque totale de la première<sup>149</sup> – persisteront dans la représentation de la folie pour en faire une expérience inquiétante et complexe des limites de la raison, de la norme qui la justifie et du langage qui la constitue, tout en désignant son autre avec plus ou moins de violence dans la figure du fou.

Dans ce caractère contingent, provisoire et relationnel vis-à-vis de la norme ou de la raison, dans ces propriétés qui excèdent la simple pathologisation, pour placer un questionnement au cœur même de la culture<sup>150</sup> et de la connaissance, dans cette expérience singulière du monde selon des modalités critique ou tragique, dans ces premières approches de la folie en somme, on reconnaît d'ores et déjà des enjeux importants du texte de Chauvet. En effet, si on ne sait définir une fois pour toutes la folie qui semble changer de camp à mesure que progresse le récit, si c'est la norme ou la vérité qui semblent incertaines, si la folie est approchée avant tout par des effets de lecture agissant sur le lecteur, ce sont de tels enjeux déterminants qui semblent mis à l'œuvre dans le délire de nos poètes et dans la narration qui le porte. Cependant, au moment où « Folie », autant par son propos, ses personnages que par ses effets, mobilise le dense réseau de significations mis en branle par ladite notion, force est de constater ce qui apparaît à première vue comme une aporie fondamentale : là où, selon Foucault, il ne devrait y

---

<sup>149</sup> « Il ne surgira plus qu'épisodiquement [selon Foucault], mais avec quelle force, chez Sade, Goya, Hölderlin, Nietzsche... » (WAELEHNS, *Op. cit.*, p. 644). On remarque que le partage des expériences tragique et critique de la folie entre la peinture et l'écriture ne subsiste plus dans les exemples cités ici.

<sup>150</sup> Y compris la culture du savoir, comme le démontre magistralement Foucault dans ses travaux (FOUCAULT, Michel. *Histoire de la folie à l'âge classique, Les mots et les choses, L'Archéologie du savoir*).

avoir qu' « absence d'œuvre<sup>151</sup> », que silence radical, il y a ici bien ici, à cette place<sup>152</sup>, un récit de première force et envergure.

Comment comprendre d'ailleurs la célèbre expression de Foucault, puisque la folie semble toujours avoir surgi dans de nombreux discours, au point que, même avec la médicalisation de la maladie mentale, on ne puisse jamais renoncer au mot la désignant ? Comment concevoir ce déferlement de discours dans lequel baigne presque toujours la folie ? En ce sens, les apports de l'herméneutique, dédiée à l'interprétation comme ceux de la rhétorique classique, reposant sur l'argumentation et sur la persuasion semblent assez évidents<sup>153</sup>. En effet, même en tenant strictement compte de la visée principalement argumentative et persuasive de la rhétorique traditionnelle et même en se restreignant à la vocation interprétative de l'herméneutique classique qui ramène le texte (ou le sujet) à une certaine transparence, on s'aperçoit vite que la production de significations ne fait pas défaut en ce qui concerne

---

<sup>151</sup> FOUCAULT, Michel. *I. La Folie, l'absence d'œuvre* (Appendices) dans : *Histoire de la folie à l'âge classique*, suivi de *Mon corps, ce papier, ce feu* et *La Folie, l'absence d'œuvre*, Paris : Gallimard, 1972, p. 575-582.

<sup>152</sup> Il faut lire ici l'influence sur mes réflexions de Shoshana Felman, qui fait de la place de la folie l'enjeu principal de son analyse : « Faire la théorie de cette place: assumer, au sein même de la théorie, ce rapport vivant à une place qui n'est pas la mienne mais qui est à ma place, tel est le projet, le désir de ce livre. » (FELMAN, *Op. cit.*, p. 11).

<sup>153</sup> **L'herméneutique** dont l'étymologie renvoie à l'idée de faire connaître, expliquer, traduire, interpréter, exprimer s'est constituée dans une idée de dépassement de la grammaire et de la rhétorique dans le but de dévoiler, au delà de la construction du texte, l'intention profonde des auteurs. De l'exégèse biblique à l'herméneutique moderne (Schleiermacher, Dilthey puis Heidegger, Gadamer) l'herméneutique « engage » en effet un travail d'interprétation pour « faire parler les signes » (Foucault) et découvrir le sens « plus profond ou plus élevé » (HALLYN, Fernand et SCHUEREWEGEN, Franc. « De l'herméneutique à la déconstruction » dans : DELCROIX, Maurice et HALLYN, Fernand (dir.). *Introduction aux Études littéraires – Méthodes du texte*, Louvain-la-Neuve : Duculot, 1995 [1987], p. 314-322).

**La rhétorique** (rhétor = orateur) dont le sens premier évoque « l'art du discours » est d'origine judiciaire et se définit traditionnellement comme l'art du discours persuasif – l'œuvre fondatrice étant bien entendu la Rhétorique d'Aristote qui fixe les règles de cet art en lui donnant non seulement sa technique, mais aussi son principe, son éthique et ses objets [judiciaire (passé), délibératif (futur), épideictique (présent)]. Dans la présentation qu'en fait Reboul, les fonctions de la rhétorique cependant apparaissent assez diversifiées, allant de la fonction persuasive (qui est argumentative et oratoire) à une fonction heuristique (puisqu'il s'agit de délibérer et donc de produire une certaine vérité), en passant par une fonction pédagogique, et aussi... une fonction herméneutique qui partant de la volonté d'analyser le discours de l'adversaire pour mieux le confondre, s'étend au XX<sup>e</sup> siècle jusqu'à faire d'un certain courant de la rhétorique (Genette, groupe  $\Psi$ , Barthes) la science des mises en œuvres du langage – même si cet élargissement du champ de la rhétorique est parfois contesté par les puristes. (ARISTOTE. *Rhétorique*, Livre I, texte établi et traduit par Médéric Dufour, Paris : Gallimard, 1991, p. 16-96 ; REBOUL, Olivier. *Introduction à la rhétorique*, Paris : PUF, 1991).

la folie comme objet de savoir. Pas de contradiction ici entre la folie et les disciplines pour l'aborder : tout autrement, il a existé une prolifération de discours sur la folie dont toute l'argumentation, la cohérence, comme la visée pourraient se réclamer de la rhétorique et de l'herméneutique. En ce qui a trait à la folie, il s'est longtemps agi de la nommer, la reconnaître et la classer (que l'on pense simplement aux nombreuses classifications et nosographies du XVIII<sup>e</sup> au XIX<sup>e</sup> siècles)... pour la soigner insisterait le discours psychiatrique, mais surtout répliquerait Foucault, pour la contenir et la contraindre.

Un bref survol de ces discours sur la folie devient alors pour mon propos d'une pertinence certaine, dans la mesure où un tel panorama mettrait en évidence le fonctionnement de cette *machine à dire* la folie ainsi que le riche parcours de cette notion à travers les siècles.

Au Moyen-Âge, la folie est intégrée à l'existence des hommes. Perçue comme un « surcroît démoniaque à l'œuvre de Dieu<sup>154</sup> » la folie a toutes les apparences du péché, puisqu'elle renvoie à un savoir qui ne procéderait pas de la nature de l'homme, « un savoir issu de l'au-delà divin<sup>155</sup>».

C'est à la Renaissance, à travers les expériences tragique et critique de la folie qui ont déjà été évoquées de manière plus générale, que l'ambiguïté du statut de la folie se concrétise. Tandis que la « Nef des fous » de Jérôme Bosch, ce sombre navire sans escale ni destination, évoque une inquiétude par les figures apocalyptiques de l'expérience tragique, l'expérience critique, scripturaire, présente quant à elle un visage plus ironique de la folie, percutante et inattendue sagesse qui « dévoile les illusions des hommes<sup>156</sup> ».

---

<sup>154</sup> ÉVRARD, Frank. *Michel Foucault et l'histoire du sujet en occident*, Paris : Bertrand Lacoste, 1995, p. 44.

<sup>155</sup> *Ibid.* p. 43.

<sup>156</sup> *Ibid.* p. 44-45. On pourrait ranger dans cette dernière catégorie le célèbre *Éloge de la folie* de Erasme, dont il a été question (ERASMUS, *Op. cit.*).

Puis c'est le « grand renfermement » de l'Âge classique<sup>157</sup> qui fonde selon Foucault une rupture épistémologique. Comme le résume Évrard : « L'esprit occidental cherche à définir son dehors pour structurer son dedans<sup>158</sup> ». Enfermée ou montrée, la folie est alors désignée comme la perversion suprême, l'envers de la raison et comme la déraison. En ces débuts du rationalisme, la raison érigée en valeur fondamentale est vue comme le seul siège possible de la parole, de la Vérité et du Bien. La folie, elle, délirante, est repoussée dans l'espace symbolique des anciennes léproseries du Moyen-Âge, espace de l'inhumain et du mal, en périphérie de la ville<sup>159</sup>. En effet, « [à] cause de sa volonté mauvaise, le fou est [...] quelqu'un qui a choisi d'être non pas raisonnable, mais inhumain<sup>160</sup> ». Ce partage radical entre la folie et la raison dans lequel la folie est rejetée dans les marges de la cité préfigure celui de l'âge classique où la raison, toute puissante sur le fou, devient la seule à détenir la Vérité et la seule capable d'avoir accès au divin. Le contrôle de la raison sur la folie est alors total :

*L'âge classique définit au contraire la folie à partir d'un partage vertical entre la raison et la déraison : elle la constitue donc non plus comme cette zone indéterminée qui donnerait accès aux forces de l'inconnu (la folie comme au-delà du savoir, c'est-à-dire comme menace et comme fascination), mais comme l'autre de la raison selon le discours de la raison elle-même. **La folie comme déraison, c'est la définition paradoxale d'un espace ménagé par la raison au sein de son propre champ pour ce qu'elle reconnaît comme autre** <sup>161</sup>.*

C'est cette séparation et cette domination de la folie par la raison qui seraient, selon Foucault, à l'origine du « discours qui constitue les fous comme objets de savoir<sup>162</sup> ». Le mystère médiéval et l'ambiguïté renaissante de la folie comme lieu spécifique de vérité paraissent déjà lointains dans ce monde pré-asilaire qui annonce déjà en ses structures l'aliénisme du XIX<sup>e</sup> siècle et la psychiatrie moderne.

---

<sup>157</sup> Avec comme date marquante la fondation de workhouses en Angleterre au XVII<sup>e</sup> siècle et en 1656 de l'Hôpital général de Paris, véritable « structure juridique et policière » qui mélange les exclus pour cacher leur déraison aux yeux du monde tandis que les « insensés », animalisés et neutralisés par le regard de la raison sont exhibés et condamnés au « dressage et [ à ] l'abêtissement. (FOUCAULT, *Op. cit.*, p. 56 ; 65).

<sup>158</sup> ÉVRARD, *Op. cit.*, p. 44. C'est moi qui souligne. Ce souci du dehors et de la limite – construite – pour que le dedans se tienne est révélateur en ce qui concerne le rapport essentiel, dialectique entre le centre et ses marges.

<sup>159</sup> FOUCAULT, *Op. cit.* p. 56-91.

<sup>160</sup> ÉVRARD, *Op. cit.*, p. 45.

<sup>161</sup> REVEL, Judith. *Le Vocabulaire de Foucault*, Collection Vocabulaire de... , dirigée par Jean-Pierre Zarader, Paris : Éditions Ellipses, 2009 : p. 56. C'est moi qui mets en gras.

<sup>162</sup> *Ibid.*, p. 56-57.

Au XVIII<sup>e</sup> siècle, le savoir de la raison sur la folie se constitue autour de l'évènement – très probablement mythique – de l'abolition des chaînes des fous de Bicêtre par Philippe Pinel en 1794<sup>163</sup>. Le fou devient alors un « aliéné », étranger à lui-même et objet de surveillance, de soin et d'analyse de la part de l'aliéniste qui l'observe, en fait l'objet de sa science et le « guérit ». Il s'agit là, du XVIII<sup>e</sup> au XIX<sup>e</sup> siècle, de la plus grande tentative de constitution de la folie en maladie. Une maladie certainement très redoutée encore dans la mesure où la raison semble pouvoir y « basculer à tout instant<sup>164</sup> » et une maladie dans laquelle la pathologie n'a paradoxalement pas réussi à faire disparaître la culpabilité ou la responsabilité du fou dans sa condition. Pourtant, essentiellement isolé et bâillonné par son statut, le fou ainsi neutralisé peut être « guéri » et « libéré » par la contrainte. La reconnaissance de sa folie par le fou (et de sa responsabilité) ainsi que sa soumission à l'interprétation, la symptomatologie et aux soins de l'aliéniste<sup>165</sup> sont les formes nécessaires de sa guérison.

Pour le XX<sup>e</sup> siècle et l'époque contemporaine, Elisabeth Roudinesco délimite quatre grands discours qui tentent d'appréhender la folie, en la reconstituant à la fois dans sa forme et dans ses modes d'appréhension<sup>166</sup>.

Le premier discours, formulant ainsi les prémisses du savoir et de l'intervention psychiatrique, « pense la folie sous la catégorie de la raison <sup>167</sup>». Roudinesco relève une filiation de ce discours – qui d'ailleurs se pense dans une perspective évolutionniste – depuis les techniques des exorcistes et guérisseurs jusqu'à la psychiatrie contemporaine basée sur le traitement médicalisé et sur une pharmacopée élaborée pour le soin des troubles mentaux. Ce premier discours interprète et considère la folie comme **une maladie**

---

<sup>163</sup> ROUDINESCO, Elisabeth. « Préface » dans : CADORET, Michelle (dir.). *La Folie raisonnée*, Collection Nouvelle Encyclopédie Diderot, Paris : Presses universitaires de France, 1989, p. 1.

<sup>164</sup> ÉVRARD, *Op. cit.*

<sup>165</sup> Esquirol, un des plus importants aliénistes du XIX<sup>e</sup> siècle, dont la pensée aboutira en 1838 à l'officialisation du système asilaire, représente l'apogée de cette tendance. (ROUDINESCO, *Op. cit.*, p. 2). Dans des lettres échangées entre aliénistes et aliénés, Rigoli donne un portrait très juste de cette révérence pour les compétences interprétatives de l'aliéné. La parole du fou est alors complètement soumise à cette interprétation qu'il adopte pour sienne (RIGOLI, Juan. *Lire le délire*, Paris : Fayard, 2001, 649 p.).

<sup>166</sup> ROUDINESCO, *Op. cit.*, p. 1-9.

<sup>167</sup> ROUDINESCO, *Op. cit.*, p. 2.

relevant plus ou moins du secteur médical. Dans cette perspective, une nosographie très détaillée de la folie et de ses symptômes (puisqu'il s'agit d'une maladie) est systématiquement accompagnée d'une technique de soin<sup>168</sup> dans laquelle la coupure entre le soignant « détenteur de science et de raison » et le patient fou est toujours soigneusement maintenue.

Le second discours, « psychiaticide », s'oppose nettement au premier dans la mesure où il rejette fortement cette suprématie du raisonnable et « prétend penser la folie hors des catégories de la raison<sup>169</sup> ». Cette démarche qui date des années soixante a pris le nom d' « antipsychiatrie » et nie absolument l'existence de la maladie mentale pour contester le discours psychiatrique qu'elle considère comme oppressif. Ronald Laing, David Cooper et Joseph Berke<sup>170</sup> sont quelques représentants de cette approche qui prône l'acceptation inconditionnelle de tous les modes d'expression de la folie. Michel Foucault, avec son *Histoire de la folie à l'âge classique* (1961), tout en ne faisant pas partie du mouvement de l'antipsychiatrie peut être associé à cette tendance « psychiaticide ». Sa monumentale contribution pense la raison et la psychiatrie « en fonction de l'objet folie » qui peut ainsi « construire sa propre histoire » et « devenir un domaine à part entière<sup>171</sup> ».

Le troisième discours est celui inauguré par la psychanalyse de Freud et poursuivi avec Lacan, qui réintroduit le langage comme élément central de la relation thérapeutique entre l'analyste et le patient<sup>172</sup>. On voit que cette réintroduction du langage au cœur même des préoccupations de la psychanalyse – qui en fait le médium par lequel le sujet humain « normal » ou pathologique se constitue, entre en

---

<sup>168</sup> Ici je pense aux fameuses classifications du DSM III (Manuel diagnostique et statistique des troubles mentaux) où chaque maladie a son nom et son médicament.

<sup>169</sup> ROUDINESCO, *Op. cit.*, p. 4.

<sup>170</sup> BARNES, Mary et BERKE, Joseph. *Mary Barnes, un voyage à travers la folie*, traduit de l'Anglais par Mireille Davidovici, Paris : Seuil, [1971] 1973.

<sup>171</sup> ROUDINESCO, *Op. cit.*, p. 4.

<sup>172</sup> « La folie, pensée sous la catégorie de la psychose, appartient moins au domaine de la maladie qu'à une notion de structure qui prend place en face de la névrose et de la perversion. [...] Dans sa clinique [de Freud] de la psychose, le fou est détenteur d'une langue qui traduit, mieux que la raison, la vérité de la folie. On assiste là à un formidable paradoxe. D'un côté, en effet, la psychanalyse fait partie de ce paysage "continuiste" par lequel la psychiatrie veut arracher la raison à la religion pour administrer la folie en fonction de la raison, mais de l'autre, elle introduit une rupture dans cet élan continuiste en montrant que la connaissance que le fou a de lui-même est peut-être plus vraie que celle induite par la rationalité de la clinique. » (ROUDINESCO, *Op. cit.*, p.6)



rupture avec lui-même et se reconstitue au cours de l'analyse – change de manière importante le rapport entre la raison et la folie. Celles-ci, non plus scindées ou séparées, interagissent en continuité l'une avec l'autre, non plus exclusives détentrices l'une de ce qui est sain et l'autre de ce qui est pathologique, mais mises en confrontation notamment autour de ce que Freud a nommé le transfert. Les symptômes de la folie eux-mêmes deviennent un langage qui renseigne sur le traumatisme ou la souffrance vécue par le patient et auxquels l'analyste permet d'accéder à la parole.

Enfin, le quatrième discours est celui de l'ethnopsychiatrie<sup>173</sup>, qui réutilise plusieurs aspects des discours précédents – notamment de la psychanalyse – mais en l'appliquant de manière différenciée « en fonction des situations géographiques, linguistiques et culturelles<sup>174</sup> ». Produit des réflexions de Georges Devereux, l'ethnopsychiatrie ou l'ethnopsychanalyse, en plus de simplement s'intéresser à « la folie des autres<sup>175</sup> », repose la problématique du couple normal/ anormal en le confrontant au concept de Culture<sup>176</sup>. En mettant en relation des concepts de base de l'ethnologie, de la psychiatrie et de la psychanalyse, et partant du postulat que l'on n'est pas partout fou de la même manière, cette discipline relativement récente propose un ancrage dans les espaces symboliques de fonctionnement et de dysfonctionnement particuliers proposés par les différentes cultures humaines. Cependant, plus qu'un simple culturalisme – et Devereux insiste beaucoup sur ce point – l'ethnopsychanalyse se penche sur le rapport que l'être humain entretient avec sa/la culture ainsi que sur les mécanismes

---

<sup>173</sup> Il est intéressant de relever que le terme d' « ethnopsychiatrie », conceptualisé par Georges Devereux, a néanmoins été inventé par un psychiatre haïtien, le Dr Louis Mars :

*Georges Devereux a toujours affirmé que ce n'était pas lui, mais Louis Mars, un psychopédagogue haïtien qui s'intéressait tant au Vaudou qu'à la décolonisation, qui a créé le mot « ethnopsychiatrie ». Louis Mars est devenu diplomate, longtemps ambassadeur d'Haïti, mais, lorsqu'il était psychiatre, il préconisait de faire de « l'ethnopsychiatrie » plutôt que de la psychiatrie.*

(« Ethnopsychiatrie » dans : *Wikipedia*, [http://fr.wikipedia.org/wiki/Ethnopsychiatrie#cite\\_note-0](http://fr.wikipedia.org/wiki/Ethnopsychiatrie#cite_note-0), consulté le 30 avril 2012; voir aussi NATHAN, Tobie. « Pratiquer l'ethnopsychiatrie » dans : *Santé mentale*, No 145, 2010, [http://www.ethnopsychiatrie.net/Pratiquer\\_l'ethnopsychiatrie.htm](http://www.ethnopsychiatrie.net/Pratiquer_l'ethnopsychiatrie.htm)).

<sup>174</sup> ROUDINESCO, *Op. cit.*, p. 8.

<sup>175</sup> NATHAN, Tobie. *La Folie des autres*, Paris : Dunod, 2001 [1986], 242 p.

<sup>176</sup> DEVEREUX, Georges et BASTIDE, Roger (préface). *Essais d'ethnopsychiatrie générale*, Bibliothèque des Sciences Humaines, Paris : Gallimard, 1973 [1970], p. 2.

d'adaptation/inadaptation, de santé mentale/pathologie qui découlent de cette relation sans pour autant nécessairement se superposer<sup>177</sup>.

À la lumière de ce rapide parcours, force est de constater à quel point le texte de Chauvet met en œuvre nombre de ces définitions, interprétations et discours sur la folie. Tant dans la recherche des causes du mal qui les affecte, que dans la description, par moments clinique, précise, des symptômes de nos poètes, on peut aisément reconnaître plusieurs discours sur la folie. Par fragments plus ou moins explicites, surgissent comme autant de causes l'évocation de traumatismes<sup>178</sup>, de l'enfermement abusif<sup>179</sup> et des coups à la tête<sup>180</sup>, des tortures et humiliations<sup>181</sup>, quand ce ne sont pas des causes plus indirectes ou plus subtiles, comme une origine mystique, telle une punition fatale de dieux négligés<sup>182</sup>, la violence des rapports sociaux<sup>183</sup>, l'aliénation culturelle d'une conscience scindée<sup>184</sup>, les ravages de la peur<sup>185</sup>, de l'alcoolisme<sup>186</sup> ou de la faim<sup>187</sup>. Par ailleurs, le portrait symptomatique de cette folie n'est pas

---

<sup>177</sup> Je veux dire par là que le sujet adapté n'est pas forcément sain ni le sujet inadapté forcément pathologique. Une société à un moment de l'histoire pouvant contenir plus ou moins fortement des éléments pathologiques, l'individu qui ne s'y conformerait pas ou qui ne serait point adapté serait en conséquence sain, et vice versa. Il est significatif que dans le cadre de cette approche, Tobie Nathan (NATHAN, *Op. cit.*) introduise de nouveau dans le titre de son ouvrage le terme de folie, pour évoquer une réalité plus contingente, plus large et aussi plus ambiguë que ce que recouvre habituellement le terme de maladie mentale. Pour appréhender toute la complexité de ce couple – normal et pathologique – on peut aussi lire l'ouvrage de Dominique Bourdin (BOURDIN, Dominique. *Les Jeux du normal et du pathologique. Des figures classiques aux remaniements contemporains*, Collection Cursus, Paris : Armand Colin / VUEF, 2002, 188 p.)

<sup>178</sup> Si l'évocation de ces traumatismes est disséminée dans tout le texte, il faut rappeler ici que c'est le personnage de Simon, l'étranger parmi les parias, qui finit par en faire le récit le plus complet (CHAUVET, Marie. « Folie », ACF, p. 396-397).

<sup>179</sup> *Ibid.*, p. 348.

<sup>180</sup> *Ibid.*, p. 363.

<sup>181</sup> *Ibid.*, p. 396.

<sup>182</sup> Voir à ce sujet la discussion avec le personnage de André (*Ibid.*, p. 357-358).

<sup>183</sup> On lit ces rapports surtout dans le récit d'enfance de René (*Ibid.*, p. 356-358 ; 372-374) et dans le lien que celui-ci fait avec sa détresse actuelle (*Ibid.*, p. 395).

<sup>184</sup> J'entends par là la dualité français/ créole, Dieu / Loas qui fait de René un être mal ajusté, mal adapté, mauvais mélange (avec ce caractère hybride qui est la marque même de la monstruosité), couleur « noix de coco pourrie » qui n'a de place « ni à droite, ni à gauche » (*Ibid.*, p. 371-372 ; 395). On pense bien sûr à Fanon (FANON, Frantz. *Peau noire, masques blancs*, Collection Points / Essais, Paris : Seuil, [1952] 1971.)

<sup>185</sup> CHAUVET, *Op. cit.*, p. 335-336 ; 347-350, pour ne citer que deux occurrences.

<sup>186</sup> *Ibid.*, p. 370.

<sup>187</sup> *Ibid.*, p. 351, 360.

en reste avec des douleurs ou des blessures à la tête<sup>188</sup>, des hallucinations visuelles ou auditives<sup>189</sup>, des indices de paranoïa, des « crises de nerfs », des hurlements<sup>190</sup> et surtout, la parole intarissable et complexe du délire :

*Bien avant l'arrivée des diables, je me sentais épié comme si une présence mystérieuse guettait mes moindres gestes, ricanait en m'écoutant déclamer mes vers<sup>191</sup>.  
Quelque chose à l'intérieur de ma tête craque comme des os. Ça part de la nuque, juste au bas de l'occiput et me tiraille aux tempes. Mes oreilles bourdonnent. Surmenage ! [...] Et puis, cette déception<sup>192</sup>.*

Néanmoins, on ne peut à travers cette prolifération qu'éprouver du même coup le sentiment d'un manque, d'une absence capitale. En effet, la voix de la folie, qui tente d'être ici, au mieux, lieu d'un échange ou d'un partage, au pire, saisie, cernée par tous ces discours – y compris celui délirant de René – sortie de ce cadre interprétatif, se fait *en soi* rigoureusement silencieuse et absente. Comme le poème que René désire, mais qu'il n'écrira pas. Comme ce texte écrit par Jacques dans la plus haute urgence, mais que personne ne lira. Une parole sur la folie semble toujours présente – y compris dans le délire de nos fous<sup>193</sup>. Elle est aisée, voire foisonnante, se déployant dans la rhétorique ou dans les processus interprétatifs qu'elle mobilise pour repérer, juger ou saisir la folie. Mais, et c'est chaque fois le

---

<sup>188</sup> *Ibid.*, p. 348.

<sup>189</sup> « Souvent des voix se réveillaient du fond de ma conscience qu'à coup de rimes je faisais taire. » (*Ibid.*, p. 351).

<sup>190</sup> CHAUVET, Marie. « Folie », ACF, p. 365.

<sup>191</sup> *Ibid.*, p. 355.

<sup>192</sup> *Ibid.*, p. 363. Cette description détaillée de symptômes est très intéressante. On remarquera que, bien avant l'intervention du médecin (le docteur Prémature) dans le texte, elle produit en fin de compte un diagnostic, à la manière des aliénistes ou de toute tradition médicalisante de la folie.

<sup>193</sup> Il est étonnant de voir comment cet aspect explicatif – bien rendu dans le texte de Chauvet par certaines réflexions de René – resurgit dans le discours des fous eux-mêmes qui cherchent, en reprenant très fidèlement le discours de leur vis-à-vis (juge, aliéniste, homme raisonnable, psychologue, etc), une certaine reconnaissance, des mots pour nommer leur souffrance. Ceci apparaît à mes yeux de manière frappante dans l'essai de Rigoli, dans les lettres que les « malades » écrivent à leur aliéniste. Cependant, dans cette reprise par le fou du langage de la raison qui tente de l'appréhender, il faut se rappeler cette remarque de Audisio, lecteur de Foucault : plus la science s'occupe du fou et moins le sens de la folie est perçu (AUDISIO, *Op. cit.*, p. 65).

cas, **de** la folie, on ne saura pas grand chose<sup>194</sup>, ni ce qui serait sa parole désentravée, ni sa forme, ni son éventuel sens.

*Peut-être un jour, on ne saura plus bien ce qu'a pu être la folie. Sa figure se sera refermée sur elle-même ne permettant plus de déchiffrer les traces qu'elle aura laissées<sup>195</sup>.*

Dans le capital « appendice<sup>196</sup> » à sa célèbre *Histoire de la folie*, Foucault examine depuis un improbable temps à venir où la maladie mentale, guérie comme n'importe quelle autre maladie, et la folie, abolie comme espace d'extériorité, auraient disparu. Dans quelle mesure alors, cette impression du dehors contre lequel le dedans se donne forme, serait-elle possible ? Comment pointer cette extériorité de la langue, que celle-ci en son ordre, ne permet pas d'apercevoir ? Dans la place soudain vide laissée par le fou apparaît soudain la nature profonde de la folie, précisément logée dans ce creux. Si au cœur du langage et de l'œuvre, la folie se tait, c'est bien qu'au milieu de cette prolifération argumentative et interprétative, elle est le lieu même de cet absentement, ou pour reprendre les mots de Felman, celui d'un langage « étouffé, refoulé<sup>197</sup> », où le sens aperçoit sa limite et sa fin. Autrement dit :

*La folie ouvre une réserve lacunaire qui désigne et fait voir ce creux où langue et parole s'impliquent, se forment l'une à partir de l'autre et ne disent rien d'autre que leur rapport encore muet. [...] Pli du parlé qui est une absence d'œuvre<sup>198</sup>.*

---

<sup>194</sup> Ceci constitue sans doute le grand paradoxe d'un texte à la première personne intitulé « Folie » que de n'échapper que très rarement à un cadre explicatif (excepté peut-être le moment de la crise, ou encore pour pointer une absence, par la représentation du texte impossible), pour livrer une parole **de** la folie. C'est sans doute que l'ordre du discours ne s'y prête pas. J'y reviendrai.

<sup>195</sup> FOUCAULT, Michel. *I. La Folie, l'absence d'œuvre* (Appendices) dans : *Histoire de la folie à l'âge classique*, suivi de *Mon corps, ce papier, ce feu* et *La Folie, l'absence d'œuvre*, Paris : Gallimard, 1972, p. 575.

<sup>196</sup> Cette dénomination (appendice) du texte de Foucault est en elle-même très intéressante ! On remarque l'étrange coïncidence qui fait habiter les fous de Chauvet sur « l'appendice déshonorant de [la] rue principale » (CHAUVET, *Op. cit.*, p. 342). Au delà de la coïncidence, je suis frappée par cette *place* décidément occupée par les fous et la folie, à la fois dans le texte théorique et dans le texte littéraire.

<sup>197</sup> FELMAN, *Op. cit.*, p. 13. Je reprends ici la citation complète :

*On a dit et répété après Foucault, avec lui: la folie est absence de langage, absence d'œuvre, le silence d'un langage étouffé, refoulé; notre tâche historique est dès lors de rendre à la folie la parole, de lui restituer son langage: un langage de la folie, et non sur la folie. Or, c'est bien notre drame culturel que ce langage nous est précisément impossible à articuler [...] en voulant « parler la folie », on est nécessairement réduit à parler sur la folie.*

<sup>198</sup> FOUCAULT, *Op. cit.*, p. 580.

Cependant, ce silence, ce retournement où langue et parole « s'impliquent » et ne disent rien d'autre qu'elles-mêmes, le littéraire semble être capable de (se) le figurer. Cette absence, l'œuvre littéraire parvient peut-être à la rejoindre ou à la restituer. Sans doute que la littérature, bien au-delà de son caractère que l'on voudrait communicatif ou esthétisant, est vouée au même refoulé, celui précisément que la culture ne peut tout à fait s'avouer à elle-même<sup>199</sup>. Peut-être parce qu'elle se permet d'échapper à la vocation de la transparence de la langue en étant ultimement, par son autotélisme, son principal objet. Ce silence du fou, le littéraire peut, parfois et à défaut de mieux, en pointer la place, comme celle d'une limite : celle qui désigne, « au cœur de l'œuvre, [...] sa propre impossibilité<sup>200</sup> ».

Selon le magistral article de Frédéric Gros, « l'irruption de la folie dans le champ littéraire » marque la rupture entre la vie et l'œuvre comme destins liés, puisque la parole défaillante du fou ne trouvera jamais dans son délire à s'accomplir véritablement comme œuvre et que l'œuvre littéraire au contraire même à travers la représentation du délire et de la folie, finira par dire « quelque chose ». Folie et littérature ici établissent de mystérieuses affinités, car « l'une comme l'autre éprouvent, *mais en accomplissant un trajet inverse*, le vide de sens comme ce qui rend possible le sens<sup>201</sup> ». D'une part, on a la folie comme absence d'œuvre qui « dévoile la possibilité vide et neutralisée du sens<sup>202</sup> » et d'autre part la littérature qui propose un langage fondamentalement intransitif, « ne se rendant lui aussi déchiffrable que par son propre mouvement, transgressant tous les codes institués dans la langue [...]»<sup>203</sup>.

---

<sup>199</sup> Ce qui rejoint le point de vue de Felman qui parle d'une certaine « méconnaissance » partagée par la folie et la littérature (FELMAN, *Op. cit.*, p. 13-17).

<sup>200</sup> GROS, Frédéric. « Littérature et folie » dans : *Magazine littéraire - Foucault aujourd'hui*, N° 325, octobre 1994, p. 47.

<sup>201</sup> *Ibid.*, p. 48.

<sup>202</sup> *Ibid.*

<sup>203</sup> *Ibid.*

*C'est au cœur même de ce paradoxe de la représentation de la folie dans l'œuvre littéraire, comme une expérience de langage qui contient la menace de ses limites et la possibilité de son anéantissement, que se situe tout mon intérêt critique.*

Ainsi, si une herméneutique et une rhétorique de la folie apparaissent bel et bien dans le texte de Chauvet, c'est néanmoins dans ce silence, dans ce texte inconnu que celles-ci se jouent et que se joue du même coup le cœur du texte. En effet, *au lieu même* de ce silence, de cette hésitation interprétative comme de cet argumentaire sur le sens de la folie, il ne reste qu'une expérience de lecture, qui nous plonge, avec une grande puissance, entre *logos* et *pathos*, dans les « effets » de la folie, ce lieu commun (*topos*) pourtant si peu connaissable, telle que pourtant la littérature soudain parvient à nous la (re)constituer.

Il me semble que mon approche peut encore s'apparenter à une herméneutique ainsi qu'à une rhétorique. Il s'agit cependant je crois d'une herméneutique singulière, celle qui se situe dans une « tradition » que l'on pourrait faire remonter à Blanchot<sup>204</sup> et peut-être même à Glissant<sup>205</sup> et qui interroge les limites de l'interprétation ; et d'une certaine rhétorique, celle décrite par Felman (école de Yale – Burke, Peirce, De Man, Austin) qui, se démarquant à la fois de la rhétorique traditionnelle et de la néo-rhétorique, se penche non plus sur la norme<sup>206</sup>, mais plutôt sur l'aspect performatif du langage qui

---

<sup>204</sup> Le Blanchot du désœuvrement ou du désastre (BLANCHOT, Maurice. *L'espace littéraire*, Paris : Gallimard, 1955. BLANCHOT, Maurice, *L'écriture du désastre*, Paris : Gallimard, 1980).

<sup>205</sup> Toute l'œuvre de Glissant aborde, de manière plus ou moins explicite, cette question des limites de l'interprétation. Cependant, je pense ici particulièrement à l'article suivant, où apparaît la notion de l'opacité : GLISSANT, Édouard. « Le Chaos-monde, l'oral et l'écrit » dans : LUDWIG, Ralph (dir.) et col., *Écrire la parole de nuit* - *La nouvelle littérature antillaise*, collection Folio Essais, Paris : Gallimard, 1994, p. 111-129.

<sup>206</sup> À la perspective de la rhétorique traditionnelle ou même de la néo-rhétorique, présentées comme une « science de la langue », Felman oppose ici son approche de la rhétorique, décrite comme une « théorie littéraire »: Si dans le cas de la première, construite selon une logique « grammaticale »,

*les figures et les tropes ont le même statut que les signes linguistiques; leurs propriétés sont donc étudiées en fonction de l'établissement d'une sorte d'inventaire descriptif exhaustif, d'une sorte de code de figures et de tropes [...]*

la deuxième approche, qui nous intéresse, est proposée par Felman comme une théorie, une philosophie de la rhétorique qui ne peut en tant que telle jamais devenir un savoir constitué. En effet :

crée l'exception, l'inadéquation, le travail de la différence ainsi que, dans le texte lui-même, les conditions de son éventuelle lecture<sup>207</sup>.

*Envisager que le texte littéraire contienne ainsi à la fois la promesse de son accomplissement par la lecture et la promesse de sa faillite est, me semble-t-il, la question de grande portée qu'il faudrait poser à la création et qui avec une grande urgence se joue dans le texte de Chauvet.*

Parler du silence dans l'œuvre, revient alors à examiner la place du littéraire dans « Folie », qui en tant que tel (se) joue de ses limites en mettant radicalement en jeu la signification. C'est écouter la voix incompréhensible des diables ou regarder, terrorisé, leur visage inintelligible :

*Ce sifflement, je viens de le comprendre, est leur langage à eux. C'est leur voix qui s'élève. En voilà un au bout de la rue. J'agrippe la cloison et je le regarde. Il est juste en face de nous. Son visage est fondu dans une sorte de métal, qui, au soleil, aveugle comme une glace. Je ferme les yeux, pris de faiblesse<sup>208</sup>.*

C'est ouvrir la malle aux papiers illisibles et aux objets de culte épars de nos poètes qui, malgré la dévotion d'André, sont devenus menaçants parce qu'ils ont perdu leur sens. Parler de la folie, c'est finalement en éprouver les effets et s'abandonner à l'hésitation herméneutique qui traverse tout le texte de Chauvet : C'est se demander, par exemple, si les fous ont pu être sauvés au moment de leur exécution, autrement dit, ce qui de leur folie a pu ultimement persister/ résister, et si, à la toute fin, les anges les ont « vraiment », littéralement, emportés<sup>209</sup>.

---

*ce qui est étudié c'est le fonctionnement épistémologique des tropes et des figures rhétoriques en tant qu'il diffère, justement, de l'épistémologie du signe, en tant qu'il relève de la subversion du modèle univoque du code et du principe sémiologique du rapport consistant entre signe et sens.*

(FELMAN, *Op. cit.*, p. 22-23).

<sup>207</sup> *Ibid.* p. 24-27.

<sup>208</sup> CHAUVET, Marie. « Folie », ACF, p. 353.

<sup>209</sup> Cette question, en apparence naïve, mais au fond capitale – car elle porte sur le sens – Maximilien Laroche se la pose au sujet de la fin improbable de « Folie » : « En somme, dans un cas comme dans l'autre [dans le contexte du conte populaire et dans celui du récit de Marie Chauvet], il y a un pacte d'audition ou de lecture qui sert de caution à un détournement de sens. [...] La solution adoptée par Marie Chauvet dans Folie [sic] est paradoxale parce que conforme à la tradition d'une part. Elle est originale d'autre part puisqu'elle renverse le schéma que proposait cette tradition. » (LAROUCHE, Maximilien. « Situation de Folie de Marie Chauvet » dans : *Trois études sur Folie de Marie Chauvet*, GRELCA, Vol. 1, 1984, p. 49-50).

Cette complexité justifie l'approche heuristique que j'ai précédemment adoptée pour lire le texte de Chauvet. Se poser la question de la folie – autrement dit, faut-il le répéter, la question de ce que l'œuvre fait<sup>210</sup>, qui met en jeu non seulement son sens, mais aussi son existence même – c'est s'interroger comme je l'ai fait sur ce qui est mobilisé par son projet rhétorique. À savoir : la place changeante du sujet ainsi que les marques de subjectivité, la place et les fonctions de la folie, les enjeux de l'interprétation tout comme la manière dont la lecture et l'interprétation apparaissent dans le texte, le moment de bascule qui fait chavirer l'interprétation vers autre chose, les rôles de la terreur et de la violence comme épreuves décisives pour le sujet et pour le texte et finalement, les marques et les représentants du silence, comme limites de l'œuvre.

Ces propositions méthodologiques, présentées ici à dessein rétrospectivement, ont conduit une lecture *impliquée* qui me permet de préserver cet espace d'incertitude où la folie et le littéraire se construisent et se défont. Espace où le lecteur embarqué ne renonce pas à sa compromission avec l'œuvre et qui prolongeant la logique de celle-ci, me conduit à remarquer que la folie, en tant que notion repérable, médicalisable, dont le sens serait par avance prévu et disqualifié par la raison, une folie qui nous mettrait bien à l'abri, cette folie-là n'existe pas<sup>211</sup>.

Surprise dans le jeu des ambivalences du sens<sup>212</sup>, portée par des intertextualités signifiantes<sup>213</sup>, tentée par le cataclysme comme fondation ou le trou comme lieu du texte impossible, la folie, comme le jeu des regards chez Chauvet, est alors ce qui surgit de l'entrecroisement des discours herméneutique et

---

<sup>210</sup> Ce que Felman appelle rhétorique ou performance.

<sup>211</sup> Clin d'œil au livre de Christophe Wargny, *Haïti n'existe pas : 1804-2004, Deux cents ans de solitude*, Collection Frontières, Paris : Autrement, 2004.

<sup>212</sup> Ces ambivalences, nous l'avons vu, sont portées par des perceptions différenciées (celles des fous, celles de la foule) qui jouent le rôle de passeuses d'une réalité à l'autre. Par exemple, au sujet du cadavre devant la porte : « Je [René] prends l'odeur nauséabonde du cadavre. (CHAUVET, *Op. cit.*, p. 351) » ; plus loin : « Dans l'obscurité, il m'apparut comme rapetissé et plus ressemblant à un cadavre de chien qu'à un cadavre d'homme. (*Ibid.*, p. 361) » et enfin : « Il paraît qu'ils sont restés enfermés pendant huit jours. Hou ! comme ce cadavre de chien pue ! (*Ibid.*, p. 402) ».

<sup>213</sup> On verra un peu plus loin comment « Folie » par le style, par les personnages ou même par la citation se joue dans une telle intertextualité avec au moins trois textes / mouvements littéraires majeurs de la littérature haïtienne.



rhétorique. C'est un objet de discours et de perception dont on découvre, à travers la lecture de « Folie », l'impossibilité d'en dire quelque chose de définitif. Ainsi, des hésitations sur la folie des poètes, porteuse de délire et de vérité, on peut inférer avec Felman l'intérêt pour la pensée critique de se concevoir pareillement comme élaboration et performance :

*Cette théorie rhétorique recherche, de façon spécifique, le moment insolite de la théorie: elle utilise la logique et les instruments de la logique dans le but de trouver le moment aporétique où la logique achoppe ; elle utilise des concepts dans le but de tâcher d'indiquer, paradoxalement, ce que l'intelligence conceptuelle ne peut intégrer, le résidu de son opération, son articulation sur son reste. Or c'est ce moment insolite – que pointent les démarches de la théorie mais qui met la théorie en échec<sup>214</sup> –, ce moment subversif de sa propre rigueur, ce point de fuite de la compréhension, qui, dans cette conception de la rhétorique, est ressenti comme le plus percutant, le plus probant et le plus pertinent à la nature même de l'acte rhétorique, en tant qu'il spécifie, justement, le fonctionnement de la chose littéraire<sup>215</sup>.*

Approche théorique nécessairement risquée, dans cet entre-deux<sup>216</sup> instable et incertain qu'est le moment « d'achoppement » de la folie et peut-être aussi, l'improbable moment « insolite » de la création.

### *La folie, un concept qui se défait*

Ayant approché les principaux enjeux de représentation et de lecture de la folie, il convient à présent de me pencher de manière un peu plus poussée sur cette performance de la folie dans le récit de Chauvet, cette trajectoire singulière sur laquelle il semble si difficile de trancher.

*Le vulgaire parle toujours de vraisemblance ou d'invraisemblance, dis-je, comme si on peut facilement dissocier le vrai du faux<sup>217</sup>.*

---

<sup>214</sup> C'est moi qui souligne.

<sup>215</sup> FELMAN, *Op. cit.*, p. 26-27.

<sup>216</sup> Felman tente de trouver cet entre-deux dans un rapport entre les langues (anglais et français) et les discours théoriques (rhétorique classique et rhétorique performative) (FELMAN, *Op. cit.*, p. 18-19). À ces différents axes, j'ajouterais celui de la langue littéraire / poétique, comme une « langue étrangère » (GOURIO, Anne. « Marges de la poésie » dans : MARTELLY, Stéphane (dir.) *Marge et Mémoire en poésies haïtienne et québécoise*, inédit, p. 42).

<sup>217</sup> Simon le fou (CHAUVET, *Op. cit.*, p. 391).

Face à la résistance de la folie à l'effort conceptuel, il s'agirait pour moi, plus largement, de m'arrêter sur ses différentes modalités dans l'œuvre, et de réfléchir, en scrutant à la fois la notion de la folie ainsi que le texte lui-même, sur la manière dont se construisent et se défont les significations. Autrement dit, il s'agit maintenant de me demander comment se construit provisoirement la folie et comment, inévitablement, elle court à sa perte comme concept et comme texte. Il s'agirait enfin de remarquer ce qu'elle contribue néanmoins à créer.

Pour peu que l'on entreprenne un questionnement d'ordre conceptuel sur la folie, objet de réticence et de scandale, on est rapidement confronté à la résistance de cet objet à la théorisation. En un sens, plus l'effort de conceptualisation est grand, plus semble forte cette résistance qui prévient la folie d'entrer en pleine lumière, d'être simplement comprise dans le cadre général et universel du concept<sup>218</sup>.

*Langage et folie se caractérisent toujours par le manque, le nommé ne peut jamais être identique à l'éprouvé, l'objet du désir toujours échappe, et ce manque fournit l'énergie nécessaire aux constructions délirantes et aux constructions scientifiques* <sup>219</sup>.

Comme si, à l'instar de ce que nous avons aperçu dans les précédentes analyses, un noyau d'opacité devait irréductiblement être préservé en ce qui concerne la folie. Comme s'il s'agissait pour elle de déjouer constamment les discours chargés d'en dire quelque chose.

À travers ces définitions toujours provisoires de la folie, il faut peut-être retenir la proposition de Gaudillière qui, inspiré de Foucault, lie les enjeux sociaux de la folie à ceux de sa connaissance<sup>220</sup>. Ou il

---

<sup>218</sup> En ce qui concerne la folie, on pourrait opposer au terme de « concept » celui de « notion », puisque celui-ci, échappant à la « représentation générale et abstraite [du concept] » y introduit les variations de la « représentation commune », une connaissance « rudimentaire » et par là hétérogène, contextuelle et inachevée (voir les entrées correspondantes dans FOLSHELD, Dominique et WUNENBURGER, Jean-Jacques. « Concept » et « Notion » dans : *Méthodologie philosophique*, Collection Premier cycle, Paris : PUF, 1992, p. 332 ; 340-341). En ce sens, la folie serait avant tout une notion qui ne pourrait jamais être complètement absorbée par un effort conceptuel.

<sup>219</sup> MENAHEM, Ruth. *Langage et folie*. Collection Confluents psychanalytiques, Paris : Les Belles Lettres, 1986, p. 8-9.

<sup>220</sup> « Ainsi les enjeux sociaux de la psychose apparaissent-ils d'abord dans le registre de la connaissance ; l'approche thérapeutique du symptôme ne peut en faire l'économie, sauf à perpétuer le rejet (*Verwerfung*) où se

faudrait plutôt dire de sa méconnaissance et de *l'aveuglement* qui préside à son appréhension, profondément révélateurs d'un conflit profond :

*Ce qui caractérise la folie, ce n'est pas simplement un aveuglement, mais un aveuglement aveuglé à lui-même, au point de nécessairement comporter une illusion de raison. [...] Raison et folie sont liées; la folie est essentiellement un phénomène de la pensée : d'une pensée qui dénonce, en la pensée de l'autre, l'Autre de la pensée. La folie n'est possible que dans un monde en conflit de pensées<sup>221</sup>.*

Relayant avec force l'expérience totalitaire de la dictature, qui émerge d'un ordre social précédent dont elle participe néanmoins à la destruction<sup>222</sup>, la narration de Chauvet prend véritablement appui sur un monde en conflit et en transition, où le sens, mis à l'épreuve par une violence et une terreur absolues, peine à affleurer. Dès lors, il faudrait peut-être envisager avec Felman la méconnaissance comme *une caractéristique même de l'expérience de la folie qui prolongerait d'un point de vue épistémologique l'expérience du silence telle que décrite par « l'absence d'œuvre »*. Une telle perspective expliquerait alors qu'on ne puisse, en ce qui concerne la folie, « distinguer le vrai du faux » et qu'on ne puisse, au fil des déplacements et déports de la folie dans le récit de Chauvet, qu'en constater le caractère instable. La folie serait alors véritablement un « faux concept<sup>223</sup> », soit un savoir auquel le langage fait nécessairement défaut, un « savoir qui ne supporte pas que l'on sache<sup>224</sup> » :

*La folie ne peut être concept, étant la métaphore même du langage de la métaphore. L'exigence de Derrida (de la folie de la philosophie), c'est l'exigence philosophique par excellence : celle du concept ; du maximum de sens. Mais l'exigence de Foucault (de l'impossible philosophie de la folie: du pathos), c'est l'exigence – littéraire par excellence – de la métaphore : du maximum de résonance<sup>225</sup>.*

---

définit la folie même. » (GAUDILLIÈRE, Jean-Max. « Envoi : folie et lien social » dans : CADORET, Michelle (dir.). *La Folie raisonnée*, collection Nouvelle Encyclopédie Diderot, Paris : PUF, 1989, p.13).

<sup>221</sup> FELMAN, *Op. cit.*, p. 37.

<sup>222</sup> Comme la déchéance des Normil dans « Colère » en fait la précise démonstration. On voit aussi ce conflit à l'œuvre dans « Amour » et dans le portrait fait par Claire, la narratrice, de l'aristocratie déchu de cette petite ville de province. (CHAUVET, Marie. « Amour » et « Colère », ACF, p. 9-187 ; 191-330)

<sup>223</sup> FELMAN, *Op. cit.*, p. 53.

<sup>224</sup> *Ibid.*, p. 220-221.

<sup>225</sup> *Ibid.*, p. 53.

Placer la connaissance sur / de la folie du côté de la « résonance » plutôt que de celui du « maximum de sens » prolonge précisément ce déplacement d'une rhétorique grammaticale, qui concernerait les figures, vers une rhétorique de la performance et de l'effet, qui serait dans la langue réinvention, déplacement, lecture. Il importe alors de bien remarquer ces mécanismes du texte qui contribuent autant aux élaborations de la folie qu'à ce qui, à travers elle, nous parle de destruction. Ici, comme le signale l'emploi ambigu du déterminatif, folie et texte littéraire partagent le même destin : les élaborations et les destructions de la folie concernent à la fois sa nature et ses productions. C'est la folie qui élabore et est élaborée, c'est elle qui détruit tout en étant incluse dans ce geste de destruction. Il s'agit là des différents aspects du texte, déjà abordés, que je tenterai dorénavant d'approfondir tout en les contrastant.

La stratégie d'écriture la plus marquante en ce qui concerne la folie chez Chauvet réside incontestablement dans ces clivages et ruptures installés au cœur même du texte à travers les jeux de l'énonciation<sup>226</sup>. D'une part, on remarque l'énonciation à la première personne du monologue intérieur, par laquelle, dominante, s'exprime la voix de René :

*Le cadavre étalé devant ma porte commence à compter pour moi. Il me hante. Est-ce vers moi que vivant il courait ?*<sup>227</sup>

---

<sup>226</sup> On sait depuis Benveniste et Kerbrat-Orecchioni qu'une lecture de l'énonciation est constituée en fait par l'analyse des traces de celle-ci dans l'énoncé, notamment des marques de la subjectivité (BENVENISTE, Émile *Problèmes de linguistique générale*, Paris : Gallimard, Tome I, 1966 ; Tome II, 1974. KERBRAT-ORECCHIONI, C. *L'énonciation. De la subjectivité dans le langage*, Paris : Armand Colin, 1980) Si l'énoncé romanesque est apparemment plus éloigné de l'acte d'énonciation, celle-ci est tout de même rappelée à la fois par les traces persistantes de la subjectivité dans l'écriture et aussi par la création de subjectivités fictives, les personnages, qui performant le jeu énoncé/énonciation dans le monologue intérieur ou qui se rapprochent, dans le cas de Chauvet, de l'énonciation théâtrale. Voir aussi la synthèse de Barbara Havercroft sur le sujet (HAVERCROFT, Barbara. « Énonciation et énoncé » dans : *Le Dictionnaire du littéraire*, Paris : PUF, p. 179-181).

<sup>227</sup> CHAUVET, « Folie », ACF, p. 339.

ainsi que celle des courts dialogues, qui à la fois lui permettent d'être « extériorisée » et confrontée à l'échange qui la synthétise, lui sert de faire valoir et la prolonge ou la conteste à travers la parole des autres fous :

*Je suis en pleine euphorie. La présence d'André, la chaleur que le clairin répand dans mes organes soulèvent mon courage et je me sens capable d'affronter une armée de diables. Un crépitement de balles détruit en un clin d'œil mes velléités d'audace.*

- *Ils l'ont tué, dis-je à André.*
- *Pourquoi dis-tu cela ?*
- *Tu n'as pas entendu le bruit de la fusillade ?*
- *Non*
- *[...] Écoute siffler les balles !...*
- *Ils l'ont tué !<sup>228</sup>*

et d'autre part, l'énonciation théâtralisée<sup>229</sup>, portée par des personnages parfois dûment identifiés par des didascalies, qui la fait éclater vers une multitude de points de vue<sup>230</sup> :

*LE COMMANDANT :*

*Qui a parlé ? Où est le témoin ? Avancez.*

*MARCIA :*

*Non, non, je n'ai rien dit. Je ne sais rien.*

*LE COMMANDANT :*

*Qu'on l'arrête.*

*MARCIA :*

*Non, non, je n'ai rien dit. Je ne sais rien. Au secours ! Mademoiselle Cécile ! Ils m'arrêtent.*

*Lâchez-moi ! Je n'ai rien fait. Lâchez-moi !*

*CECILE :*

*C'est ma bonne, Marcia, et je réponds d'elle.*

*UN PATROUILLEUR :*

*Qu'on l'arrête aussi.<sup>231</sup>*

Dès lors, remis en cause par ces déplacements dans l'attribution de la première personne, véhiculés dans ces différents registres et différentes représentations, portés par ailleurs par un narrateur auquel on ne peut complètement se fier, les modes énonciatifs et discursifs accompagnent le vacillement

---

<sup>228</sup> *Ibid.*, p. 345. Dans cet échange en particulier, on voit comment l'interprétation est jouée, performée, puisque le point de vue de René, « confirmé » par une perception (celle du bruit de la fusillade) est reprise sans contestation par André, même s'il s'agit de la vie du frère de ce dernier (Jacques, qui n'était pas encore mort à ce stade du récit). Plus loin, le point de vue de Simon, le seul parmi les fous, contredira la version de René.

<sup>229</sup> On remarquera d'ailleurs à quel point cette théâtralité revisitée dans le cadre du roman complexifie soudain l'énonciation, en se rappelant la double énonciation caractéristique du discours théâtral décrite par Ubersfeld, sur laquelle je reviendrai (UBERSFELD, Anne. *Lire le théâtre*, Paris : Éditions sociales, 1977.)

<sup>230</sup> Comme on le voit clairement dans les premières pages de la deuxième partie (CHAUVET, « Folie », ACF, p. 401-417).

<sup>231</sup> *Ibid.*, p. 404.

interprétatif sur lequel repose la question de la folie dans l'œuvre de Chauvet. Comme le souligne René à Simon :

*- Nous ne parlons pas la même langue, lui dis-je. Je te parle de diables et tu me réponds par autre chose<sup>232</sup>.*

Dans sa plasticité relative, cette énonciation changeante, déplacée, distribuée et réattribuée produit dans « Folie » différents récits sur les mêmes événements et les mêmes individus. Les énonciations plurielles sont en effet l'occasion de récits<sup>233</sup> divergents qui livrent au lecteur différentes propositions tout en questionnant sans cesse le référent par eux construit.

Ainsi dès le début du texte, se succèdent deux épisodes importants qui illustrent bien cette narration stratifiée par la multiplicité des perspectives. Dans le premier, René voit un homme se faire abattre par les diables. Il l'entend crier, voit la fenêtre de Cécile s'ouvrir, puis cet « homme [qui] tomb[e], criblé de balles », alors que « deux diables tout petits, leurs armes battant leur arrière-train comme des queues [...] écrasent la face du cadavre.<sup>234</sup> » Le suivant, quant à lui, concerne la (fausse) exécution de Jacques par les diables. « Événement » prémonitoire à plus d'un titre, puisqu'en effet Jacques mourra (de privations et d'une blessure plus ancienne) quelques pages plus loin et que ses amis seront exécutés à la fin du récit. Pour l'instant, André et René le « voient » se faire escorter par les diables alors qu'il leur récite des poèmes :

- *Ils vont le tuer, René, ils vont le tuer, sanglote André.*
- *Les vois-tu ?*
- *Non. Mais je suis sûr qu'ils vont le tuer<sup>235</sup>.*

---

<sup>232</sup> *Ibid.*, p. 389.

<sup>233</sup> Et on voit bien ici comment l'ordre et le contenu du récit est tributaire de son énonciation (narrative) et comment même dans le cadre de folie, cette énonciation narrative ne cesse de rappeler en écho d'autres énonciations (lyrique, dramatique) qui viennent sans cesse la complexifier et complexifier aussi sa lecture, son interprétation.

<sup>234</sup> *Ibid.*, p.338-339.

<sup>235</sup> *Ibid.*, p.344.

Dans ces extraits qui préparent la suite où Simon, puis la foule nous apprennent que le cadavre des premiers récits est celui d'un chien et où par ailleurs, Jacques lui-même, pour le moment sauf, fait son entrée dans le taudis, on voit à quel point il existe un divorce entre les perceptions et l'interprétation des événements, entre ce qui est perçu de manière trouée, incomplète et les conclusions, elles décisives, qui en sont tirées <sup>236</sup>.

Alors, une succession de courts récits<sup>237</sup> (récits de René<sup>238</sup>, de Simon<sup>239</sup>, de Marcia<sup>240</sup>, du médecin<sup>241</sup>, du prêtre<sup>242</sup> ou du bourreau<sup>243</sup>, récits conflictuels, textes perdus) dont le rôle interprétatif est toujours fortement inscrit dans le texte<sup>244</sup>, émaillent la narration. Les mêmes événements sont racontés, repris, selon un dispositif où s'entrecroisent de manière explicite parole, regard et observations <sup>245</sup>.

---

<sup>236</sup> Ce qui n'est certes pas nouveau, l'interprétation organisant toujours non seulement les représentations, mais aussi déjà les perceptions. Alain nous apprend en effet que la perception de l'objet est « une opération de l'entendement, dont les sens fournissent seulement la matière. » (ALAIN. *Les Passions et la Sagesse*, Collection Bibliothèque de la Pléiade, Paris : Gallimard, [1960] 1986, p. 1076.)

Cependant, dans « Folie », soulignée par les représentations altérées des fous, cette contamination des perceptions par l'interprétation ou la part subjective des perceptions est rendue soudain visible, visible au point de ne plus rendre aucune perception « naturelle » et de remettre en cause même cette altération (le lieu où elle se trouve « vraiment », ceux qui la portent « en réalité »). Alain fait aussi le lien entre la connaissance, les perceptions et l'erreur :

*En général, toutes les fois qu'un de mes sens me trompe, je dois conclure que ce sur quoi il me trompe ne lui est pas donné tel qu'il le perçoit (sans quoi la perception serait vraie). Si les sens ne me faisaient percevoir que ce qui leur est donné, ils ne me tromperaient pas ; ou, mieux, si je ne percevais que ce qui est donné à mes sens, tout ce que je percevrais serait réel par définition. Erreur suppose invention, addition, modification, création. (Id., « Le problème de la perception » dans : *Revue de Métaphysique et de Morale*, novembre 1900, VIII<sup>e</sup> année, p. 745-746).*

<sup>237</sup> Ces petits récits de longueur variable sont toujours assez courts : les plus longs se déroulent sur quelques pages dans le cas René et de Simon ; les plus brefs, seulement le temps d'une réplique (Marcia, le médecin ou le prêtre).

<sup>238</sup> CHAUVET, *Op. cit.*, p. 372-374 ; p. 377-380 et p. 394-395, pour ne citer que quelques exemples.

<sup>239</sup> *Ibid.*, p. 389-391.

<sup>240</sup> *Ibid.*, p. 409.

<sup>241</sup> *Ibid.*, p. 408.

<sup>242</sup> *Ibid.*, p. 406-407.

<sup>243</sup> *Ibid.*, p. 427.

<sup>244</sup> Puisqu'il s'agit toujours de comprendre ce qui s'est passé, comment ou pourquoi.

<sup>245</sup> On remarquera en effet à quel point le vocabulaire du regard est important chez Chauvet. Dans les trois récits de *Amour, Colère et Folie*, les personnages regardent et sont regardés. Ce regard scrutateur et profond a une valeur épistémologique et éthique chez Chauvet : Par lui les personnages sont vus, évalués, connus ou révélés, comme ils dévoilent aussi le contexte qui leur est donné ou qui est construit par la force de leur vision. J'ai jadis examiné cette question du regard chez un autre auteur haïtien, Jacques-Stephen Alexis. Il serait sans doute intéressant à cet égard de comparer les approches de Chauvet avec ce dernier.

Créée par la question de la folie alors qu'elle installe le doute au cœur de l'interprétation, cette prolifération narrative qui disjoint le texte de Chauvet produit aussi d'autres fractures, temporelles et spatiales, qui en creusent le caractère incertain.

Ainsi donc, une discontinuité temporelle et spatiale est le corollaire de la multiplication des récits. En ce qui concerne le temps, en plus des variations temporelles inévitables que suppose la pluralité des personnages et des narrations qui font bouger l'énonciation, analepses<sup>246</sup>, prolepses<sup>247</sup>, ouverture sur l'intemporel et l'éternité avec l'apparition des anges à la fin du récit<sup>248</sup>, semblent encadrer le temps présent. Un temps présent qui apparaît de son côté incertain et distendu, étiré par la permanence du délire ou de la terreur qui brouillent les repères et font s'arrêter le défilement chronologique. Un temps présent incertain, éprouvé de manière variable par le sujet énonciateur<sup>249</sup> et cependant mesuré à l'aune de la décomposition du cadavre placé devant la porte.

Justement, les temporalités différenciées sont fortement reliées aux espaces clos et ouverts, topographies contrastées de la ville et du sujet. Essentiellement métaphoriques, structurés par des déictiques qui rappellent à la fois l'énonciation et les mouvements des sujets, ceux-ci ne relèvent pas tant de la description réaliste que du symbolique, infiniment reprenant le partage inaugural entre d'une part le trou, espace clos et circonscrit, comme pour reproduire l'espace intime du sujet et de l'autre, et

---

<sup>246</sup> Ces retours sur le passé concernent le plus souvent l'enfance de René entre les différents pôles que représentent sa mère Angélie, créolophone et analphabète, le père Angelo qui l'aidera, la tante Justinia (cousine de la mère), autre figure maternelle et le frère Justinien qui l'attire vers la culture française (racontée en plusieurs petits récits). On remarque bien dans cette onomastique les parallèles et oppositions construits par Chauvet. Les analepses concernent aussi le passé de Simon ou encore le passé plus récent de leurs confrontations / rencontres avec la milice locale. Ils correspondent le plus souvent à cette recherche des causes que j'ai déjà mentionnée. (CHAUVET, *Op. cit.*, p.337-338 ; p. 349-350 ; p. 357 ; p. 377-380 etc.)

<sup>247</sup> Les avancées dans le temps sont aussi fortement reliées au sujet narrateur : Elles concernent principalement soient les visions apocalyptiques du poète, soient les désirs de gloire et de rédemption de René : « Seul, drapé d'une majesté ancestrale, ils me verront apparaître, moi, le poète inoffensif et rêveur, et offrir un front serein à leurs balles. » (*Ibid.*, p. 335 ; voir aussi p. 348 ; etc.)

<sup>248</sup> *Ibid.*, p. 428.

<sup>249</sup> Un sujet lui-même vacillant qu'il s'agisse du fou ou de la succession des voix dans la foule, ébranlées elles aussi par la terreur.



d'autre part le dehors, ouvert, mystique, apocalyptique, vers lequel il tend, même s'il en perçoit fortement aussi le caractère menaçant. Ainsi, à la terre béante, ouverte par le cataclysme dès les premières lignes succédera ceci :

*Le silence pesait sur nous comme une plaque de ciment et nous n'osions plus bouger, tapis dans la terreur, dans notre terreur commune où nous nous tenions invisiblement enlacés comme au fond d'un trou sans air<sup>250</sup>.*

Le trou et le dehors – non seulement comme lieu, mais comme état (la terreur), comme affects – sont sans cesse confrontés dans l'écriture de « Folie », dans une configuration renforcée par l'opposition cachot / ciel qui viendra clore le récit. Devant une telle organisation de la spatialité, il ne faut pas tant s'arrêter de manière exclusive sur les lieux ainsi disposés et partagés que sur le(s) sujet(s) qui les énonce(nt) et sur la limite que ce partage construit. En effet, malgré la description toujours brève, mais saisissante de la vie de province sous la dictature avec ses espaces et son paysage, ce n'est pas tant une représentation référentielle qui prédomine que ce souci du lieu par lequel l'auteure tente de trouver un aménagement aux sujets et à leur folie en plaçant leur corps dans cet espace inconfortable du passage ou de la limite<sup>251</sup>. Cet espace liminal, subjectif et toujours provisoire double le questionnement profond qui concerne la place du sujet et de la folie dans le texte de Chauvet. Couchés sur le plancher ou « plaqué(s) sur la cloison <sup>252</sup>», ajustant leurs corps déjà ravagés aux espaces de l'inconfort ou du passage, arrachés à la mansarde ou à la « chambre haute<sup>253</sup> » pour les espaces tout aussi clos de la prison ou du cachot<sup>254</sup>, rêvant d'un dehors vaste<sup>255</sup> où se glissent leurs regards, dehors ouvert et

---

<sup>250</sup> *Ibid.*, p. 335. C'est moi qui souligne.

<sup>251</sup> On remarquera par exemple que René passe presque tout le « Premier livre » tout contre la limite physique entre son trou et le dehors, limite essentielle tour à tour appelée « cloison », « porte » ou « barricade », à travers laquelle se glissent ses regards. Voir les références des notes suivantes : 250 à 255.

<sup>252</sup> *Ibid.*, p. 345.

<sup>253</sup> *Ibid.*, p. 338. Le texte dit « maison haute », mais en créole, ce type de maison est appelé « chanmòt » (littéralement « chambre haute »).

<sup>254</sup> *Ibid.*, p. 416 ; 418. À remarquer que la fosse où les « hommes de la patrouille » jettent le corps de Jacques est aussi un « trou » (*Ibid.*, p. 417).

<sup>255</sup> *Ibid.*, p. 344-345. Voir aussi un peu plus loin : « - Ah ! l'odeur de la mer ! Mets le nez contre le trou. Sens-tu la mer ?... Vivre là enfermé, en attendant la mort... » (*Ibid.*, p. 347-348).

pourtant inaccessible, les personnages ne savent où se mettre : ni dans quelle posture arranger leurs corps qui saurait les préserver, ni dans quelle étrange et insaisissable topographie placer la folie qui les envahit du dehors comme du dedans.

*Il se relève d'un bond et court à la cloison où il s'aplatit les bras en croix comme un grand papillon cloué par les ailes !  
- Ils arrivent ! nous dit-il.<sup>256</sup> [...] ]  
J'enlevai la barricade, ouvris la porte et sortis dans la rue. La lumière m'aveugla<sup>257</sup>.*

En cette incertitude, qui les rend « prisonniers du passage<sup>258</sup> », réside peut-être cet irrésolu, ce versant entropique de la folie, qui tout en représentant quelque chose, « ne veut pas que l'on sache », versant et irrésolution qui la ruinent et qui éreintent le texte, dans le même geste où ils les construisent et en organisent la lecture.

Car, s'il faut examiner ce que la folie « fait » dans le texte, il convient tout autant de se pencher sur ce qu'elle défait, ce qu'elle met en péril et de quelle manière. Tout comme l'effort conceptuel sur la folie, voué à l'échec, tend à aboutir sinon à une impasse, du moins à ce qui la déconstruit<sup>259</sup>, la folie dans le

---

<sup>256</sup> *Ibid.*, p. 382.

<sup>257</sup> *Ibid.*, p. 400.

<sup>258</sup> Comment ne pas penser ici à la fameuse *Stultifera Navis* (Nef des fous) de Foucault, telle que décrite par Dekeyser?

*Cette navigation du fou, est à la fois l'image du partage rigoureux, et celle de l'absolu passage. Partage, puisqu'à l'horizon du souci de l'homme médiéval, le fou vivait une situation symbolique, réalisée par le privilège qui lui est donné d'être enfermé dans le navire, d'où il ne saurait s'échapper [...]. Il est prisonnier au milieu de la plus libre, de la plus ouverte des routes : solidement enchaîné à l'infini carrefour. Le fou est aussi le passager par excellence, c'est-à-dire le prisonnier du passage.* (DECKEYSER, Aubin. *Michel Foucault : L'actualité de la Vérité*, Collection Ouverture Philosophique, Paris : L'Harmattan, 2007, p. 145).

<sup>259</sup> Puisqu'une lecture de la folie, même dans le moment où elle subit la tentative d'être absolument contenue et maîtrisée dans un discours donné, ne cesse de pointer en retour vers la norme qui la désigne comme folie, dans un geste qui ne peut que questionner ou contester cette norme. J'ai mentionné ce possible renversement plus haut dans ce chapitre à travers divers auteurs, notamment Foucault et Devereux. Tout se passe en fait comme si le sort de la folie était de connaître la désignation plutôt la réelle connaissance, comme si face à la folie et à sa plasticité, le langage connaissait un creux, un manque qu'il tente de combler par différents moyens rhétoriques (rhétorique classique, argumentative), mais qu'il ne pourrait jamais résoudre ou surmonter. La folie se situe alors précisément comme performance à jamais inaccomplie dans cette « partie "rhétorique" du discours qui [...] [est] le déchet ou le rebut d'une théorie du langage, car elle est le symptôme d'une contradiction interne de la linguistique : elle constitue l'irruption du réel qui déborde celle-ci. » (MENAHEM, Ruth. *Op. cit.*, p. 9.) On pourrait éventuellement prolonger ce débat en ajoutant à ces repères les réflexions de Butler sur la norme.

texte de Chauvet achoppe ou fait achopper le récit contre cela même qui la cause et qui la constitue dans le récit : soit la terreur, le silence, le traumatisme et le poème absent, comme les marques du texte impossible, de l'impossible dans le texte.

La terreur, dont il a été déjà question, est d'emblée ce qui fait proliférer la narration ou la disjoint. Espace délimité par le silence, auquel elle donne la densité d'une « plaque de ciment<sup>260</sup> », elle est profondément curarisante et rend par là inaccessible le sens : ombre insaisissable<sup>261</sup>, seulement connue par ses effets, elle plonge les sujets dans un état de stupéfaction qui paralyse paroles et actions<sup>262</sup>. Inversement, elle est tout autant le point d'origine, sinon le déclencheur par excellence du « déparler » ou du délire qui font éclater la parole, dans un bavardage infini, dans des visions qui excèdent les limites matérielles du monde, font éclater la parole, la font pulluler jusqu'au non sens, dans le labyrinthe implacable des « méandres de la pensée ». Aussi, quand le bourreau « à tenaille » se penche sur René pour commencer son œuvre, juste avant que ce dernier ne bascule dans son délire verbeux, il se produit ceci<sup>263</sup> :

*Le visage que l'homme tenait penché sur moi se brouilla tout à coup, fondit à vue d'œil et se transforma en une plaque métallique, aveuglante.  
Je baissai la tête, la bouche crispée, les yeux fermés et criai :  
- Les diables ! Ils sont là. Les diables !<sup>264</sup>*

Érigée ainsi en absolu de la peur, comme un « nœud qui se resserre doucement implacablement [...]»<sup>265</sup> » et qui pernicieusement se referme – de manière définitive – sur tous les personnages<sup>266</sup>, clairement désignée, dès les premières lignes, à la fois comme l'origine et l'effet le plus saisissant de la folie dans le récit, la terreur, comme la marque la plus reconnaissable de la dictature, pointe vers un

---

<sup>260</sup> CHAUVET, *Op. cit.*, p. 335.

<sup>261</sup> En ce sens qu'elle rend infiniment inaccessibles les causes.

<sup>262</sup> Comme dans ce passage où, terrorisés, André et Jacques supplient Simon de ne pas ouvrir la porte, même pour vider le pot de chambre (*Ibid.*, p. 386-387).

<sup>263</sup> *Ibid.*, p. 423-426.

<sup>264</sup> *Ibid.*, p. 423.

<sup>265</sup> *Ibid.*, p. 394.

<sup>266</sup> Il n'est que de rappeler l'attitude prudente, voire lâche de la foule pendant l'arrestation des poètes fous, puis de Cécile et de Marcia (*Ibid.*, p. 401-414).

contenu à la fois largement partagé dans la communauté et par ailleurs frappé d'interdit. En ce sens, elle est le lieu et l'objet même de la folie, et en tant que telle, installe la confusion, le trouble au cœur d'une énonciation qui doit toujours contourner son objet, s'y référer par des détours, sans jamais totalement l'énoncer<sup>267</sup>.

Le silence, introduit au même moment et explicitement inclus dans cette approche de la terreur<sup>268</sup>, apparaît tout d'abord comme ce qui « strangule<sup>269</sup> » toute tentative d'échapper à une telle emprise : C'est le « bruit » inaudible et pourtant profondément perturbateur de la sidération. Puis, limite de la parole, limite de l'être, le silence est aussi proposé comme la frange nécessaire du récit, la marge inatteignable qui le borde, et qui, ce faisant, en détermine aussi les contours et les interdits.

*Je ne veux pas écrire. Du moins, pas comme je l'ai déjà fait. Il me semble sortir de ma tiédeur et de prendre conscience de moi-même. Acculé, traqué comme une bête, je mesure mes forces dans le silence et la peur et plonge jusqu'à la limite extrême de mon être. Pour extraire quoi ? Ah ! Dieu, pitié ! Épargne-moi de n'êtreindre encore une fois que le vide.*<sup>270</sup>

On remarquera dans cette question qui reste irrésolue, en suspens devant la menace du « vide », que le silence en tant que marge<sup>271</sup>, à la fois comme « limite extrême » c'est-à-dire comme « à-côté<sup>272</sup> » et

---

<sup>267</sup> C'est finalement la portée qu'il faut peut-être donner à la métaphore des diables de René, qui, somme toute, désigne tout le long du texte cet innommé de la dictature, cette double violence dans les actes (du pouvoir totalitaire, des tortionnaires) et dans le discours (qui ne doit jamais s'y référer).

<sup>268</sup> *Ibid.*, p. 335.

<sup>269</sup> « Le silence nous strangule. » (*Ibid.*, p. 360).

<sup>270</sup> *Ibid.*, p. 341. C'est moi qui souligne.

<sup>271</sup> Je reviendrai sur ce concept fondamental pour ma réflexion dans un chapitre ultérieur.

<sup>272</sup> Là où existe un autre texte. Texte virtuel, comme ce poème élusif dans « Folie », mais que l'on pourrait aussi rapprocher de tout un réseau de textes à travers certaines intertextualités signifiantes : On remarque bien sûr le texte de Massillon Coicou (1867-1908, poète romantique qui est cité explicitement dans le récit de Chauvet, et qui, par le malentendu, retrouve dans la bouche des fous (ou dans les oreilles de leurs bourreaux, à la fois mauvais lecteurs mais herméneutes compétents) tout son potentiel subversif et devient un appel aux armes (CHAUVET, *Op. cit.*, p. 362-363). Cependant, il serait à mon avis tout aussi porteur de comparer le début de « Folie » avec ceux, tout aussi descriptifs, d'autres récits ou romans majeurs du XX<sup>e</sup> siècle littéraire haïtien tels que *Gouverneurs de la rosée* (ROUMAIN, Jacques. *Gouverneurs de la rosée*, Port-au-Prince : Imprimerie de l'état, 1944) ou *Les Arbres musiciens* (ALEXIS, Jacques Stephen. *Les Arbres musiciens*, Paris : Gallimard, 1957), pour voir comment ces discours (romantique, comme pour Coicou ; « indigéniste », comme pour Roumain et « réaliste merveilleux », comme pour Alexis) sont repris, déplacés et ultimement contestés avec une grande habileté par la romancière dans le délire des fous. Cette question, très intéressante, fera l'objet de travaux ultérieurs.

comme « en-dehors<sup>273</sup> » du texte, est de manière récurrente désigné par le poème en train de se penser ou de s'écrire, mais qui jamais ne verra le jour, soit parce que son écriture est en fin de compte impossible, soit parce qu'une telle parole demeure toujours hors de portée du lecteur : elle existe, mais elle n'est pas lisible.

*J'ai dans la malle quelques poèmes inédits, comme le sont d'ailleurs tous mes poèmes, traitant de l'enfer et des diables. De quoi me faire trouver de balles sans pitié. Personne jusqu'ici n'a su par intuition les décrire aussi bien que moi<sup>274</sup>.*

En ce dernier sens, ce silence de la peur ou du poème<sup>275</sup> n'est pas simplement une absence, mais un contenu plein et cependant barré, voire forclos. Un contenu dont il est finalement toujours question et qui, tout en faisant « défaut », informe pourtant tout le texte et ses récits, qui n'existent somme toute que pour compenser cette absence, à la place du poème absent. La strangulation du silence apparaît ainsi comme ce qui aiguise le regard, comme pour mieux permettre d'apercevoir autre chose, comme si « [c'était] l'illisible qui détermin[ait] la structure du récit<sup>276</sup> » et que cet illisible concernait principalement

---

<sup>273</sup> Là où le texte littéraire, arrivé au bout de sa contradiction, achoppe et devient impossible. La marge pointe alors vers cet au-delà du texte qui est son absence.

<sup>274</sup> CHAUVET, *Op. cit.*, p. 336.

<sup>275</sup> Ce texte impossible du poème revêt une signification très particulière quand on se rappelle que Marie Chauvet, collègue très estimée et muse du groupe Haïti littéraire, était à la fois la seule femme et la seule romancière au côté d'une génération d'écrivains qui aura une influence décisive sur l'évolution de la poésie haïtienne du XX<sup>e</sup> siècle.

<sup>276</sup> FELMAN, Shoshana, *Op. cit.*, p. 283. Cette réflexion de Shoshana Felman sur l'illisible, proposée à partir du texte de Henry James, *Le Tour d'écrou*, trouve ici une grande pertinence. Comment lire l'illisible, se demande Felman? Illisible et lisible ne sont pas comparables, voire opposés. Ils possèderaient selon Felman des « économies différentes », l'un rattaché à l'inconscient et l'autre à la conscience, ils seraient « radicalement différents, foncièrement hétérogènes »

*Peut-être ne faudrait-il donc pas essayer de lire l'illisible à partir du lisible, mais, au contraire, repenser le lisible lui-même, et le lire, à partir de l'illisible. [...] Lire à partir de l'illisible, ce sera se demander non pas quel est le sens de l'illisible, mais comment l'illisible signifie. [...] Comment la fuite du sens signifie-t-elle ?*

Ainsi, comme pour les lettres qui ne sont jamais lues dans le texte de James, l'échec de la poésie, non seulement serait nécessaire, mais serait la raison même du succès du/des récit/s. En effet, on pourrait tout à fait arguer que les poètes (René) ne racontent que parce qu'ils n'écrivent pas leur poésie ou qu'elle n'est pas lue / connue. (FELMAN, Shoshana, *Op. cit.*, p. 282-285). Il est important de remarquer que Cécile écrit aussi, mais que ses textes non plus ne seront pas connus (CHAUVET, *Op. cit.*, p. 415).

la poésie. Une fois de plus, le littéraire, désigné à travers le poème<sup>277</sup>, et la folie se rejoignent en leur limite, en leur absence essentielle et en leur radical silence.

Cependant, au delà du texte « en-dehors » qu'est la poésie dans « Folie », la sidération produite par la terreur porte un autre nom : c'est celui du traumatisme. Ce n'est pas simplement une cause ou une explication totalisante qu'il faut sous ce terme rechercher à la folie, même si le texte en fait sporadiquement la démonstration<sup>278</sup>. Ici, il faut plutôt voir le choc du trauma et la marque du traumatisme, par lesquels toute possibilité d'intégration et de sens semble profondément compromise.

Delage donne dans un article essentiel la définition suivante du traumatisme :

*L'accent est mis ici sur la notion d'effraction de l'appareil psychique et sur la part active, c'est-à-dire subjective que joue le sujet dans la production de ses troubles : on veut entendre par là l'évaluation subjective par le sujet d'une situation extrême qu'il vit ou qu'il a vécu [sic], évaluation qui l'amène au constat effrayant qu'il est seul au monde, abandonné à ses seules ressources réduites à rien ou presque, confronté finalement à la mort de soi.<sup>279</sup>*

Autrement dit, poursuit Delage, « [il] s'est produit un changement catastrophique, c'est-à-dire une rupture définitive, irréversible avec l'état antérieur.<sup>280</sup> ». Alors, par le traumatisme et sa représentation dans le récit, la folie s'inscrit comme catastrophe et comme rupture fondamentales. En ce qui concerne

---

<sup>277</sup> On remarquera que la poésie pour désigner le littéraire est une métonymie particulièrement efficace. Si l'on se souvient de l'étymologie du mot qui renvoie à la création, au « faire », on comprend que la poésie soit la forme sinon la plus aiguë, du moins la plus autoréférentielle de la « chose littéraire ». Selon Valéry : « le faire, le *poiein*, dont je veux m'occuper, est celui qui s'achève en quelque œuvre, et que je viendrai à restreindre bientôt à ce genre d'œuvre qu'on est convenu d'appeler *œuvres de l'esprit*. » (VALÉRY, Paul dans : PASSERON, René. *La Naissance d'Icare. Éléments de poétique générale*, Collection Poétique, Val-de-Marne : France, 1996, p. 23). Cette idée du « faire » rejoint d'une manière tout à fait paradoxale la fonction rhétorique de la poésie dans le récit de Chauvet : dans la mesure où ces projets poétiques n'aboutissent pas, cette instance du « faire », du « créer » pointe plutôt vers une impossibilité.

<sup>278</sup> Dans l'un de ces récits, on apprend à la fois le trauma de René (un coup derrière la tête), la délectation sadique du commandant Cravache pour les blessures et le résultat de ces traitements infligés.

*Il [le commandant] m'a mis la main au collet, botté par deux fois le derrière, frappé à la tête avec son coco-macaque en me traitant de fou. [...]*

*Il frappe et contemple sa victime avec une drôle d'expression. Il frappe et après chaque coup il se penche et renifle le sang. Il frappe et caresse d'un geste presque religieux les plaies béantes. [...]*

*Quelque chose à l'intérieur de ma tête craque comme des os.* (CHAUVET, *Op. cit.*, p. 363)

<sup>279</sup> DELAGE, Michel. « Le Traumatisme psychique » dans : LÉONARD, Monique (dir.). *Mémoire et écriture - Actes du colloque organisé par le Centre Babel à la Faculté des Lettres de l'Université de Toulon et du Var les 12 et 13 mai 2000*, Collection Babeliana, Paris: Honoré Champion, 2003, p. 24.

<sup>280</sup> *Ibid.*

nos fous, cela implique qu'il n'y a soudain pas de place pour autre chose que la violence de la peur, ce « corps étranger interne<sup>281</sup> » et indélogeable qui excède brutalement les capacités des sujets. Pas de place pour autre chose que cette odeur de mort, promesse d'anéantissement absolu où s'abîme toute velléité de ceux qui portent cette conscience particulière du monde impartie par la folie, cette conscience saturée par laquelle est néanmoins fondé quelque chose qui n'a pas de nom.

Si la description par René de la salle de torture<sup>282</sup>, ce décor et cette scène où se matérialisent toutes les peurs, n'en était pas un exemple assez éloquent, il faudrait encore évoquer les marques soigneusement récurrentes de ces violences successives endurées par les personnages ailleurs dans le texte :

*André s'enfonce deux doigts dans l'estomac et rend d'horribles gaz. Il hoquette tout à coup. Il doit être affamé. [...]*  
*- Je [André] ne peux pas, je ne peux pas écrire. Il y a trop de haine autour de moi.<sup>283</sup>*

*Ils fouillèrent un trou et y jetèrent le corps de Jacques. J'étais debout entre Simon et André. Nous entendîmes le bruit sourd du corps dans la fosse et nous tressaillîmes en même temps. La sueur nous coulait dans les yeux, nos dents s'entrechoquaient de faiblesse et de terreur<sup>284</sup>.*

Terreur, pauvreté, faim, torture, voire sadisme sont dans le récit chauvetien l'expression d'une violence très grande et très concrète qui agit sur les sujets, en produisant des effets durables qui viennent les déborder. Alors, l'une des fonctions du traumatisme dans le texte, comme effet de la violence sur les sujets, revient à pointer vers la folie au moment même où sa réserve de sens est épuisée<sup>285</sup> par une violence qui vient les excéder. Les récits du trauma et du traumatisme semblent ainsi, à l'orée du texte impossible, désigner un seuil. Un seuil qui, comme la mort de Jacques par laquelle il est sans doute atteint, vient violemment partager l'avant de l'après, le silence du délire, la folie en crise de la folie

---

<sup>281</sup> *Ibid.*

<sup>282</sup> CHAUVET, Marie. « Folie », ACF, p. 418.

<sup>283</sup> *Ibid.*, p. 346-347.

<sup>284</sup> *Ibid.*, p. 417.

<sup>285</sup> Il serait intéressant d'examiner de plus près la fonction de l'épuisement dans *Amour, Colère et Folie*, notamment dans « Colère » où un étudiant et Rose, traqués par les forces de la dictature meurent tous deux d'épuisement ou plus précisément d'exténuation (*Id.* « Colère », ACF, p. 278-280 ; 330). On verra plus loin, dans le chapitre sur la marge, comment cette description de la folie comme réserve prend tout son sens.

ordinaire, les récits des textes impossibles : poésie désirée, poèmes écrits, mais non lus, minutes d'interrogatoire<sup>286</sup>.

*J'écrirai, m'écriai-je, des poèmes qui remueront le monde<sup>287</sup>.*

*Je me tordais la bouche écumante tout en prêtant l'oreille à ce qui se disait. [...]  
- Ils sont là ! laissai-je tomber d'une voix implacable, je les vois !  
Et me levant, je marchai lentement vers la porte, le regard fixe, les mains crispées<sup>288</sup>.*

Cependant, malgré les liens qui retiennent René – en qui s'amoncellent ces contradictions –, c'est la crise, celle qui mélange tout, convulse et altère irrémédiablement le temps et l'espace, comme c'est d'ailleurs un des effets de la violence traumatique, celui que d'affecter tous les repères spatio-temporels.

Profonde perte de sens que leur délire en son anachronisme cherche pourtant à combler :

*Anachroniques comme ces êtres qui n'existent pas, ils [les fous] se trouvent ramener à leur présent universel les tentatives d'embrayer du temps là où toute succession s'est abolie dans leur lignée, leur nation, leur honneur<sup>289</sup>.*

Le texte impossible et le cataclysme, les mots qui n'existent pas, défont autant la folie qu'il l'élaborent, autant qu'ils sont par elle élaborés et défaits. Comme si une telle élaboration n'était possible finalement qu'à travers la promesse de son absentement, à travers l'épreuve de sa faillite et de son silence fondamentaux.

Construction et destruction de la folie sont tous deux liés au sujet qui se construit alors comme virtualité et comme risque. Entité précaire dont les limites sont plastiques, la temporalité variable et les contours perméables, cette subjectivité « provisoire et fêlée<sup>290</sup> » est chargée néanmoins de porter une parole et

---

<sup>286</sup> CHAUVET, Marie. « Folie », ACF, p. 419.

<sup>287</sup> *Ibid.*, p. 373.

<sup>288</sup> *Ibid.*, p. 424-425. Il est intéressant de voir comment dans ce dernier passage est maintenue l'ambiguïté sur la folie de René qui se tord et écoute tout à la fois.

<sup>289</sup> GAUDILLIÈRE, Jean-Max. « Envoi : Folie et lien social » dans : CADORET, Michelle (dir.) *La Folie raisonnée*, collection Nouvelle Encyclopédie Diderot, Paris : PUF, 1989, p.12.

<sup>290</sup> MAGLOIRE-SAINT-AUDE. *Tabou* dans *Dialogue de mes lampes* ; suivi de *Tabou* et de *Déchu*, illustrations de W. Lam, H. Télémaque et J. Camacho, Paris, J. Veuillet, collection « Première personne », 1970, p. 31.



un certain savoir que son énonciation permet de déplacer. La folie crée finalement un lieu d'incertitude où elle peut à la fois produire du sens et s'en défaire pour mettre à nu la limite de tout sens possible. Sa labilité procède de la catastrophe : depuis le lieu où elle ruine la signification, elle désigne quelque chose, elle permet quelque chose de nouveau.

Émerge alors une autre question posée par la romancière et constamment inscrite dans le roman lui-même, tout particulièrement dans le récit de « Folie » : comment « parler à partir de l'Autre<sup>291</sup> », dans une langue qui le désigne comme autre? Comment construire un langage à partir de cette différenciation? Ainsi, dans un mouvement analogue à celui de la folie, est indirectement posée chez Chauvet la question du féminin<sup>292</sup>.

Non seulement avec la furtive figure de Cécile dans « Folie », mais aussi avec les personnages féminins très marquants de Claire et de Rose des récits précédents, on se rappelle que se trament de texte en texte des jeux de miroir et de renversements qui conduisent le sujet narrateur de la femme au fou et du fou à la femme. Ici, dans une rencontre improbable, seulement rendue possible par la violence et narrée sur plusieurs pages, se croisent enfin<sup>293</sup>, en Cécile et René, la femme et le fou, dans une marche qui les conduira de leur maison ou de leur chambre jusqu'à la prison. On aperçoit soudain représentée dans cette marche et dans la conversation qui s'ensuit entre les deux personnages, une certaine connivence, une tragique parenté dans le dissemblable :

---

<sup>291</sup> FELMAN, *Op. cit.*, p. 141-142.

<sup>292</sup> Étrangement, cette question pour moi est posée le plus fortement dans le dernier récit de « Folie », puisque contrairement à ceux qui précèdent, il est le seul à ne pas avoir de personnage féminin central comme dans « Colère » ou même narrateur comme dans « Amour ». Cependant, dans les jeux de miroirs entre les trois récits du triptyque et dans ce que j'ai auparavant appelé le « jeu de chaises musicales » de la subjectivité, cette question se radicalise dans celle de la différence absolue, figure d'altérité radicale que représente efficacement la folie.

<sup>293</sup> Il faut tout de même souligner que cette rencontre en dehors de la norme est préparée dans les premiers récits par les nombreux mendiants et marginaux qui croisent les tracés des personnages féminins centraux.

Cécile  
*J'ai encore ton poème. Je le trouve très beau. J'écris des poèmes moi aussi, j'aimerais te les montrer. [...]*  
 Moi  
*Si l'on t'interroge, tu répondras : René est coupable. [...]*  
*Me crois-tu fou, toi aussi ?*  
 Cécile  
*Je ne sais pas. [...] Il me semble te voir vraiment pour la première fois. Tes yeux, ton sourire ne sont pas les mêmes.*  
 Moi  
*C'est que tu ne m'avais jamais regardé jusqu'à ce jour.<sup>294</sup>*

De cette contemplation, une « chaîne d'énonciation » devient peu à peu apparente, dans les différents mouvements de la subjectivité qui conduit du féminin à la folie et de la folie au féminin à travers les trois nouvelles. La folie est alors portée à son point de bascule où elle peut accueillir toute altérité : Dans ses effets et dans son énonciation, elle apparaît en effet comme le point décisif qui conduit le regard depuis la création jusqu'à la lecture, dans un mouvement à la fois rhétorique et herméneutique. La folie, comme non-concept, est le lieu vacant et pourtant dense qui peut accueillir ces mouvements et ces contestations du sujet. La place du sujet, quant à elle, se révèle un leurre efficace qui renvoie au lieu, précaire, d'où il parle, à son regard et à la place du lecteur<sup>295</sup>, soit une possibilité pour le féminin de surgir, soit une « position incertaine par rapport à la vérité<sup>296</sup> ».

---

<sup>294</sup> CHAUVET, *Op. cit.*, p. 141-142.

<sup>295</sup> Un lecteur ici lectrice, faut-il le souligner ?

<sup>296</sup> Felman interprétant Henry James rapporte ici une anecdote de Freud qui reprochait à un novice d'appliquer ses théories psychanalytiques de manière « sauvage » ou « vulgaire » pour interpréter avec un « manque de tact » :

*Freud, qui commence par rappeler, comme James, qu'une interprétation est valable non simplement en fonction de sa vérité, mais aussi de son tact [...] [qui n'est pas seulement une nécessité pratique (clinique) mais aussi théorique car c'est] une certaine retenue du discours interprétatif, une marge d'erreur possible, une position incertaine par rapport à la vérité. (FELMAN, *Op. cit.*, p. 252-253)*

## « Elle m'a regardé » - Passer au travers des textes / penser à travers les textes

Ainsi, le fou regarde. Le « regard fixe », il laisse des textes impossibles traverser le « champ de sa pensée ». Il regarde une ville déserte, regarde une nature aux signes désormais confus, regarde des diables, fait surtout monter son regard jusqu'à la chambre haute de Cécile. Au cœur même du cataclysme, il regarde, « l'œil collé au trou ». Circonscrit par cette petite ouverture, le regard du fou est sans doute un regard limité, mais il est aussi une trajectoire, un parcours qui projette la subjectivité sur le monde et qui le construit de cette élaboration, comme elle aménage aussi chaque fois la posture du lecteur saisi dans ces divers mouvements. Ce regard et les mots pour l'énoncer augurent sans doute tous les déplacements qui auront lieu dans le récit chauvetien, déplacements et déports qui concernent principalement la place de la folie, comme figure d'aliénation ou d'altérité. Alors, c'est la création elle-même ainsi que la possibilité d'une parole autre qui sont soudain en jeu. C'est de cette place fluctuante de la folie, sans cesse contestée et déplacée qu'il est désormais question.

Lire avec justesse devient alors le véritable défi, car il faudrait trouver une telle « méthode à cette folie<sup>297</sup> », une approche provisoire elle aussi, incomplète certainement, qui tiendrait compte de cette fondamentale méconnaissance pour lire un objet qui continuellement se dérobe au langage qui « normalement » le nie. Autrement dit, une heuristique du défaut, du manque ou de la marge pour un concept défait.

Dans cette perspective, il ne me fallait pas tant fracturer le texte en modes énonciatifs, en récits et en temporalités distinctes que de considérer les effets de fractures et de mouvements qui étaient déjà programmées par le récit. Il me fallait, avec le texte, marquer cette esthétique de la violence et du cataclysme qui fait, dans un monde en ruines, bouger les subjectivités. Il me fallait tenir compte du

---

<sup>297</sup> Je reprends ici une citation de Shakespeare dans *Hamlet*, qui fait juger ainsi la folie du personnage éponyme par le traître Polonius (SHAKESPEARE, William. *Hamlet*, Acte 2, scène 2). Tentant de ne pas participer à mon tour à une « trahison » interprétative, je m'interroge sous ces mots sur la méthodologie mise en œuvre par ma lecture, dans la mesure où dans le jeu rhétorique, celle-ci est interpellée, appelée effectivement à faire œuvre, tout en apercevant son échec programmé.

silence qui vient miner la tentative de l'œuvre de le surmonter tout en venant dans le même geste et tout autant la fonder.

Si avec la représentation de la folie, « le sens indique la direction vers laquelle il échoue<sup>298</sup> », nous sommes conduits, pour lire Chauvet, à imaginer une herméneutique de texte absent et de l'opacité<sup>299</sup> et une rhétorique non de la norme, mais de l'exception, afin de considérer non seulement cet omniprésent regard du fou, mais aussi, et surtout, ce qui « les regarde[...] »<sup>300</sup>, qui nous est dérobé, autrement dit, ce qui, pas plus que les poèmes de Jacques, ne peut être vu.

Alors, c'est ainsi que le regard bascule et avec lui non seulement le sens, mais la possibilité même de l'interprétation. La lecture qui est placée au cœur même du cataclysme et du parcours des fous dès les premières lignes ne peut être elle aussi que soumise à cette fissure. C'est en tout cas la posture inconfortable que je choisis comme critique d'*embrasser* :

*La lecture n'a pas seulement rapport au savoir, mais aussi au pouvoir : elle n'est pas une simple recherche de sens, mais une lutte pour son contrôle. Le sens lui-même ne peut être, dès lors, que le résultat d'un acte de violence [...].  
L'échec de la compréhension est donc dû à la "violence fissure" - à la Spaltung - du sujet, à la division dans laquelle le sens tient le sujet qui le cherche. Or, c'est cette castration, cette "fissure" qu'il s'agit précisément de nier, cette division qu'il s'agit de réduire, de surmonter ou de conjurer par la violence de l'étreinte. [...] [Il s'agirait bien d'] "un savoir", dit Lacan, " qui ne supporte pas qu'on sache qu'on sait", qui se refuse, dans les deux sens du terme, à la réflexion consciente.<sup>301</sup>*

La constante tension entre la possibilité du sens et son impossibilité se manifeste par de constants jeux de bascule qui permettent à ce récit de puiser sa force dans ce qui est « normalement » du domaine de la défaite, de l'exclusion ou de l'indécidable. Ainsi m'apparaissent la violence du cataclysme, ainsi le

---

<sup>298</sup> LACAN dans FELMAN, *Op. Cit.*, p. 256.

<sup>299</sup> GLISSANT, Édouard. « Le Chaos-monde, l'oral et l'écrit » dans : LUDWIG, Ralph (dir.) et col., *Écrire la parole de nuit* - La nouvelle littérature antillaise, collection Folio Essais, Paris : Gallimard, 1994, p. 126, 128. GLISSANT, Édouard. *Introduction à une poétique du divers*, Collection du prix de la revue Études françaises, Montréal : Presses de l'Université de Montréal, 1995, p. 52-53.

<sup>300</sup> CHAUVET, *Op. cit.*, p. 410.

<sup>301</sup> FELMAN, *Op. cit.*, p. 304 ; 306.

potentiel du délire ou du traumatisme. Ainsi faut-il constamment choisir entre d'une part le fou et de l'autre, les normaux ou le chef, soit « le fou de son fou » ; entre le poème ou le récit, ne sachant trop lequel serait le « vrai » texte ou le simulacre d'œuvre, le propos central ou le simple commentaire du premier. À l'instar d'Artaud, qui ne peut écrire son texte, mais le commente à l'infini, on assiste ici à un puissant renversement du rapport entre le texte et sa marge, de la folie à la raison qui ne cessent de s'échanger leur place et de « jouer » par là une troublante indétermination sur laquelle le lecteur est appelé à se prononcer<sup>302</sup>. Mon approche dans les réflexions qui suivront tentera de s'envisager aussi comme œuvre troublante, comme résonance aux multiples échos, comme performance à jamais inachevée, où la folie et le féminin aussi devront se trouver une place<sup>303</sup>.

Alors, tout comme la place de l'échec de l'œuvre ou du silence, il faut examiner ces déplacements du sujet et de la folie comme procédé essentiel où l'on « voit » à l'œuvre le processus de différenciation. La place du sujet dans le texte ainsi que celle, fluctuante, de la folie devenait un enjeu essentiel, alors que débutant sur le monologue intérieur d'un personnage féminin<sup>304</sup>, la subjectivité était conduite, de marge en marge jusqu'à la voix du fou<sup>305</sup>, jusqu'à cette radicalité absolue de l'exclusion. La violence joue alors ce rôle de catalyseur qui projette le sujet hors de lui-même, jusqu'à la méconnaissance ou le savoir particulier de la folie. Le viol ou la torture, violences suprêmes, ont déjà fait éclater les limites corporelles du sujet. La terreur vient mettre à mal les repères qui lui restent et le plonger dans un délire par lequel il

---

<sup>302</sup> Il est intéressant d'ailleurs de relever comment Chauvet attribue souvent une valeur duelle ou multiple à différents éléments de son récit. On pourrait prendre parmi de nombreux exemples : le rapport aux traditions dans folie, notamment au Vodou, l'éducation ou l'acculturation ou encore, l'ambiguïté profonde des émotions – entre haine, peur et désir – de Claire (dans « Amour ») ou de Rose (dans « Colère ») pour les tortionnaires que sont le Calédu (CHAUVET, « Amour », p. 62-63 ; 145) ou le Gorille (CHAUVET, « Colère », p. 145).

Dans cette même perspective, il serait intéressant d'analyser la figure plus inquiétante encore du mendiant comme figure d'exclusion et d'altérité chez Marie Chauvet : ces pouilleux innommables qui mendient si peu, mais qui, comme les fous, surveillent et parfois menacent.

<sup>303</sup> Il est certain qu'une telle lecture considèrera dorénavant la part de méconnaissance, d'opacité et de malentendu à toute entreprise de connaissance de la folie, ce qu'elle représente comme altérité et comme marginalité radicales.

<sup>304</sup> Dans « Amour ».

<sup>305</sup> Dans « Folie » (en passant par « Colère »).

voit tout, mais dans lequel tout ce qu'il voit relève de l'indécidable et lui renvoie une folie plus profonde que celle qui lui est assignée.

La folie elle-même apparaît non seulement comme délire, mais par le regard du fou, lecture. Une lecture qui, multipliant les points de vue, en questionnant implicitement leur légitimité ou en les rendant visibles, parvient à décentrer constamment la narration et lui permet d'embrayer sur autre chose qui restera un poème inconnu ou, à travers la brèche ouverte par le désastre, l'avènement possible de nouvelles voix/es qui parleront autrement, d'un autre lieu. On retrouve ici soudain les configurations initiales où le lecteur était d'entrée de jeu embarqué : le cataclysme et le trou, marquant dans le même geste rupture et marginalité comme espace de création – du monde et de soi, et une occasion pour le féminin d'émerger.

Telles m'apparaissent les graves questions posées par le bref récit de Chauvet au contemporain littéraire haïtien. Quand René dit à propos de Cécile : « Elle m'a regardé », il faut sans doute rappeler la force et la polysémie de ce terme dans le contexte haïtien, francophone ou créolophone<sup>306</sup>. Regarder, c'est à la fois voir, connaître, inventer, donner une forme et un statut dans le symbolique. Aussi, comme j'ai tenté de le déployer ici, ce regard forcé par le cataclysme devient-il l'occasion d'un questionnement tant sur la lecture que sur la création. Qu'il s'agisse de la puissance du manque ou de l'absence, que de la circulation infinie des signifiants dans des jeux radicaux de renversement, l'œuvre de Chauvet ne fait pas que nous (re)présenter efficacement les paradoxes de la folie, elle nous met au cœur de la tourmente, elle nous force la main. En tant que lecteurs, elle nous place au centre de ces questionnements : Comment produire du féminin ? Quel rôle joue la folie ? Comment le traumatisme

---

<sup>306</sup> « Le terme "regarder" en créole est très fort, comme si le sujet qui regarde s'imprimait dans l'objet ou la personne qu'il regarde. » (MAROTTE, Cécile. *Matoubor. Haïti 1986-1994*, Paris : L'Harmattan, 2004, p. 187, note de bas de page 54).

peut-il fonder ? Quelles peuvent être la forme et la pertinence d'un concept qui va vers son échec, un concept qui se défait ?

Ainsi, l'œuvre nous rend complices des interprétations qui se saisissent des personnages pour les amener à leur perte ou à leur rédemption. Elle ne nous donne pas le dernier mot, pour nous parler plutôt de la fragilité et de la labilité de la position du lecteur. Renonçant alors à la maîtrise du sens, cette infinie « prétention à l'être<sup>307</sup> », il me faut alors me diriger, avec la littérature et par une réflexion nécessairement oblique et trouée, dans ce silence de la folie, « là où nous sommes parlés et interrogés<sup>308</sup> ». Et dans ce trou, qu'y a-t-il ?

- Des papiers et une malle remplie d'histoires.
- Des armes ?
- Non commandant, des choses qui les regardent.<sup>309</sup>

---

<sup>307</sup> Je reprends ici pour la folie ce que Glissant dit du « Chaos-Monde », en m'attardant sur ce qu'il nomme la « prétention à l'être » :

*C'est parce que cette représentation casse d'abord une des prétentions, une des magnifiques prétentions des cultures occidentales, qui a donné tellement d'œuvres de grande beauté, mais qui n'en était pas moins une prétention : précisément, la prétention à l'être.*

*La prétention à l'être, qui définit des modèles transparents d'humanité et qui organise des échelles d'accession à l'humain, est liée à l'apparition du signe et en particulier du signe écrit.*

(GLISSANT, Édouard. « Le Chaos-monde, l'oral et l'écrit » dans : *Écrire la parole de nuit*, p. 112)

<sup>308</sup> FELMAN, *Op. cit.*, p. 55.

<sup>309</sup> CHAUVET, « Folie », ACF, p. 410.

FOLIE 1



Qui donc cette écriture que j'écrirai tout droit, d'une traite élaborée à l'encontre de cette blessure. Contre ce qu'elle veut de me réduire dans cet espace d'amenuisement. De me réduire par excès, de me réduire au silence.

Que s'accomplisse alors cette écriture embarquée, comme une parole fondée. Fondée contre le trauma, c'est-à-dire contre le traumatisme, c'est-à-dire contre la répétition, contre le silence, contre la veille sans repos, ni merci.

Ce sera en fragments, puisque ma pensée est accidentée. Interrompue. Invraisemblable. Puisqu'elle est irruptive. Puisque je perds le fil. Et que seules me restent des traces, effilochements qui, tout soudain, la délient. Des traces qui ne vont pas ensemble. Qui, en fait, ne vont nulle part.

Mais qu'elle puisse vivre de cet espacement. Qu'elle ne survive que par la grâce de cette irruption.

## ζ

Ce que j'appelle heuristique est cette écriture qui tourne en cercles concentriques. Qui close, se reflète pourtant infiniment dans des cercles élargis. Son ouverture procède par répétition et résonance. C'est un élargissement qui procède par étapes, méfiantes, prudentes, pour se solder tout aussitôt par un nouveau repli.

Une réflexion qui tourne sur elle-même, qui s'applique laborieusement à redire et à défaire, pour allonger sa courbe avec une hésitation, un élément de plus, sans effacer la précédente révolution. Cet élément surnuméraire permet de revoir toujours le même objet ainsi réfléchi, avec de plus en plus d'écart et de distorsions : la marge et le centre, le dehors ou l'intériorité, entretenant le doute sur la

forme concave ou convexe de son réfléchissement, menaçant toujours de transformer l'extérieur en dedans.

*(comme une marge qui n'en reviendrait pas de devoir coucher dehors)*

Ce mouvement circulaire est une danse qui, contrairement au mouvement la spirale, ne permet pas d'échappée. Il y a seulement cette oscillation pendulaire, toujours plus vaste, qui ne peut être arrêtée, qui ne peut aboutir, qui ne peut en aucun cas être interrompue.

Alors, cette écriture *en soi* contient donc une menace.

## ζ

« *Qui de nous a cassé la lampe*<sup>310</sup> ? »

Qui a décidé au juste de cette norme qui nous rend fous ?

« *Everyone fails*<sup>311</sup> »

Qui a décidé de cette norme qui nous fait échouer ?

De cette folie que je ne connais pas et qui m'obsède, qui me sauve par cet échec et que miraculeusement – même si c'est d'une manière trouée – je fais parler, je fais jouer.

---

<sup>310</sup> CAVÉ, Syto. « Qui de nous a cassé la lampe ? » / « Kiyès ki kase lanp lan ? » dans : *Conjonction. Lamadèl. 100 poèmes créoles*, Tome II, No. 196 (octobre-novembre-décembre 1992), Port-au-Prince : IFH / Le Natal, 1992, p. 104.

<sup>311</sup> BUTLER, Judith. « Judith Butler : Philosopher of Gender », citation et vidéos dans : *Sociological Imagination*, 10 décembre 2010, <http://sociologicalimagination.org/archives/2623>, consulté le 31 décembre 2013 à 13h47.

## ζ

Or le propre de la dictature, c'est la saturation des signes.

Tout ce qui est perçu est potentiellement un signe chargé de sens, pullulant par la pression de la menace et de la terreur que l'interprétation cherche désespérément à précéder.

Tous les signes veulent dire une chose et son contraire. Tout est bavard. Mais tout est indéchiffrable, parce que saturé d'interprétations et aussi parce que personne ne maîtrise le sens, excepté le dictateur qui peut d'un seul acte, d'une seule parole décider de ce qui est

de ce qui n'est pas

et de ce que cela veut dire

Dans le sens, un pouvoir à exercer.

Dans « Colère », la mère et la fille guettent les moindres signes. Constamment et en vain.

Elles veulent savoir et comprendre

Et grimper la montagne

Pour poser des questions inutiles

Constamment et en vain, puisqu'elles n'ont aucune autorité.

## ζ

La menace de cette écriture oscillatoire est qu'elle n'échappe guère à la catastrophe. Qu'elle ne soit pas un objet sur quoi se pencher. Qu'elle ne puisse véritablement ni commencer, ni s'arrêter. Mais que

maintenue dans cette vaine sismographie, elle puisse échapper à une saisie qui, dans une soudaine rigidité, la fixerait définitivement.

Je suis alors saisie de vertige par cet aspect de l'analyse de Felman : l'impossibilité de « saisir » une fois pour toutes le sens sans l'étrangler, le savoir sans l'étouffer ou le tuer.

Alors n'achevant jamais, je diffère sans cesse ce moment de la saisie, qui est aussi le moment où le mouvement s'interrompt pour basculer dans la mort ou dans la folie. Le seul moyen d'y échapper devient alors de maintenir le mouvement d'oscillation par mon analyse et mon écriture, de le maintenir sans l'arrêter jamais, comme seul peut le permettre l'écriture littéraire.

Qu'elle s'appuie sur le vide du sens pour faire écho

Qu'elle suinte des prisons où elle est prise et saisie

Qu'elle sache contre toute attente la porosité du métal et des mots

Pour s'échapper

Alors, je

Attirée

Sidérée

Intarissable face à cette pensée de la folie et de la marge qui creuse.

Parole toute consumante qui fait remuer la cendre.

## ζ

Pourtant, obstinément la fascination du silence. Un silence qui s'insinue comme un désir profond d'inadvertance, comme cet événement qu'il faudrait inventer, qu'il faudrait attendre, mais qui n'arrive pas.

Alors l'aphasie, comme soudain message, comme seule issue, comme promesse de fin et comme incertaine résolution.

Les corps parlent néanmoins, avec ou sans mots. Les corps réels, les corps cadavres, comme s'il était possible d'édifier, de posturer, de costumer le corps du sujet. Alors que le voilà consentant à un tel vacillement.

Le corps du sujet qui donc est-il, sinon le mien, interrompu, dressé à perte de vue, en perte de souffle. Qui donc est-il, sinon un texte, dont les mots tout soudain érigés en digue en gangue en danse font miroiter ce qu'il était possible d'être mais qui n'a pas été.

Ce qu'il était possible de deviner, mais qui jamais ne sera lu.

## ζ

## CHAPITRE II

---

### DÉTOURS / TRACES :

### MARGES ET MÉMOIRES DU CONTEMPORAIN HAÏTIEN

*Le regard du clairvoyant ne s'arrête ni à la singularité de l'événement ni à l'opacité du réel. Il sait percevoir dans la folie l'enchaînement des causes et des raisons qui ne la situent pas hors de l'univers du sens.*

*Marc Augé, Corps pluriel et clairvoyance<sup>312</sup>*

*J'ouvre à la nuit mes bras frêles comme de grands oiseaux.*

*Davertige, Idem<sup>313</sup>*

*La vraie solitude est celle du monstre, raté par la nature et la société. Il vit jusqu'à l'extrême, jusqu'à l'impossible, cette solitude latente, larvée qui est la nôtre et que nous tentons de passer sous silence. On n'est point seul si on a raison, car la vérité doit éclater ; ni non plus si l'on a tort, car il suffira de confesser les erreurs pour qu'elles s'effacent. On est seul quand on a tort et raison en même temps : quand on se donne raison comme sujet [...] et tort comme objet, parce qu'on ne peut refuser la condamnation objective portée par la société entière.*

*Sartre, Réflexions sur la question juive<sup>314</sup>*

---

<sup>312</sup> AUGÉ, Marc. « Corps pluriel et clairvoyance » dans : CADORET, Michelle (dir.). *La Folie raisonnée*, collection Nouvelle Encyclopédie Diderot, Paris : PUF, 1989, p.176.

<sup>313</sup> DAVERTIGE. « J'ouvre à la nuit » dans : *Anthologie secrète [Idem]*, Montréal : Mémoire d'Encrier, [1961] 2003, p. 70.

<sup>314</sup> SARTRE, Jean-Paul. *Réflexions sur la question juive*, Paris : Gallimard, 1946, p. 543-544.

## CREUSER AILLEURS

Parmi ces « choses » dont il est question, qui nous regardent et qui sont regardées, il y a sans doute le contexte du XX<sup>e</sup> et du XXI<sup>e</sup> siècle haïtien, contexte particulièrement violent et tumultueux dans lequel ces œuvres ont émergé. Prendre le temps de l'examiner reviendrait sans doute à en inventorier les événements les plus saillants en même temps qu'il faudrait rendre compte de son fonctionnement ou de ses failles : montée et chute de la maison Duvalier (1957-1986), libération du 7 février 1986 et hautes luttes vers un état de droit, survivances et modalités de la violence d'état après Duvalier (1986-1991 et 1991-1994), montées et chutes du parti Lavalas et d'Aristide (1990-2004), désastres politiques, sociaux et naturels (2004-2010)<sup>315</sup>, populismes et totalitarismes et, sans doute, la constante « tentation de la tyrannie<sup>316</sup> » face aux persistantes et vaillantes luttes démocratiques<sup>317</sup>.

Cependant, les divers soubresauts de cette histoire contemporaine ont été maintes fois relatés dans des articles de presse, des mémoires, des monographies historiques ou de nombreuses études de toutes les disciplines en sciences sociales<sup>318</sup>. Il faudrait même s'interroger sur cette surenchère, sur cette inlassable poursuite d'une actualité doublée d'une attirance pour l'explication mythifiante et d'une « tendance à l'amnésie<sup>319</sup> » ; une actualité qui, apparemment du moins, ne semble guère bouger ou se modifier en profondeur. En effet, comme le souligne à juste titre Hurbon :

---

<sup>315</sup> À ceci, on pourrait ajouter à partir de 2011, la résurgence des « fantômes » mal enterrés, avec les retours entres autres de Duvalier, d'Aristide et la réanimation de ce passé qui semble toujours possible dans le paysage de l'extrême contemporain.

<sup>316</sup> Voir le numéro spécial de la revue universitaire haïtienne *Chemins critiques* ainsi intitulé qui offre une réflexion de fond sur l'exercice et la répétition de régimes totalitaires en Haïti (*Chemins critiques. La Tentation de la tyrannie*, Vol. V, No 1, Montréal / Port-au-Prince : CIDIHCA, 2001).

<sup>317</sup> Pour l'exercice de la violence, autant que pour la chronologie, on peut se référer à l'Encyclopédie en ligne de la violence de masse : BELLEAU, Jean-Philippe. *Massacres perpetrated in the 20th Century in Haiti*, *Online Encyclopedia of Mass Violence* [en ligne], publié le 2 avril 2008, <http://www.massviolence.org/Massacres-perpetrated-in-the-20th-Century-in-Haiti>. En plus d'être très précise, non partisane et assez exhaustive, cette synthèse comprend une très intéressante bibliographie.

<sup>318</sup> On peut citer (de manière non exhaustive) celles qui ont nourri ces réflexions : BRAZIEL, *Op. cit.*; CORTEN, André. *Diabolisation et mal politique. Haïti : misère, religion et politique*, Montréal/ Paris : CIDIHCA/ KARTHALA, 2000 ; DAHOMAY, Jacky. « La tentation tyrannique haïtienne » dans : *Chemins critiques, Op. cit.*, p. 11-36 ; DIEDRICH, *Op. cit.* ; JEAN, Jean-Claude, MAESSCHALCK, Marc. *Transition politique en Haïti, Radiographie du pouvoir Lavalas*, Collection Sociétés africaines & diaspora, Paris : L'Harmattan, 1999.

<sup>319</sup> HURBON, Laënnec. « Mémoire et politique en Haïti » dans : LABELLE, Micheline ; ANTONIUS, Rachad et LEROUX, Georges, *Le Devoir de mémoire et les politiques du pardon*, Montréal : P.U.M, 2005, p. 178.

*Les événements s'accumulent et paradoxalement ne semblent guère laisser de traces. Une telle situation correspond à première vue à un phénomène structurel et, à tout le moins, est caractéristique du système politique haïtien.<sup>320</sup>*

Pour ma part, je trouve davantage pertinent, dans les pages qui suivront, de suivre ces traces dans les œuvres littéraires qui les rendent profondément éloquents en même temps qu'elles les déplacent et les font travailler. J'entends ainsi faire de ce panorama par un regard de biais, soit un prolongement de mes réflexions sur la folie et le sujet, en prenant appui sur les notions de la marge et de la mémoire, mobilisées par ces enjeux. Ainsi, la difficile histoire contemporaine d'Haïti sera surtout examinée par ses traces et ses effets dans les œuvres, ici celles exemplaires de Davertige et de Frankétienne<sup>321</sup>, qui ne peuvent s'empêcher de la remarquer : D'une part, efforts de conservation ou de préservation de la mémoire dans un contexte de totalitarisme et de violence organisée et de l'autre, incorporation subjective de l'aujourd'hui et du jadis ou effets de décentrement de la marge, tels sont les mouvements que j'aperçois et qui me semblent travailler le contemporain dans la littérature haïtienne des dernières années. Rumeurs de l'histoire et voix singulières, marge et centre, mémoire et oubli deviennent alors à travers les textes autant de propositions qui mettent en tension autant le contexte que les œuvres elles-mêmes. Pourtant, à travers ces œuvres, il ne s'agira pas, usant de littérature, de déchiffrer d'une manière transparente le contemporain, comme s'il s'agissait paradoxalement d'un objet existant en dehors de toute représentation, mais plutôt de lire ce que le littéraire « met en œuvre » de ce contexte souvent opacifié par l'explication historique et infiniment brouillé par l'actualité enlisée dans la répétition. Autrement dit, si l'examen des circonstances élargies entourant les œuvres<sup>322</sup> est important, je n'en propose pas moins que le littéraire constitue pour moi l'avenue privilégiée pour les aborder, dans la mesure où il les représente en ayant une conscience aiguë de cette représentation et tout en proposant,

---

<sup>320</sup> *Ibid.*, p. 175.

<sup>321</sup> Davertige, poète, se situe avec Magloire-Saint-Aude au carrefour de la modernité poétique haïtienne dans les années 60. Frankétienne est probablement au tournant du siècle l'un des écrivains les plus importants de la littérature haïtienne contemporaine. Je présente ces deux écrivains de manière plus élaborée un peu plus loin dans ce chapitre.

<sup>322</sup> Sans compter qu'elles ne cessent de l'aborder ou de s'y référer. Il faudrait d'ailleurs questionner d'une manière un peu plus critique ce renvoi au contexte des œuvres littéraires haïtiennes, renvoi qui, l'on devrait un peu plus souvent s'en douter, n'en est point un de transparence ou d'équivalence.



par le travail de l'écriture, un ébranlement, un élan et une ouverture. De ce point de vue, les œuvres littéraires existent et sont lues dans une perspective qu'avec Deguy et Rabaté, l'on pourrait appeler tautégorique :

*Nous ne manquons pas d'exemples, au moins, pour entrevoir comment le dit du poème est en même temps tautégorique, manière de se dire aussi à lui-même ce qu'il est, à travers ce qu'il dit explicitement de ce qui est autre que lui.<sup>323</sup>*

Lire le contemporain à travers les textes littéraires, non pas comme un reflet, mais comme une matière infiniment subjectivée et médiée, me permet de l'envisager d'emblée comme interprétation, représentation et finalement, ce qui est essentiel pour mon approche, comme lecture. La littérature, ainsi convoquée, donne une image, voire une expérience vraie-fausse du temps présent qui, dans un essentiel écart et surtout dans le savoir de son inachèvement, construit le texte autant que son objet et tout autant que sa lecture. Ainsi, notamment à travers l'œuvre littéraire,

*[/]a culture donnerait une ombre, un double au sujet. Elle aurait un contenu manifeste et un contenu latent transmis au fil des générations.<sup>324</sup>*

La relation entre marge et mémoire que j'aborderai en profondeur dans les analyses qui suivent apparaît par ailleurs comme ce rapport forcément subversif qu'entretient une œuvre de création avec un contexte de violence et/ou de totalitarisme, puisqu'un sens est recherché et puisque cette recherche infinie, par essence inachevée est une profonde affirmation de liberté. Qu'elle aille dans le sens d'un décentrement, d'une « émargination », comme je le proposerai chez Davertige ou dans un rapatriement de la marge au centre, comme dans le cas de la mémoire accidentée de Frankétienne, une telle confrontation entre marge et mémoire permet qu'apparaisse soudain cet allusif temps présent à la fois comme panorama, comme problème et comme création. Elle permet aussi que cet affrontement surgisse sur le territoire du

---

<sup>323</sup> Rabaté cite ici Michel Deguy, tout en se référant aussi à Schelling et à Moussaron (RABATÉ, Dominique. *Le Roman et le sens de la vie*, Collection Rien de commun, Paris : José Corti, 2010, p. 12).

<sup>324</sup> CADORET, Michelle. « Deuxième partie : Anthropologique – Introduction » dans : CADORET, *Op. cit.* p.121). Elle précise : « Ces notions de double et de frontière sont au centre du complémentarisme ethnologie / psychologie, dans l'œuvre de G. Devereux. » (*Ibid.*). D'où la nécessité dans ce chapitre d'aborder en profondeur ce contexte haïtien dans les œuvres afin de comprendre précisément quelle est la norme à laquelle marge et folie s'affrontent, la norme avec et contre laquelle elles se construisent.

sujet poétique, du sujet lui-même comme espace paradoxal de ressemblance et de différence, dans des repaires que, quelques pages auparavant, la folie nous présentait comme familiers :

*La folie est familière ; elle est la conséquence quasi obligatoire du combat pour la vie, pour l'existence communautaire. Elle est reconnaissance d'une vérité profonde, le double désir de l'homme : être avec l'autre et détruire l'autre...*<sup>325</sup>

Entre ce qui peut sembler d'une part un mouvement collectif, une certaine cohésion, une cohérence (la mémoire) et d'autre part un geste individuel, singulier, une contestation (la marge), c'est depuis ce lieu conflictuel ou dans l'espace de cette confrontation entre marge et mémoire que j'aborderai les mouvements du sujet face aux contextes multiples de son énonciation. Le caractère « frontalier » de ce questionnement fait tout son intérêt, en même temps qu'il permet de mettre en suspens le contenu même de *marge* et de *mémoire* pour interroger profondément au cœur des textes ce qui du contexte culturel autant que du sujet littéraire propose des modes de fonctionnement et de dysfonctionnement, des modalités de rupture et de rémunération, d'appartenance et de différenciation. Ouvrir la folie à la marge, la confronter aux questions de la mémoire, c'est sans doute creuser et exercer ces diverses modalités.

Ainsi, par ce prisme du littéraire et de ce qui s'y trame, le contemporain, le sujet et la folie peuvent surgir et se jouer, tout soudain rendus apparents et présents en même temps qu'il est possible, par la lecture critique, de continuer à les élaborer. À travers la marge et la mémoire, compris ici comme processus rhétoriques dans des textes majeurs de la littérature haïtienne qui les mettent à l'épreuve, ce sont finalement encore les limites et le partage, les frontières entre le dedans et le dehors, l'avant et le maintenant, qui, dans cette heure « hybride<sup>326</sup> », sont encore à poser, à regarder comme elles nous interpellent et, finalement, à penser.

---

<sup>325</sup> COLLOMB cité par CADORET, *Op. cit.*, p.123.

<sup>326</sup> Nathan traite ici de la labilité des repères culturels induite par l'immigration, mais je crois que cette heure « hybride », sous plusieurs aspects, est aussi celle du contemporain haïtien en crise de repères et de valeurs (NATHAN, Tobie. « Entre sorcier et médecin : la pratique de l'ethnopsychiatrie clinique » dans : CADORET, *Op. cit.* p 181-202). Je fais aussi un lien avec le titre d'un des roman de Kettly Mars (MARS, Kettly. *L'heure hybride*, La Roque d'Anthéron : Vents d'ailleurs, 2005), qui explore aussi, à sa manière, cette labilité des repères.

## L'ÉMARGINATION DE LA MÉMOIRE<sup>327</sup> – DAVERTIGE

À défaut d'ouverture...

Diffuse, elle-même à l'orée d'objets plus certains de leurs contours, la marge n'a pas de commencement. Elle écume persistante et improbable sur les rives et les périphéries, y déposant ce qui n'a pu trouver place dans l'ordre établi des choses et modulant infiniment son exception, sa singularité.

Dans une certaine mesure, on pourrait proposer d'emblée que l'œuvre de Davertige<sup>328</sup> porte vaillamment, et ce à plus d'un titre, les marques d'une telle singularité. Davertige est en effet l'auteur d'une œuvre unique, *Idem* (1962), cet éternel premier recueil plusieurs fois remanié, réédité<sup>329</sup>, avec des coupures ou des ajouts, mais qu'aucune œuvre postérieure ne viendra clore ou arracher à sa seule et première place. La « poésie passablement contraire ou passablement intérimaire<sup>330</sup> » du poète haïtien

---

<sup>327</sup> Il me faut préciser d'emblée que j'entends le mot « mémoire » non comme faculté ou dans sa « fonction psychologique individuelle » de reconnaissance du passé (OTTAVIANI, Didier. « Mémoire » dans : BLAY, Michel (dir.). *Dictionnaire des concepts philosophiques*, Paris : Larousse / CNRS Éditions, [2006] 2007, p. 511), mais plutôt dans le sens de **mémoire collective**, soit celle qui « peut [...] être celle d'une conscience collective, sous forme d'un ensemble de pratiques sociales que l'individu doit s'approprier en fonction de sa situation dans la communauté. » (*Id.*, p. 512). Il peut être utile ici de reprendre la définition synthétique de Ottaviani:

*La mémoire est la fonction par laquelle l'homme entretient son rapport au temps. Fonction psychologique, elle retient les impressions sensibles ou les jugements, sans pour autant que ceux-ci soient aisément accessibles. Cette difficulté fait le « mystère » de la mémoire tout à la fois finie et infinie. Comme fonction de rétention mais aussi de sélection du passé, elle est aussi ouverte sur l'avenir et intervient dans notre action présente. **Fonction collective, la mémoire est à la fois une histoire de la communauté des hommes, et l'intégration de celle-ci au sein de l'individu : c'est en absorbant la mémoire de la collectivité dans sa mémoire individuelle que l'homme peut vraiment s'intégrer au groupe dans lequel il vit.** (*Id.*, p. 511. C'est moi qui mets en gras.)*

C'est en ce dernier sens (dans le sens d'une mémoire de groupe et d'un rapport de l'individu à celle-ci) que dans le cas de Davertige, la mémoire (collective) sera opposée au souvenir (individuel) et que plus loin, chez Frankétienne, il sera en revanche montré comment les élaborations du passé de cet auteur complexifient infiniment cette séparation de l'individuel du collectif et permettent de reprendre cette notion pour la porter ailleurs.

<sup>328</sup> Peintre, céramiste et surtout poète haïtien, de son vrai nom Villard Denis, Davertige est né à Port-au-Prince, le 2 décembre 1940. Il est mort à Montréal, le 25 juillet 2004. Voir la biographie détaillée de Rodney Saint-Éloi (SAINT-ÉLOI, Rodney. « Davertige » dans : SPEAR, Thomas (Éd.). *Ile en Ile* <http://www.lehman.cuny.edu/ile.en.ile/paroles/davertige.html>).

<sup>329</sup> DAVERTIGE. *Idem*, Port-au-Prince : Imprimerie Théodore, 1962; *Id. Idem et autres poèmes*, Paris : Seghers, 1964; *Id. Idem*, Montréal : Nouvelle Optique, 1983 et enfin la dernière édition sur laquelle sera basée cette étude : *Id. Anthologie secrète*, Montréal : Éditions Mémoire d'Encrier, 2003. Cette dernière version de *Idem* publiée relativement peu de temps avant la mort de Davertige comprend le texte initial une fois de plus retravaillé, enrichi de quelques poèmes inédits, d'une postface de l'auteur ainsi que d'une intéressante sélection de textes critiques et biographiques parus sur le livre et son auteur au fil des années. Toutes les citations tirées de cette dernière édition seront signalées de la manière suivante : « Titre du texte », AS, page : vers (s'il y a lieu).

<sup>330</sup> DAVERTIGE. « Postface de l'auteur », AS, p. 123.

tient ainsi tout entière dans un texte unique, à la fois écrit de jeunesse et de maturité<sup>331</sup>, une œuvre qui, somme toute, ne connaîtra ni rudiments<sup>332</sup> ni dépassement<sup>333</sup> ni achèvement, hormis les limites inévitables de la vie de son auteur.

Le caractère *exceptionnel* de ce recueil, renforcé par l'usage que fera la réception critique de la vie de l'écrivain faite d'errance et de bohême, tout cela viendra alimenter ce que Davertige lui-même avait prémonitoirement appelé la « légende de Villard Denis<sup>334</sup> » : soit l'histoire d'une œuvre amplement reconnue mais encore relativement peu connue, peu étudiée, si l'on excepte quelques poèmes – les mêmes – toujours cités ; un écrivain réputé dont la plupart ignoraient jusqu'au visage ou la voix<sup>335</sup> ; un parcours singulier fait d'honneurs et de solitude, de grande reconnaissance et de total anonymat<sup>336</sup>, de voyance et d'illumination<sup>337</sup> ; un texte enfin que l'on pourrait dire, tant par sa matière<sup>338</sup> même que par

---

<sup>331</sup> Davertige n'avait que 21 ans à la première publication de *Idem*. La dernière version du texte paraîtra en 2003, quelques mois avant sa mort en 2004.

<sup>332</sup> Puisque *Idem*, dès sa première publication sera pratiquement tout aussitôt consacré comme une œuvre importante par le très célèbre groupe de *Haïti Littéraire* ; voir la préface de *Idem* écrite par l'un de ses membres éminents, Serge Legagneur (LEGAGNEUR, Serge. « Préface » dans : DAVERTIGE, *Idem*. Port-au-Prince: Imprimerie Théodore, 1962: 5-6). On peut lire aussi la préface publiée par le critique français Alain Bosquet (BOSQUET, Alain. « Un séisme : Davertige » dans : DAVERTIGE, *Idem et autres poèmes*, Paris: Seghers, 1964, p. 7-14.)

<sup>333</sup> La biographie de Saint-Éloi nous apprend que de nombreuses ébauches de textes postérieurs de Davertige sont restés à l'état de projets ou ont été – et ceci me semble lourd de sens – détruits par l'auteur lui-même. SAINT-ÉLOI, Rodney. *Op. cit.*

<sup>334</sup> DAVERTIGE. « La légende de Villard Denis », AS, p. 111 : v.1.

<sup>335</sup> Ce qui me rappelle la remarque du critique Marc Exavier qui comptait intituler son article, à l'occasion de la visite de Davertige en Haïti dans les années 80, « La voix de Davertige », puisque celle-ci n'avait jamais été entendue auparavant par ceux qui le lisaient pourtant avidement depuis près de 20 ans. J'ignore si cet article a été publié.

<sup>336</sup> Davertige lui-même s'interroge sur cette célébrité et cet anonymat dans cette entrevue donnée à Catherine Pépin avec le commentaire de Dany Laferrière.

<http://www.radio-canada.ca/radio/emissions/document.asp?docnumero=3496&numero=1321>

<sup>337</sup> Le lexique interprétatif du texte de Davertige faisant jouer assez fréquemment ces deux champs sémantiques de l'écriture visionnaire, inspirée et / ou hallucinée, délirante (tout en se montrant d'une totale réserve sur la santé mentale de l'auteur). Voir les textes de Bosquet (BOSQUET, *Op. cit.*); de Legagneur (LEGAGNEUR, *Op. cit.*); de Dominique ou de Laroche (DOMINIQUE, Max. « Enfances » dans : *Esquisses critiques*, Collection Ruptures, Port-au-Prince / Montréal : Éditions Mémoire / CIDIHCA, 1999, p. 163-178 ; LAROCHE, Maximilien. « *Idem de Villard Denis : Le vertige d'une métamorphose sans identité* » dans : SOUFFRANT, Claude et al. *Littérature et société en Haïti*, Port-au-Prince : Éditions Deschamps, 1991, p. 71-101).

<sup>338</sup> Dans ce chapitre, c'est bien de cette matière textuelle qu'il sera question, même si celle-ci porte sans doute les échos de l'histoire personnelle et artistique de son auteur, ainsi que les diverses résonances émanant des champs littéraire et plus généralement contextuel qui accueillent l'œuvre.

son positionnement ambigu, *abondamment singulier* et qui a fait sa marque dans le champ littéraire contemporain sans pour autant renoncer à une certaine marginalité.

Unicité, singularité, exception, bohème, contrariété, déjà le concept de marge déploie sa riche polysémie en ce qui concerne Davertige et prolifère avec une certaine aisance dans le discours. Cependant, qu'est-ce qui dans la poésie de Davertige justifie plus précisément cette attirance pour la marge ? Et que recouvre cette idée de marge au-delà des évidences ?

Pour peu que l'on s'attarde avec plus de rigueur sur le concept de la marge, on s'aperçoit que ce qui relève parfois de la caractérisation facile s'avère, tant conceptuellement que dans une éventuelle mise en œuvre textuelle, d'une très grande complexité. Avec sa double racine<sup>339</sup>, la marge est en effet une notion générale au contenu instable, puisque toujours construite en relation, voire en opposition, avec une idée de ce qu'est le « centre ». Elle transcende les domaines pour définir, selon Mattiussi, une véritable « topographie <sup>340</sup>», avec d'une part un « espace principal<sup>341</sup> » ou centre et d'autre part « la bordure qui lui est attachée, qui en dessine le dehors, mais un dehors relatif au dedans qu'il prolonge<sup>342</sup> ».

Dans le domaine de la littérature, qu'on entende par marges ces bordures laissées vacantes autour d'un objet textuel pour des raisons pratiques ou esthétiques, certains champs, « territoires interlopes et

---

<sup>339</sup> « Marge » est issu du latin *margo, marginis* qui signifie « bord, marge », \**mark-* « signe » et du gothique *marka* qui veut dire « frontière » (REY, Alain (dir.). *Le Petit Robert, Dictionnaire culturel de langue française*, Tome III, Paris : Dictionnaire Le Robert, 2005, p. 367.) Je reviens sur cette étymologie un peu plus loin.

<sup>340</sup> MATTIUSSI, Laurent. « Philosophie des marges littéraires : l'écriture du dehors » dans : FOREST, Philippe et SZKILNIK, Michelle (dir.). *Théorie des marges littéraires*, collection « Horizons Comparatistes », Université de Nantes, s.l. : Éditions Cécile Defaut, 2005 : p. 59.

<sup>341</sup> *Ibid.*

<sup>342</sup> *Ibid.*

multiformes<sup>343</sup> » rejetés aux abords de la « vraie » littérature (infra-, para-littérature), les « petits » genres, la représentation de la marginalité, « la propriété que l'on décèle au fondement de la marge, c'est sa secondarité<sup>344</sup> ». Sous l'angle spatial par exemple, la marge est en effet ce qui vient à côté, au-dessus ou en dessous et délimite le hors-texte. Sous l'angle de la chronologie, elle est ce qui vient après. D'un point de vue thématique encore, ou du point de vue de la qualité, elle prend comme objet un texte ou discours central qui est par rapport à elle valorisé<sup>345</sup>. Si l'on considère que cet objet discursif central est par opposition à la marge légitimé, reconnu et réputé, on comprend mieux la relation qui peut exister entre la marge et la mémoire : non simplement une relation d'opposition entre un discours singulier, « en dehors », précaire et en défaut de légitimité – la marge – et ce qui se veut par essence un discours collectif, unifiant, reconnu qui manifeste un certain désir de permanence – la mémoire – mais surtout une relation véritablement dialectique. Attribuée ou revendiquée, la marge est en effet une « expression [...] aussitôt vouée à se contester elle-même<sup>346</sup> » et se construit *contre* la mémoire, c'est-à-dire à la fois dans la contradiction et la proximité. Dans sa plasticité inhérente, elle travaille dans les soubassements de la mémoire tout en lui étant par là irrémédiablement liée. Par ses significations variées<sup>347</sup>, par la mobilité de son contenu<sup>348</sup> et surtout par son caractère relatif, la marge apparaît comme un processus différentiel à jamais recommencé, et en ce sens, comme la folie, une rhétorique<sup>349</sup>.

---

<sup>343</sup> JOMAN-BAUDRY, Régine. « Pour une théorie des marges littéraires » dans : FOREST, Philippe et SZKILNIK, Michelle (dir.). *Théorie des marges littéraires*, collection « Horizons Comparatistes », Université de Nantes, s.l. : Éditions Cécile Defaut, 2005, p. 13-14.

<sup>344</sup> *Ibid.*

<sup>345</sup> Pour cette première esquisse de la marge, je m'inspire librement de JOMAN-BAUDRY, *Op. cit.*, p. 14.

<sup>346</sup> MATTIUSSI, *Op. cit.*, p. 70.

<sup>347</sup> Je reviendrai un peu plus loin sur cette polysémie et ce caractère pluridisciplinaire de la marge.

<sup>348</sup> Car ce qui est marginal peut ne plus l'être et ce qui ne l'est pas le devenir. Voir à ce sujet l'article éclairant de Pierre Popovic et Paul Aron (POPOVIC, Pierre et ARON, Paul. « Marginalité » dans : ARON, Paul; SAINT-JACQUES, Denis et VIALA, Alain (dir.). *Dictionnaire du littéraire*, Paris : P.U.F., 2002, p. 354). Voir aussi les réflexions de Anne Gourio (GOURIO, Anne. « Marge(s) de la poésie » dans : MARTELLY, Stéphane (dir.). *Marges et Mémoires en poésie haïtienne et québécoise*, inédit, p. 35-60.)

<sup>349</sup> C'est ici que l'on pourrait tenter un premier rapprochement entre la marge et la folie. En effet, grâce au processus de différenciation toujours recommencé, on aperçoit pour la marge ce que Felman dit de la folie : c'est ce caractère incertain, provisoire, insaisissable qui constitue le caractère rhétorique de la marge, soit

Quant à Davertige, non seulement sa poésie, dans sa persistante étrangeté, sa « légende », se situe bien dans une perspective de la marge, mais bien mieux encore, elle fait jouer de manière très intéressante et efficace tous ces différents aspects de la marge en les problématisant dans le tissu textuel même, en dehors de toutes considérations biographique ou historique. En ce sens, cette poésie de tous les vertiges semble constituer une mise en œuvre passionnante des questions qui me préoccupent. Dans la lecture que je propose de l'œuvre poétique de Davertige, je tenterai de balayer son recueil dans son entièreté en prenant appui parfois sur quelques textes afin de mieux mettre en lumière les structures et thématiques se rapportant à la marge et à la mémoire. Dans un second temps, je tâcherai de montrer comment se met en place cette relation de la marge à la mémoire comme processus rhétorique dans la mesure où marge et mémoire se confrontent, se complètent et se remettent mutuellement en cause. Dans l'ensemble cependant, mon parcours réflexif sur Davertige, instruit par une analyse assez précise des postures et représentations du sujet poétique dans le temps et dans l'espace du poème, veut faire le pari de suivre la mouvance conceptuelle de la marge, permettant par là au concept et au poème de s'éclairer mutuellement tout en justifiant leur rapprochement initial.

« Étudier les marges littéraires, c'est directement ou indirectement parler de création <sup>350</sup>», signale Joman-Baudry. Tel un « Songe [...] se nouant au passé<sup>351</sup> », le poème est inversement le nœud paradoxal où se joue ce partage de la mémoire et de la marge, dans cet espace indéfini qui l'encadre et le prolonge sur la page, silencieux et plein, comme le « lieu d'une attente<sup>352</sup> ».

---

l'impossibilité d'en dire quelque chose de définitif et d'en parler de manière totalisante (FELMAN, *Op. cit.*, p. 11-31). Voir aussi la présentation que j'en fais dans le chapitre I.

<sup>350</sup> JOMAN-BAUDRY, *Op. cit.*, p. 14.

<sup>351</sup> DAVERTIGE. « Elle avait des yeux d'outre-mer », AS, p. 62 : v. 11.

<sup>352</sup> « [...] espace interdit, la marge, vierge est le lieu d'une attente. » (MAROTIN, François. *La Marge*, actes du colloque de Clermont-Ferrand (janvier 1986), Clermont-Ferrand : Association des publications de la Faculté des lettres et sciences humaines de Clermont-Ferrand, 1988, p. V).

Appréhendée dans son sens le plus littéral, la marge implique le partage et l'aménagement d'un espace. Par son tracé, elle délimite une aire et lui donne un contour, par sa symbolique, elle lui attache des valeurs différenciées, sépare le dedans du dehors et opère déjà une hiérarchisation. Ainsi, la marge non seulement désigne un lieu (non-lieu?<sup>353</sup>) spécifique, mais elle contribue à la configuration générale de l'espace en le structurant.

C'est pour cette raison que poser le problème de la marge dans *Anthologie secrète* ou *Idem* revient, selon moi, à se préoccuper avant tout de l'espace, de sa topique, de son organisation et de son rôle. Or, dès le poème d'ouverture, « Prologue », on s'aperçoit que la composition de l'espace est un enjeu important dans la poésie de Davertige. Ce poème liminaire ainsi que son vis-à-vis, le poème-autographe<sup>354</sup>, qui introduisent le recueil, mettent aussi en place de manière très délibérée les principaux éléments de son univers poétique. Tout de suite, il est question du texte lui-même et aussi de lieux :

***Idem***

*C'est une même métamorphose un perpétuel abîme  
Entre la naissance et la mort  
Un dessein de se libérer des mers qui nous entourent [...] <sup>355</sup>*

***Prologue***

*Le prologue s'identifie à la nuit du tombeau où ma jeunesse reposait [...] <sup>356</sup>*

En ces quelques vers autotéliques, c'est l'aventure poétique de Davertige qui est amorcée<sup>357</sup>. Les principales topiques de *Idem* se retrouvent dans ce texte : c'est-à-dire d'abord un sujet dont le

---

<sup>353</sup> BISHOP, Michael. « Lieux, non-lieux et consciences : marginalités et centralités modernes » dans BECKETT, Sandra; BOLDT-IRONS, Leslie et BAUDOT, Alain. *Exilés, marginaux et parias dans les littératures francophones*, Collection Dont Actes, No 12, Toronto : GREF, p. 15.

<sup>354</sup> Il s'agit d'un poème manuscrit comprenant des dessins de Davertige qui ouvre le recueil.

<sup>355</sup> DAVERTIGE. « *Idem* », poème autographe, AS, p. 10 : v. 1-3. C'est moi qui souligne.

<sup>356</sup> *Id.*, « Prologue », AS, p. 11 : v. 1. C'est moi qui souligne.

<sup>357</sup> Ainsi annoncée et effectivement commencée, on pourrait même, en allant un peu plus loin, arguer que cette aventure poétique est aussi entamée sous un mode performatif.



cheminement entre la naissance et la mort le lie fortement à une histoire, passée et à venir<sup>358</sup> et d'autre part, un sujet lié à un paysage qui apparaît comme une métaphore puissante de sa constitution et de son parcours. Et en effet, dans le reste du recueil, les paysages se succèdent comme pour inlassablement inscrire ce souci de l'espace au cœur de chacun des poèmes. Toujours recommencée, la composition des lieux permet peu à peu l'élaboration d'un univers particulier qui émane du sujet et qui est souvent accompagné de la description de son corps<sup>359</sup>. Cette mise en relation du sujet et de l'espace correspond au principe même du paysage<sup>360</sup> qui « naît du rapport du sujet et du monde [...] [en mobilisant] toutes les facultés de la représentation : la perception [...] aussi bien que la mémoire [...] <sup>361</sup> ». Il est patent dès les premiers textes que la perception est constamment sollicitée et déroutée par les paysages et des lieux inédits.

*[...] Mes sources et mes jets d'eau à douceur de paradis<sup>362</sup>*

Au fil des poèmes, cet entrelacement de la construction du sujet et de la composition des lieux se continue, faisant varier les formes de la spatialité. Architectural ou organique, géographique ou urbain<sup>363</sup>, un espace fantasmatique est continuellement esquissé et défait :

*L'océan dans son architecture plus grande que l'avenir  
Toute la NATURE est présente dans mes rêves<sup>364</sup>*

*Omabarigore* est le poème qui représente le plus explicitement ce travail de la spatialité en reprenant les éléments du monde pour articuler un paysage protéiforme, avec une flore<sup>365</sup> et une cartographie

---

<sup>358</sup> « Idem mon premier testament mon ciel brisé » (*Ibid.*, p. 12 : v. 50). Je reviendrai un peu plus loin dans cette réflexion sur cet aspect temporel.

<sup>359</sup> DAVERTIGE. « Prologue », AS, p. 12 : v. 30-37.

<sup>360</sup> « Car le paysage n'est pas le pays, mais une image du pays. Et la part qui revient dans sa construction à la subjectivité et à l'imaginaire fait qu'elle déborde toute réalité particulière [...] ». (COLLOT, Michel et RODRIGUEZ, Antonio. « Introduction » dans COLLOT, Michel et RODRIGUEZ, Antonio (dir.). *Paysage et poésies francophones*, Paris : Presses de la Sorbonne Nouvelle, 2005 : p. 8).

<sup>361</sup> COMBE, Dominique. « Paysage et identités francophones » dans COLLOT, Michel et RODRIGUEZ, Antonio (dir.). *Paysage et poésies francophones*, Paris : Presses de la Sorbonne Nouvelle, 2005 : p. 14.

<sup>362</sup> DAVERTIGE. « Prologue », AS, p. 12 : v. 39.

<sup>363</sup> Et parfois cumulant plusieurs de ces caractéristiques (voir *Id.*, « Pétion-Ville en blanc et noir », AS, p. 16-17).

<sup>364</sup> *Id.*, « La Beauté et l'amour comme inquiétude », AS, p. 18-21 : v. 97 ; 119.

nouvelle, un espace complexe où matières naturelle, inerte et vivante se relayent réinventées, modulées par les affects et perceptions du sujet. Puis, tout soudain, c'est le corps même qui, métamorphosé, se fait paysage :

*Omabarigore la ville que j'ai créée pour toi  
En prenant la mer dans mes bras  
Et les paysages autour de ma tête  
Toutes les plantes sont ivres et portent leur printemps  
Sur leur tige que les vents bâillonnent  
Au milieu des forêts qui résonnent de nos sens  
Des arbres sont debout qui connaissent nos secrets  
[...]  
Car nous amarrons les orages  
Aux bras des ordures de cuisine<sup>366</sup>*

Ce qui émerge à la lecture des poèmes de Davertige, c'est en fin de compte ce souci explicite et constant de fabriquer de nouveaux paysages, lieux composites et fragmentés qui reprennent les catégories de l'espace (haut, bas, centre<sup>367</sup>) tout en le défaisant, comme pour réaménager leur topique particulière autour des perceptions changeantes du sujet. Un tel renouvellement qui touche spécifiquement la spatialité pourrait déjà être considéré comme l'expression première d'une certaine marginalité : celle qui non seulement concerne l'espace, mais encore celle qui sait reprendre les objets du monde tout en *dérangeant* l'ordre des choses ; celle qui déplace les limites et les significations.

---

<sup>365</sup> La faune est par contre peu présente dans l'écologie poétique de Davertige. Elle apparaît génériquement dans « Ma faim et mes flammes » :

*Oh que je me sens Mosquée Rivière Faune Océan  
(Id., « Ma faim et mes flammes », AS, p. 25 : v. 76.)*

Cette faune serait-elle humaine? Une autre piste à explorer.

<sup>366</sup> DAVERTIGE. « Omabarigore », AS, p. 22 : v. 1-7 ; 11-12.

<sup>367</sup> Je pense ici particulièrement à « Prologue » qui mentionne très spécifiquement ces repères : bas, centre, haut :

*Mes sources et mes jets d'eau à douceur de paradis  
Je les ai retrouvés même si hier encore j'habitais les abîmes [...]  
Je vous annonce le printemps avec le couple nu tempétueux au  
centre du paysage [...]  
Sur la tour noyée jusqu'à la gorge  
Je suis monté pour vous mes cheveux en violence  
Et vous lance cette couronne d'étoile de mes bras d'arc-en-ciel [...]*

(Id., « Prologue », AS, p. 12-13 : v. 39-40 ; 48-49 ; 83-85). C'est moi qui souligne.

On pourrait remarquer aussi dans ce poème les nombreux éléments naturels sollicités par l'aménagement de l'espace chez Davertige. Ces indices textuels puisés à même le vocabulaire traditionnel du paysage se retrouvent dans pratiquement tous les poèmes du recueil.

Associations, bonds, analogies, déplacements, accumulations d'objets visuels sont les moyens de cette curieuse écologie qui sans cesse se modifie, accompagnant les nombreux mouvements et métamorphoses du sujet. La fragmentation de l'espace et la prolifération des lieux insistent sur cette tentative de « placer » le sujet dans un environnement, de le « localiser » ou même de l'incarner, en même temps qu'ils témoignent de la difficulté d'y arriver pour le situer une fois pour toutes, puisqu'à chaque poème, ce périple est recommencé. Au fil des paysages, l'instabilité des lieux inscrit ainsi dans le poème une constante mouvance qui n'est finalement nulle autre que celle de la trajectoire erratique du sujet et de ses nombreux parcours initiatiques<sup>368</sup>, celle du « je » qui « [s'en va] dans l'espace d'un seul homme<sup>369</sup> ».

C'est précisément la topique fracturée du sujet ainsi que son errance que reflète la structure morcelée de l'espace chez Davertige. Car comme le souligne très justement Nathan :

*[...] lorsque le dehors vacille et se révèle instable, le sujet, pour maintenir son identité, est contraint de rendre palpable – d'extérioriser – la structure, habituellement inconsciente, du dedans, afin de tenter d'interrompre la labilité kaléidoscopique du dehors. Il lui arrive alors d'exploser dans un véritable feu d'artifices d'expressions singulières<sup>370</sup>.*

Le sujet qui se multiplie dans les paysages matérialise ainsi sa singularité, la « localise<sup>371</sup> » pour ainsi dire. Il oppose ce mouvement salvateur des lieux et dans les lieux à la stagnation qui le figerait dans une

---

<sup>368</sup> On peut lire ce contenu initiatique dans le poème « Ma faim et mes flammes » :

*Je me définirais un soir un soir un soir  
[...] j'ai voulu m'évader pour me savoir plus longuement*  
(DAVERTIGE. «Ma faim et mes flammes », AS, p. 23-25 : v. 9 ; 14.)

ou plus explicitement dans le poème « L'Île déchaînée » :

*Je ne suis qu'un adolescent qui cherche à se comprendre pour connaître le monde [...]*  
(*Id.*, «L'Île déchaînée », AS, p. 36-39 : l. 1-2.)

<sup>369</sup> *Id.*, «L'espace en lui-même », AS, p. 46 : v. 1. Ce poème fait d'ailleurs jouer plusieurs des aspects de la spatialité soulevés ici.

<sup>370</sup> NATHAN, Tobie. « Avant-Propos » dans : *La Folie des autres – Traité d'ethnopsychiatrie clinique*, Paris : Dunod, [1986] 2001, p. XXXV.

<sup>371</sup> Je donne à ce mot de « localisé » toute la puissance que lui donnait Artaud quand il écrivait : « Je suis vraiment LOCALISÉ par mes termes [...] » (ARTAUD, Antonin. « Le Pèse-Nerfs » dans : *Œuvres*, Édition établie et annotée par Évelyne Grossman, Collection Quarto, Paris : Gallimard, 2004, p. 163.) Toutefois, il est important de souligner que chez Davertige, cette « localisation », alors qu'elle est formulée sous le signe de la contrainte chez Artaud, est ici toujours remise en question par son caractère provisoire.

« eau de démente<sup>372</sup> ». L'inscription des seuils dans le poème (frontières<sup>373</sup>, fenêtres<sup>374</sup> etc.) ainsi que l'élan du sujet en partance viennent corroborer dans l'espace son errance essentielle tant par la représentation des mouvements de son corps que ceux de sa « conscience épileptique<sup>375</sup> ».

*J'ai créé la rivière pour tous les corps mouvants et honorables  
Oh que je me sens Mosquée Rivière Faune Océan  
Le Miroir sacré sur lequel erre mon avenir  
Moi cette flèche à genoux de complexité nerveuse<sup>376</sup>*

Subvertissant du même coup ce partage entre le dedans et le dehors, entre ce qui est accueilli et ce qui est rejeté, ces topiques complexes figurent ardemment le lieu instable du passage, le voyage, la quête inlassable du sujet d'avertigineux, celui qui, marginal, n'est cependant pas « [...] complètement étranger au corps social, mais qui errant dans ses parages, [...] le trouble<sup>377</sup> ».

Ce sont donc les paradoxes de la configuration spatiale dans les poèmes de Davertige qui confèrent à son travail scriptural toute sa singularité. L'errance et le déplacement de la limite en font le lieu par excellence de la marge, l'occasion d'une réinvention imprévisible du paysage, une cartographie marquée par la discontinuité qui ébranle l'ordre des choses. On comprend qu'il s'agit ici de réaménager le monde depuis un lieu altéré par les mouvements du sujet, selon une topique de l'intériorité figurée qui

---

<sup>372</sup> Cette opposition stagnation / mouvement se lit bien – entre autres – dans ces vers de « Les cœurs brisés » :

*C'est semblable à un mot qui sort qui revient de très loin en moi [...]  
Je dis ma vie en ta présence et tu la laisses faner à ton soleil  
Et dans ta mare tu la laisses croupir comme dans une eau de démente [...]*  
(DAVERTIGE. «Les Cœurs brisés », AS, p. 28-29 : v. 21 ; 24-25.)

On y aperçoit aussi une opposition entre le « moi » et un « tu » qui ici le conduit à sa perte.

<sup>373</sup> « [...] dépasser la frontière » (*Id.*, «Ma faim et mes flammes», AS, p. 25 : v. 72).

<sup>374</sup> *Id.*, «Le Condamné » AS, p. 99-100 : v. 35-36. Voir aussi « La Nuit aux mille-pieds » :

*Nous avançons vers nous-mêmes jusque devant le seuil secret  
En croix de farine au bout de l'aube  
Pour ouvrir une porte scellée [...]*  
(*Id.*, «La Nuit aux mille-pieds », AS, p. 103-104: v.27-39).

<sup>375</sup> DAVERTIGE. «Ma faim et mes flammes », AS, p. 25 : v. 76.

<sup>376</sup> *Id.*, « Je veux résumer mon passé », AS, p. 32 : v. 50-53.

<sup>377</sup> MATTIUSI, Laurent. « Philosophie des marges littéraires : l'écriture du dehors » dans : FOREST, Philippe et SZKILNIK, Michelle (dir.). *Théorie des marges littéraires*, collection « Horizons Comparatistes », Université de Nantes, s.l. : Éditions Cécile Defaut, 2005 : p. 59.

n'est pas sans rappeler dans ses modalités les mécanismes du rêve ou ceux de la mémoire<sup>378</sup>. L'espace à inventer n'a pas de permanence, déjà il déborde les catégories habituelles du lieu pour représenter autre chose :

*Ici je veux refaire ma jeunesse et briser mon tombeau*<sup>379</sup>.

*La mémoire en creux : les ruptures temporelles*

En effet, le travail des lieux dans *Idem* se prolonge dans un questionnement sur le temps, une problématique qui, depuis Aristote<sup>380</sup>, est indissociable de celle de la mémoire. Dès les premiers vers du recueil, le « prologue s'identifie à la nuit<sup>381</sup> [...] », faisant d'emblée dans cette formule inaugurale se confronter – s'identifier même – le travail de l'écriture (le prologue) à celui du temps (la nuit). La suite du poème renforce ce rapprochement :

*Le prologue s'identifie à la nuit du tombeau où ma jeunesse reposait  
Aux ailes des corbeaux et aux charbons ardents de mon passé  
Des fleurs fanées émergent de mes yeux  
Car aujourd'hui un papillon m'est aussi cher  
Qu'un lac aux lucioles d'étoiles<sup>382</sup> [...]*

Un peu comme pour l'espace divisé qui, en se fragmentant, permettait l'apparition de multiples paysages subjectivés, on assiste dans la suite du recueil à un découpage assez précis du temps<sup>383</sup>, rythmé dans ses différents moments par les inflexions particulières qu'y associe le sujet poétique. Là

---

<sup>378</sup> Je pense ici notamment à l'usage de l'analogie et des associations libres dans la construction des paysages et des poèmes (mentionnée un peu plus haut). Dans le cas de la mémoire, il s'agirait bien évidemment d'une certaine mémoire, celle qui, analogue au rêve ou au délire, précède la mise en récit (mémoire autistique).

<sup>379</sup> DAVERTIGE. « Désirs fous », AS, p. 68 : v. 22. C'est moi qui souligne.

<sup>380</sup> Le principe même de la mémoire supposant bien l'écoulement du temps : « La mémoire n'est donc ni une sensation, ni une conception, mais une disposition ou une affection de l'un des deux, lorsque survient le temps [...]. Ainsi toute mémoire est-elle liée au temps. » ARISTOTE, « De la mémoire », livre 1, dans : FRAISSE, J.C., *Aristote, Anthropologie*, Paris : P.U.F., 1976, p. 73. C'est moi qui souligne.

<sup>381</sup> DAVERTIGE. « Prologue », AS, p. 11 : v. 1.

<sup>382</sup> *Ibid.*, v. 1-5. C'est moi qui souligne.

<sup>383</sup> On remarquera que l'étymologie même de la notion du temps renvoie à cette idée de coupure que l'on se réfère à sa racine indo-européenne (*tem* : « couper »), grecque (*temno* : « couper », *tomos* : « la tranche ») ou latine (*tempus* : « fraction de la durée, temps »). Comme le souligne Catherine Malabou : « Il apparaît que le temps se définit lui aussi et comme *séparation d'éléments indivis* : les instants qui se succèdent, et comme *réunification de ces éléments* : le temps qui passe se rassemble en une histoire, une vie [...]. » (MALABOU, Catherine. *Le Temps*, collection Notions Philosophiques, Paris : Hatier, 1996, p. 7-8). Par ailleurs, il est très intéressant de relever que cette question du découpage relie très fortement la question du temps à celle de l'espace développée plus haut, puisque le découpage renvoie littéralement au partage d'un objet ou d'une surface.

encore, le *Prologue* met assez justement en place des problématiques qui prévaudront dans la suite du recueil. Le début du texte coïncide avec la mort du sujet « antérieur ». C'est dès lors la rupture avec le « hier » et la jeunesse (vers 1 à 19) et l'inauguration du présent, ère nouvelle (vers 20 à 37). Le sujet décrit dans la jubilation cet aujourd'hui (v. 38-46), véritable renaissance, qui s'oppose aux malheurs du passé<sup>384</sup> et peut se tourner vers l'avenir (v. 47-87)<sup>385</sup>. En figurant déjà « l'antérieur, [le] maintenant et [le] plus tard<sup>386</sup> » pour mieux les distinguer, ce premier repérage temporel met ostensiblement en jeu toutes les dimensions du temps. Il s'agit cependant bien là d'un temps sinon à échelle humaine, du moins personnel, épousant étroitement les divers moments de la vie du sujet :

*Ô braiment de ma nuit sous le plâtre de mes vertèbres  
Sang malgré la dimension de la vue encourir le risque de se confondre  
L'enfance qui était ventouse sangsue et cordage puis banc de granit de l'alphabet  
Sous le violent vecteur contre les points cardinaux  
Par ces quatre soleils malades assumerai-je donc l'histoire des carreaux damiers  
Comme il se doit d'attendre le vieillessement  
Dans ce voyage étrange des objets en ce lieu de nos dos courbés  
Dans le vent dans la pointe dans l'aigu dans le dur  
Où se construit la tour de la mort<sup>387</sup> [...]*

Ces diverses temporalités sont aussi colorées et différenciées par leur association avec des espaces particuliers, des paysages contrastés, que ce soient les lieux souterrains du passé, que ceux lumineux, aériens, vertigineux ou au contraire aquatiques et subaquatiques de l'avenir.

*Je veux résumer mon passé dans son linceul sans affection<sup>388</sup>*

Dans la suite du recueil, les découpes du temps continuent de figurer ces étapes de la vie du sujet mais aussi en les figurant – et en les nommant – d'installer une temporalité sous le mode de la discontinuité

---

<sup>384</sup> Ce temps à venir de la rédemption renoue cependant dans les poèmes subséquents avec un passé plus lointain, celui de l'enfance, laquelle joue un rôle important dans *Idem*.

<sup>385</sup> DAVERTIGE. « Prologue », AS, p. 12 : v. 47-49.

<sup>386</sup> GODIN, Christian. « Temps » dans : *Dictionnaire de philosophie*, Paris : Fayard / Éd. du Temps, 2004 : p. 1315.

<sup>387</sup> *Id.*, « Ma faim et mes flammes », AS, p. 24 : v. 53-61. C'est moi qui souligne.

<sup>388</sup> *Id.*, « Je veux résumer mon passé », AS, p. 30 : v. 1.

comme pour rendre fortement perceptible le passage du temps<sup>389</sup>. Les ruptures temporelles sont en effet marquées non par la simple succession chronologique des périodes de la vie, mais surtout par le rapprochement inattendu de moments non séquentiels qui inscrivent tout à la fois dans le poème la période et la coupure. De telles ellipses temporelles apparaissent dans la juxtaposition presque systématique des temps des verbes : le présent avoisine avec le passé – tout particulièrement l'imparfait – et l'impératif qui marque souvent une prolepse, un vœu vers l'avenir. Mieux encore, les fractures du temps en viennent à permettre d'étranges coïncidences. Comme dans le poème «Anacaona<sup>390</sup>», basé sur une figure importante de l'histoire d'Haïti du XV<sup>e</sup> siècle, le passé réactualisé se superpose au présent et même au futur. Les temps se chevauchent et se mélangent :

*Hier mon visage constellé d'étoiles d'or – Est-ce le passé de mon rêve – [...] <sup>391</sup>*

*L'étoile que tu portes au front se souviendra de ma passion  
Je me regarde dans le miroir de ton enfance devient ma jeunesse [...] <sup>392</sup>.*

Si aujourd'hui peut dialoguer avec hier et que le passé plus ancien – celui de l'enfance – semble par moments rejoindre le futur – celui de la fin autant que celui de l'espérance –

*Mon grand tombeau de chaux comme un ciel arc-bouté à mon enfance [...] <sup>393</sup>*

*Deux miroirs recueillant les larmes du passé  
Et le peuple de l'aube assiégeant nos regards<sup>394</sup>*

– c'est peut-être, ultimement, «[qu']il n'y a pas de jadis<sup>395</sup>» dans la conception paradoxale du temps qui semble être celle de Davertige.

---

<sup>389</sup> Cette perception du temps n'étant possible que par la perception de la rupture - entre le présent et le passé par exemple - et la délimitation de moments distincts.

<sup>390</sup> « Magicienne de la confiance au fond des bois / Tu n'es plus fétiche aujourd'hui car ce dialecte / Lèche tes pampres de lait pur Tes yeux me broient » DAVERTIGE. « Anacaona », AS, p. 15 : v. 1 - 3.

<sup>391</sup> *Id.*, « L'Enfant mal-né aux cheveux noirs », AS, p. 50 : l. 13-14.

<sup>392</sup> *Id.*, « La Beauté et l'amour comme inquiétude », AS, p. 20 : v. 67-68.

<sup>393</sup> *Id.*, « L'Île déchaînée », AS, p. 39 : l. 109-110.

<sup>394</sup> *Id.*, « Omabarigore », AS, p. 22 : v. 18-19.

<sup>395</sup> *Id.*, « Postface de l'auteur », AS, p. 123.

Cependant, pour mieux comprendre la portée d'une si redoutable assertion qui, prise au mot, remettrait en question le fonctionnement voire la pertinence de la mémoire, il nous faut passer par le détour du souvenir, qui, malgré ce qui précède, occupe étonnamment une place très importante dans *Idem*.

*Sa vie ce fut longtemps l'arbre de rêve bercé par la berceuse de l'enfance  
Par la fumée d'un fer à repasser qui tournait ses cheveux [...]   
Le charbon dans les fers brûlait et l'enfance et l'histoire de famille [...]   
Je me souviens et me souviendrai  
Pour le bateau noir de son cœur l'indigo délayé tournait ses lacs [...]   
Je m'en souviens, je m'en souviens  
C'était la cendre à ses cheveux roux-d'or [...]   
Ô mémoire remplie de cendre et de charbon ardemment<sup>396</sup>*

Somme toute, le travail de surimposition des temps précédemment décrit est peut-être, d'une manière fort détournée, celui-là même de la mémoire qui permet la résurgence du passé sous la forme du souvenir. Par la grâce d'un fer à repasser, véritable déclencheur d'une anamnèse personnelle qui ramène dans sa fumée les cendres de l'enfance et celles de la jeunesse, le souvenir institue peu à peu des liens, une continuité<sup>397</sup> dans le temps là où les instants épars le découpaient de leurs ruptures. Dans un double mouvement de rupture et de liaison (réconciliation?) avec le passé, le poème chez Davertige se caractérise par la mise en œuvre des paradoxes du temps qui, découpé et rassemblé, réorganise la vie au gré du souvenir poétique. Celui-ci introduit, dans l'élaboration du temps, la dimension de la durée, une cohérence toute singulière dans l'éclatement figuratif du sujet davertigineux qui, à sa manière, « [se] résume » et « résum[e son] passé ».

*Je veux résumer mon passé dans son linceul sans affection  
Ma vie lâchée comme un papillon étourdi  
Je me résume au cœur de la tombe mortuaire de la nuit*

---

<sup>396</sup> DAVERTIGE. « Pétion-Ville en blanc et noir », AS, p. 16, v. 1-2; 7; 11-12; 19-20; 31. Ce texte de Davertige très connu, serait inspiré de son séjour chez une lavandière de Pétion-Ville, caché là par ses amis pendant la dictature de Duvalier. Je reviendrai à ce texte très important.

<sup>397</sup> Au-delà de la coupure, de la division, « [...] le temps qui passe se rassemble en une histoire, une vie, les instants ne se dispersent pas mais s'articulent entre eux selon un ordre. *Le temps se caractérise donc à la fois par sa puissance de division et d'exclusion et par sa puissance d'unification et de rassemblement.* [...] Sa puissance de séparation semble perpétuellement contredire sa puissance de rassemblement. » MALABOU, Catherine. *Op. cit.*, p. 8-10.



*Et je jette des fétiches sur les fronts de mes frères [...]»<sup>398</sup>*

Cependant, malgré la mention de la mémoire à quelques reprises dans le recueil, c'est plus précisément le souvenir qui persiste alors que la mémoire est « remplie de cendre<sup>399</sup> ». Le travail de remémoration « replace » inévitablement le sujet dans un discours commun<sup>400</sup> que le souvenir seul parvient à arracher au récit pour le subvertir et le singulariser par un mouvement très fort de subjectivation :

*Ma vie je l'ai lancée comme une étoile dans un lac  
Regarde autour de mes yeux tu verras le  
deuil de mes pleurs La lampe s'ouvre sur la nuit et la constellation est un souvenir de jeunesse  
Ô corps spacieux plus vaste que la Mémoire<sup>401</sup>*

D'une telle spatialisation du temps qui matérialise dans le corps du sujet quelque chose, une trace, une marque peut-être plus personnelle et « plus vaste » que la Mémoire, on soupçonne qu'il s'agit de dire autrement, au plus près de soi, de dire mieux que dans le discours mémoriel commun. À cette fin, c'est le temps lui-même qui est défait et refait. La traditionnelle recherche de l'origine, remontée dans le temps pourtant très présente dans *Idem*<sup>402</sup>, prend ici un tour particulier et fait se toucher les extrémités de la ligne du temps. Le temps pris à rebours dans l'appel au passé est conduit à rejoindre l'avenir, comme dans ce vers saisissant de «Pétion-Ville en blanc et noir» – la chute du poème – où, dans une

---

<sup>398</sup> DAVERTIGE. « Je veux résumer mon passé », AS, p. 30, v. 1-4.

<sup>399</sup> *Id.*, « Pétion-Ville en blanc et noir », AS, p. 17, v. 31. Le motif de la cendre/ des cendres associé à la mort mais surtout au deuil est significativement très présent dans *Idem*.

<sup>400</sup> « Anacaona » est un exemple très patent de cette inscription / confrontation avec le discours commun – ici le discours historique. L'évocation de « la Fleur d'Or » (surnom de cette reine arawak dont l'histoire retient qu'elle fut aussi poète) marque cette intrusion de la mémoire collective dans la poésie de Davertige. Cependant, dans ce même texte il écrit aussi en parlant d'Anacaona : « Tes yeux me broient » (DAVERTIGE. « Anacaona », AS, p. 15 : v. 3.) Un autre exemple plus contemporain de la première écriture/ publication de *Idem* dans les années 60, sont les traces de la culture dictatoriale de Duvalier, surtout dans la deuxième moitié du recueil, comme dans le « Monologue d'un fou sur le passé et le présent » (*Ibid.*, p. 40), « Cannibales modernes » (*Ibid.*, p. 48), « Les Années de folie » (*Ibid.*, p. 101) dont on pourrait faire une fascinante et nuancée lecture sociocritique – ce qui n'est pas ici mon propos. Malgré ce contenu implicite, il faut noter cependant que Davertige résistait beaucoup à l'inscription d'une contemporanéité trop réaliste et/ ou militante dans sa poésie. Même « Pétion-Ville en blanc et noir » (*Ibid.*, p. 16), poème où pourtant joue à plein régime l'univers fantasmatique de Davertige sur un événement précis remarquablement repris et détourné, est décrit comme une « concession » au réalisme socialiste de la gauche haïtienne de l'époque. (SAINT-ÉLOI, Rodney. *Op. cit.*)

<sup>401</sup> DAVERTIGE. « Pour reconstruire le Temple-Raison », AS, p. 33 : l. 16-19. C'est moi qui souligne.

<sup>402</sup> *Id.*, « Je veux revenir », AS, p. 42. « Je veux retourner à l'origine comme une bête sans raison » (*Id.*, « L'Ouverture du cercle et l'ouverture qui encercle », AS, p. 95 : v. 16) ; « Comme des vitrines ouvertes et vides les hommes retournent à l'origine » (*Id.*, « La nuit aux mille-pieds », AS, p. 103 : v. 18).

chronologie inversée, des cheveux, au lieu de blanchir avec le passage du temps, deviennent (futur) noirs (passé) :

*Je m'en souviens je m'en souviens  
La barque dans l'eau tourne  
Avec elle levier je tourne au grand soleil levant  
Et mes cheveux sont devenus bien noirs.*<sup>403</sup>

Incarné dans les éléments du corps, le souvenir personnel, tout particulièrement celui de l'enfance représente ainsi ce désir d'une époque non seulement antérieure<sup>404</sup>, mais surtout qui échapperait ultimement au temps pour s'inscrire dans la légende. L'enfance qui tient une place importante dans *Idem* serait précisément ce hors-temps, ce temps zéro où il n'y aurait « pas de jadis » : une *extratemporalité* qui nous plonge dans l'éternité, soit la « légende de Villard Denis [...] /Qui est une légende immortelle<sup>405</sup>».

Dans la légende effectivement, il n'y a plus de présent, d'avenir ou de passé ou, ce qui revient au même, le passé est permanent car il n'est pas reconnu comme passé. Les temps de l'enfance et de la prophétie où se nouent le passé et le futur deviennent bien dans la poésie de Davertige le temps hors du temps de l'éternité.

Le travail spécifique du souvenir dans *Idem* est tout entier dans cette reconfiguration du temps, autant dans la division, dans la coupure que dans la réunification paradoxale des instants et que dans leur sublimation par l'entrée dans le temps absolu de la légende. On comprend bien que cette « mémoire » singulière n'est pas celle du discours du « nous », mais hautement celle d'un sujet qui, par son langage

---

<sup>403</sup> *Id.*, « Pétion-Ville en blanc et noir », AS, p. 17, v. 42-45.

<sup>404</sup> En ce sens, l'enfance chez Davertige semble représenter un passé encore plus ancien que celui avec lequel s'amorçait une rupture en début de recueil. C'est pour cette raison que la désignation de l'enfance reste très spécifique et ne peut être confondue avec d'autres « passés » plus récents comme la jeunesse par exemple. On peut notamment lire un très beau traitement de l'enfance dans le poème « Pensées fêlées » (*Id.*, « Pensées fêlées », AS, p. 86-94: v. 1-5 ; 24-37 ; 168).

<sup>405</sup> *Id.*, « La légende de Villard Denis », AS, p. 111-112: v. 53. En fermant la boucle du temps par la coïncidence du passé et de l'avenir, on entre ici dans une conception infinie de l'éternité qui rappelle celle de Thomas d'Aquin, pour qui l'éternité / Dieu, contrairement au temps et à la durée, n'a ni commencement, ni fin. (GODIN, *Op. cit.*, p. 1315 – 1316).

poétique, se réapproprie le temps. Cette réinvention de la mémoire par le traitement aporétique du temps et par le biais du souvenir dans la poésie davertigineuse étrangement la fragilise, mais aussi la singularise, la subjectivise, l'émargine<sup>406</sup>.

*Le processus de la « mise en marge » ...*

Ces prolégomènes par l'espace et le temps pour parler de la marge et de la mémoire dans la poésie de Davertige portent en écho et approfondissent des questions soulevées par l'écriture de la folie : configuration et réaménagement d'un topos, inscription du sujet comme écueil et comme performance, ébranlement du temps et de la mémoire, tels en sont des aspects cruciaux que le littéraire rend soudain lisibles. Ils me permettent aussi d'avancer quelques propositions.

D'abord, que la marge et la mémoire, en mettant en jeu l'espace et le temps touchent par là à des questions fondamentales concernant la poésie. Loin d'être cantonnés dans une réflexion thématique, de tels objets d'étude peuvent être dès lors abordés au cœur du langage poétique même<sup>407</sup>. Le corollaire de ce premier constat est qu'en sollicitant de manière aussi importante les catégories de l'espace et du temps, la marge et la mémoire – au moins chez Davertige – concernent au premier chef le sujet

---

<sup>406</sup> Ainsi, la marge – question spatiale – et la mémoire-souvenir – question temporelle – ont partie liée avec le sujet poétique, sa temporalité complexe comme sa place et son positionnement ambigus. Dans la poésie de Davertige, l'espace et le temps sont bien ceux du sujet. En ce sens, on pourrait avancer que ces catégories qu'il se plaît à ébranler sont celles qui tant bien que mal structurent le sujet de l'écriture en même temps qu'elles le mettent en relation au monde pour lui permettre d'exprimer sa singularité. J'élabore dans la partie qui suit.

<sup>407</sup> Et peut-être d'un certain point de vue elles-mêmes aussi posées poétiquement : « [...] la pensée de la marge semble inviter le chercheur à une évasion stylistique et épistémologique, à un glissement à la fois poétique et scientifique dans un vaste champ métaphorique qui constitue une ouverture à l'imaginaire. » (NOILLE-CLAUZADE, Christine. « Rhétoriques de la mise en marge » dans : FOREST, Philippe et SZKILNIK, Michelle (dir.). *Théorie des marges littéraires*, collection « Horizons Comparatistes », Université de Nantes, s.l. : Éditions Cécile Default, 2005, p. 39.) Tout le travail de Noille-Clauzade consiste à démontrer qu'il est possible de sortir de la simple thématisation et du discours plus ou moins métaphorique pour aborder la marge d'un point de vue rigoureusement théorique. Cette approche très minutieuse et convaincante se propose de construire une théorie de la marge littéraire qui la sortirait du flou impressionniste caractérisant habituellement les études qui lui sont consacrées. En ce sens, elle permet de poser concrètement la marge comme un problème de langage et est à ce titre infiniment précieuse et utile pour la suite de mon analyse. Cependant, contrairement à Noille-Clauzade, qui perçoit cette « évasion » globalement comme un défaut, je ne crois pas que cette « ouverture à l'imaginaire » soit complètement évitable en ce qui concerne la production de discours critique sur cet objet très particulier de la marge, ni qu'elle soit forcément négative, si elle est pleinement consciente et assumée. Ceci appellerait sans doute des développements beaucoup plus poussés qui feront l'objet d'autres travaux à venir.

poétique, son élaboration dans un espace-temps qui le situe et que lui-même « articule<sup>408</sup> ». Je proposerais ainsi que marge et mémoire ont essentiellement trait au sujet poétique, et ce, d'une manière profonde et constitutive. Par ailleurs, il faudrait préciser que, même en étant peu mentionnée littéralement dans *Idem*<sup>409</sup>, le processus d'ébranlement dont il est ici question est avant tout celui de la marge qui attire et produit de son lieu d'incertitude une expression foncièrement singulière. Il s'agit là sans nul doute d'une opération qui dépasse la simple nomination<sup>410</sup> et qui, profondément, concerne le langage poétique chez Davertige. Dans une telle perspective, on comprend tout l'intérêt d'une approche comme celle de Noille-Clauzade qui tente d'examiner la marge non pas comme une thématique, mais bien comme un processus rhétorique.

*Assurément, la marge dans le champ de la recherche en littérature est jusqu'à présent plus un thème qu'un objet théorique. Mais si on veut la construire en objet théorique [...], alors il peut être utile de la penser comme la résultante d'une opération; comme le fruit d'une procédure d'écriture ou d'une relation [du texte à ses marges].<sup>411</sup>*

Quelle serait donc cette opération complexe qui, passant de la marge à la mémoire, constituerait une « émargination »?

---

<sup>408</sup> Cette formule de Junod concerne ce qu'il décrit comme l'opacité caractéristique de l'œuvre d'art. Pour lui, contrairement à ce que propose les esthétiques de la *mimesis*, l'art n'imité ni ne reproduit le réel, mais le réinvente et le crée : « L'artiste ne représente pas le monde, il l'articule. » (JUNOD, Philippe. *Transparence et opacité : Essai sur les fondements théoriques de l'art moderne – Pour une nouvelle lecture de Konrad Fiedler*, collection Histoire et théorie de l'art, Lausanne : Éditions l'Âge d'Homme, 1976, p. 204).

<sup>409</sup> Contrairement aux différentes allusions au passé (souvenir et mémoire) qui sont souvent inscrites explicitement dans le texte. Un début d'explication serait que la marge « authentique » - c'est-à-dire celle qui n'est pas uniquement le fruit d'une désignation péremptoire de l'autre - se représente et se joue plutôt qu'elle ne se nomme. Cependant, ceci appellerait bien d'autres développements qui dépassent le cadre de cette réflexion.

<sup>410</sup> Une nomination comme l'attribution assez répandue et un peu facile des diverses étiquettes de marginalité associées à Davertige ou à son œuvre.

<sup>411</sup> NOILLE-CLAUZADE, *Op. cit.*, p. 42-43. Voir les remarques méthodologiques que je fais à ce sujet dans la note 407.

Pour comprendre le processus de la « mise en marge<sup>412</sup>», il me faut revenir à l'étymologie de ce concept. Il est presque satisfaisant pour l'esprit que le mot « marge » ait des origines aussi multiples, comme pour en attester d'emblée toute la complexité sémantique. Du latin *margo* (bord et rebord), du thème *mark* (signe, marque) du germanique *marka* (marches, frontières), le mot désigne ensuite au XVIII<sup>e</sup> siècle des disponibilités, des quantités disponibles (comme dans l'expression « une marge de manœuvre »). Au XIX<sup>e</sup> siècle, est introduite l'idée de déviance en associant à la marge des « éléments déviants excentriques » et, finalement, au XX<sup>e</sup> siècle apparaît la nuance de la séparation car la marge concerne alors des « éléments déviants séparés »<sup>413</sup>. À chacune de ces inflexions sémantiques, correspond, selon Noille-Clauzade, une « logique » spécifique de mise en marge ou encore « plusieurs catégories de marges<sup>414</sup> » qui toutes la construisent en continuité et rupture avec ce qui est considéré comme le centre. Déjà, on peut proposer une distinction entre *marginaliser*, geste de rejet ou d'exclusion qui met en « relation [...] deux éléments » – par exemple la marginalisation dans l'espace du sujet telle que précédemment décrite – et *marginer*, qui consiste à réécrire, commenter, tel le « fruit d'une procédure de production<sup>415</sup> » – là on peut penser à la « postface de l'auteur » qui vient s'ajouter au texte poétique dans *Anthologie secrète*<sup>416</sup>. Pour ces deux occurrences, comme pour les autres logiques de mise en marge que je m'apprête à décrire<sup>417</sup>, il est étonnant de voir à quel point toutes, sans exception,

---

<sup>412</sup> L'expression de la « mise en marge » (ou « en-margement ») utilisée dans toute sa portée par Noille-Clauzade qui entend par là le processus à l'œuvre dans la création de marge ou de marginalité est inspirée du titre d'un colloque étudiant (NYU/ Columbia – « Désencadrer le texte »). *Ibid.*

C'est ce processus polyvalent que j'appellerai parfois « émargination ».

<sup>413</sup> Ces définitions étymologiques sont données par Noille-Clauzade. (*Ibid.*) Je complète avec les définitions du Robert (REY, Alain (dir.). *Le Petit Robert, Dictionnaire culturel de langue française*, Tome III, Paris : Dictionnaire Le Robert, 2005, p. 367).

<sup>414</sup> NOILLE-CLAUZADE, *Ibid.* p. 43-44.

<sup>415</sup> *Ibid.*

<sup>416</sup> J'y reviendrai un peu plus loin.

<sup>417</sup> Il faudrait évidemment s'arrêter plus longuement sur chacune de ces logiques d'émargination dans *Idem*. Je ne pourrai malheureusement que les signaler dans le cadre de ce chapitre afin de tracer les grandes lignes de cette attirance pour la marge de l'œuvre de Davertige. Dans le cadre de réflexions ultérieures, j'espère cependant avoir l'occasion de me pencher plus longuement sur ces processus subtils, quintécenssiés.

sont mises à l'œuvre dans la poésie de Davertige, affectant pour ainsi dire tant la structuration du poème, sa visée, que la constitution du sujet poétique.

De la première racine *margo* (re/bord), Noille-Clauzade déduit une fonction de la marge qui en est une d'encadrement. La première fonction rhétorique de la mise en marge consiste en effet à « encadrer, [...] produire un objet à regarder » et permet, en conséquence, que s'articule ici une « logique de focalisation ». On peut relever une telle logique dans la composition globale de poèmes comme « Omabarigore<sup>418</sup> » ou dans « Pour la construction d'un Christ de charbon<sup>419</sup> » dont la visée est précisément de fabriquer un tel « objet à regarder ». Par son caractère inédit et parfois saisissant, ce point focal « construit » double d'une manière tout autotélique la « fabrication » du poème et donne lieu indirectement à une manifestation d'un sujet poétique qui l'élabore. L'écriture de l'enfance dans la poésie de Davertige, à la fois comme objet mais aussi comme une fictionnalisation du sujet<sup>420</sup>, participe de la même logique d'émargination qui encadre et met en évidence.

La seconde logique de la mise en marge est déduite de l'étymologie germanique *marka* et concerne le marquage d'une délimitation, d'une transition<sup>421</sup>. En ce sens, elle est une continuation du tracé de la marge de la précédente logique d'encadrement qui, ici, à la fois sépare et met en relation. La marge est dans ce cas véritablement un seuil. L'inscription dans le texte de Davertige de ces lieux-limites<sup>422</sup>, le paysage en constante mouvance et mutation tel que précédemment décrit, mais surtout les métamorphoses du sujet et de son corps dans ses différents parcours initiatiques sont la marque

---

<sup>418</sup> DAVERTIGE. « Omabarigore », AS, p. 22.

<sup>419</sup> *Id.*, « Pour la construction d'un Christ de charbon », AS, p. 44.

<sup>420</sup> Comme dans DAVERTIGE. « L'enfant mal né aux cheveux noirs », AS, p.50.

<sup>421</sup> Dans *marka* on peut lire aussi le mot « marche ». NOILLE-CLAUZADE, *Op. cit.*, p. 44-45 ; 48.

<sup>422</sup> DAVERTIGE. « J'ouvre à la nuit », AS, p. 70-71.

poétique de cette limite propre à la marge : une limite instable elle-même à franchir, comme si son inscription dans le texte contenait déjà la promesse de son dépassement ou de son anéantissement.

*Et jusque là aux confins des métamorphoses le corps déjà en lui-même s'irradiait*<sup>423</sup>

Des variations lexicographiques du mot marge aux XIX<sup>e</sup> et XX<sup>e</sup> siècles, Noille-Clauzade propose de décliner trois logiques de mise en marge selon que l'objet marginal soit décentré, invalidé ou simplement divisé. À travers cette progression sémantique, on voit que se complexifie l'opération de l'émargination : les sèmes d'excentricité, de déviance et d'exclusion rapportent alors la marge à l'idée d'un système ou « centre » dont le « principe de cohésion et de coordination » la rejette ou est par elle contesté<sup>424</sup>. De tels objets ou processus apparaissent dans *Idem* sous de multiples formes : Comme dans « Le Condamné<sup>425</sup> » ou dans « L'homme du grand pus<sup>426</sup> », des figures dissidentes, discordantes – parias<sup>427</sup> et tous ceux qui « malnaquirent<sup>428</sup> » – surgissent dans le poème pour performer<sup>429</sup> soit cette « désharmoni[sation]<sup>430</sup> » presque essentielle du sujet, soit cette confrontation avec un autre en pleine

---

<sup>423</sup> *Id.*, « Pour reconstruire le temple-raison », AS, p. 34. Dans l'ensemble de ce poème en prose, on peut lire cette formule maintes fois reprise avec chaque fois des variations : « Et jusque là aux confins des métamorphoses le corps [moindrement / indéfiniment / en lui-même] s'irradiait. » (*Id.* p. 33-35).

<sup>424</sup> NOILLE-CLAUZADE, *Op. cit.*, p. 47.

Cette complexification était déjà présentée dans l'article dans les termes suivants :

*(Se) mettre en marges, d'un point de vue psychologique, suppose une responsabilité du geste (incombant à celui qui est au centre, ou à celui qui le quitte) : il s'agit là d'une opération de marginalisation. Mais la mise en marges, ce peut-être aussi l'instauration de marges, autrement dit une opération de production structurelle (et structurante). (Ibid. p. 43).*

<sup>425</sup> DAVERTIGE. « Le Condamné », AS, p. 99-100.

<sup>426</sup> *Id.*, « L'homme du grand pus », AS, p. 109-110.

<sup>427</sup> « Parias mon frère je vous suis montrez-moi la route des sources » et un peu plus loin « pourquoi notre équilibre se trouve-t-il si manifeste hors de son centre ô souvenirs [...] » (*Id.*, « L'île déchaînée », AS, p. 36 : v. l. 8-9; v. 21-22). Voir aussi *Id.* p. 39 : v. l ; v. 112-115.

<sup>428</sup> « Malnaquirent ceux qui s'en vont en nous-mêmes et hors de nous » (*Id.*, « Calendrier en blanc et noir de l'antillais », AS, p. 75 : v. 81). Voir la reprise de cette expression dans « L'enfant mal-né aux cheveux noirs » (*Id.*, AS, p. 50-51). Pour d'autres fictions marginales du sujet, voir aussi « Les années de folie » (*Ibid.* p. 101-102).

<sup>429</sup> Ici, l'idée d'une performance de la marge/ marginalité est importante, cette disqualification de l'altérité marginale ne pouvant être perceptible que par la mise en œuvre (c'est-à-dire à la fois une mise en paroles et une mise en actes) de la différence et/ ou du rejet.

<sup>430</sup> « [...] la folie se désharmonisait pour une autre harmonie [...] » (*Id.*, « Pour reconstruire le temple-raison », AS, p. 35, l. 64).

possession de sa légitimité<sup>431</sup> et qui peut, avec plus ou moins de violence, accomplir les gestes du rejet. Dans les « Cannibales modernes<sup>432</sup> », par exemple, cette confrontation est explicitement développée par l'opposition entre le *ils* – les cannibales modernes – et le *nous* – celui des poètes – pour se poursuivre par l'évocation de cette altérité marginale, qui est assumée soudain par le *je* vers la fin du poème, littéralement se singularisant, se subjectivant fortement –

*Ils n'ont jamais aimé que le sang du meurtre  
Cannibales modernes autour des grands bois de pins blanc [...]  
Tous nos désirs sont éteints par le grand bruit de gaz comburant  
du jour  
Et nous errons toujours comme des voitures sans frein [...]  
Poètes le visage inscrit sur la porte de la mort pour n'avoir pas  
invoqué le silence [...]  
Mais ma vie à cette heure descend comme la rivière [...]*<sup>433</sup>

– pour chuter abruptement sur le « VOUS » du dernier vers qui met en accusation les « Cannibales modernes ». On voit que s'accomplit à travers ce seul poème plusieurs logiques de mise en marge, depuis la division (entre le *ils* et le *nous*, puis le *je*), en passant par l'invalidation des poètes par ce *ils* qui en éteignent les désirs et en dévalorisent l'errance et finalement le décentrement, puisque la marge des poètes et du « je » vient, dans un ultime renversement, contester la posture d'autorité et de pouvoir

---

<sup>431</sup> Cette confrontation est construite sous une forme dialoguée dans « Monologue d'un fou sur le passé et le présent », achevant ce poème monologué, par un lapidaire dialogue évoquant un univers carcéral ou judiciaire :

*Moi profil de lune noire des incantations de miroirs d'ombre [...]  
Né de gestes d'inquiétude et du monde  
Qu'elles se confondent sur ma poitrine ces chandelles  
Mon monologue de grâce en l'année de mes claires folies  
- Tu es encore là  
- Numéro Quatre-Vingts  
- Je te tuerai*

(*Id.*, « Monologue d'un fou sur le passé et le présent », AS, p. 40-41 : v. 26 ; 28-33.)

La forme du procès ou cours duquel le sujet est disqualifié et/ou déshumanisé (ici en devenant un numéro), puis menacé, agressé (au moins verbalement) est très importante et très caractéristique dans le cadre d'une mise en marge. On pense notamment aux procès entourant la désignation puis le traitement coercitif de la folie, de la sorcellerie ou de groupes divers dans le cadre de génocides. Voir aussi les remarques de Judith Butler (BUTLER, Judith. « De la vulnérabilité linguistique » dans : *Le Pouvoir des mots*, trad. : Charlotte Nordmann, Paris : Éditions Amsterdam, p. 35).

Ici, la marge s'exprime nécessairement par une mise en relation problématique ou vouée à l'échec.

<sup>432</sup> DAVERTIGE. « Cannibales modernes », AS, p. 48-49.

<sup>433</sup> *Ibid.* : v. 1-2 ; 6-8 ; 12-13 ; 35.



des « Cannibales ». Ces trois logiques mettent en lumière un aspect crucial de la marge où l'émargination prend une dimension relationnelle, pour moi décisive : la marge est alors clairement le fruit d'un travail de différenciation et de contestation *contre*<sup>434</sup> le centre ou la mémoire établis, et ce dans un rapport d'interdépendance d'une grande complexité.

Enfin, la dernière logique de la mise en marge en est une d'ouverture. Elle se rattache à l'étymologie du XVIII<sup>e</sup> et du XIX<sup>e</sup> siècle selon laquelle la marge devient « réserve, quantité disponible », ce qui permet d'inférer, selon Noille-Clauzade, « une logique d'ouverture du concept »<sup>435</sup>. Ceci renvoie, dans une certaine mesure, à l'économie particulière de la marge, qui, par essence inachevée, semble toujours disposer de réserves inépuisables de contenus et de significations. Cette logique d'émargination s'exprime somme toute dans toutes les modalités de la marge sur lesquelles je me suis déjà penchée dans le cadre de cette réflexion. Cependant, l'« ouverture » de la marge est marquée dans le texte lui-même par la présence de « seuils » ambigus, qui ne s'ouvrent ni ne se ferment<sup>436</sup>, ou par la plasticité des lieux, ce constant « détour du paysage<sup>437</sup> » qui en modèle admirablement le caractère instable.

Ainsi, comme dévoilent les multiples logiques d'émargination, la marge sans cesse se diversifie et se métamorphose dans ses fonctions comme dans ses objets. Ouvrageant de son inlassable processus de

---

<sup>434</sup> L'usage du mot *contre* est ici pluriel, comme au début de ce chapitre : c'est-à-dire à la fois avec, à côté de et en opposition/ contradiction avec/à.

<sup>435</sup> NOILLE-CLAUZADE, *Op. cit.*, p. 47; 50; 55.

<sup>436</sup> Comme en témoigne ce passage assez saisissant où l'ambiguïté de la marge est portée non seulement par un seuil improbable, ouvert et fermé tout à la fois, mais aussi par la figure anathème du condamné, tout à la fois « victime » et « victimaire » :

*Condamné en soi victime victimaire Je mange mes mots et mes  
mains*

*Et la cuisinière regardait par la fenêtre*

*Ouvrant sur mes barreaux fermés...fermés* (DAVERTIGE. « Le Condamné », AS, p. 100 : v. 35-36.)

<sup>437</sup> « Et jusqu'à ce détour du paysage la vie voltige comme un voleur » (*Id.*, « Calendrier en blanc et noir de l'antillais », AS, p. 75 : v. 65).

différentiation la structure même du texte et du sujet par lui inventé, elle installe, au cœur du poème, une profonde interrogation, une inquiétude, peut-être.

... de la marge à la mémoire : une « confusion ardente avec la vie<sup>438</sup> »

Les tours et détours de la marge accompagnent en effet de manière nervurée la quête « identitaire » plus évidente dans la poésie de Davertige. Spéculaire, cette quête subjective toujours recommencée nourrit le texte pour tenter d'écrire la légende de Villard Denis entre apologie et déchéance<sup>439</sup> : soit une fiction du sujet qui se construit, indécise, entre les figures de la gloire et de l'ignominie et qui progresse comme en spirale<sup>440</sup>, c'est-à-dire en se répétant et en se complexifiant. Une telle invention de soi est toujours mise en péril par la nature fluctuante de sa marginalité, et en cela précisément réside le caractère rhétorique de la démarche poétique de Davertige : à chaque fois que le sujet poétique se constitue, on assiste à une importante remise en jeu de la structuration du texte, ainsi que de la place du sujet<sup>441</sup>.

Ceci peut fort bien expliquer la forme très variée des textes dans *Idem* et tout particulièrement dans sa dernière mouture, *Anthologie secrète*. Dans cette écriture qui « s'émeut de toutes les discordances<sup>442</sup> »,

---

<sup>438</sup> SÉGUR, Nicolas cité par LEGAGNEUR, Serge. « Préface à la première édition » dans : DAVERTIGE. *Anthologie secrète*, Montréal : Mémoire d'Encrier, 2003 [1962] p. 141.

<sup>439</sup> Ce double aspect de l'exception marginale apparaît par exemple dans ces vers entre la gloire et la déchéance christique de la crucifixion :

*Mille bouquets d'oiseaux vibrent sur l'abat-jour de mon âme*

*Et sont crucifiés en Crucifix de Saint-Villard*

(*Id.*, « Monologue d'un fou sur le passé et le présent », AS, p. 40 : v. 17-18)

Ce topos christique de la déchéance réapparaît un peu plus loin dans le recueil dans « Un homme en croix » (*Id.*, AS, p. 96-97 : v. 33 ; 36-37 ; 39 ; 41-43) ou dans « Pour la construction d'un Christ de charbon » (*Id.*, AS, p. 44-45).

<sup>440</sup> On verra que cette spirale « simple » de Davertige, qui peut encore déboucher sur une échappée du sujet a autrement peu à voir avec le tourbillon chaotique du spiralisme de Frankétienne qui est non seulement beaucoup plus complexe dans sa structure, mais qui surtout ne permet pas forcément la sortie du moment négatif. Cependant, on peut d'ores et déjà relever la fortune de cette « configuration » dans le littéraire haïtien contemporain.

<sup>441</sup> Ainsi que la nature de la mémoire et de la marge qui, corrélées aux temps et aux espaces du sujet comme on l'a vu auparavant dans le cadre de cette réflexion, sont elles aussi interrogées et travaillées.

<sup>442</sup> LEGAGNEUR, Serge, *Op. cit.*

on passe comme à l'improvisiste du poème en vers libres<sup>443</sup> au poème en prose<sup>444</sup>, du texte long<sup>445</sup> au texte court<sup>446</sup>, de poèmes aux formes régulières, presque classiques<sup>447</sup> aux textes éclatés<sup>448</sup> du dernier Davertige, de versets au souffle large<sup>449</sup> jusqu'au langage hachuré, scandé de néologismes, d'onomatopées, voire d'effets graphiques de la fin du recueil<sup>450</sup>. Chaque poème est ainsi un périple toujours recommencé, une « route de folie<sup>451</sup> » où le sujet poétique à chaque fois refait son univers, son langage et renégocie « hors de son centre<sup>452</sup> » la place et la temporalité de son « je ».

Non seulement le sujet, comme on l'a déjà vu<sup>453</sup>, diversifie son énonciation et ses énoncés dans une pluralité d'espaces et de temps paradoxaux, mais il la colore aussi diversement selon des tonalités variées au fil des poèmes. Si au début de *Anthologie secrète*, le sujet poétique est construit comme un sujet amoureux, démiurge, convaincu de la toute puissance de son geste créatif<sup>454</sup>, il devient peu à peu plus incertain, précaire et confronté à un univers hostile<sup>455</sup>, pour aboutir dans les derniers poèmes à une

---

<sup>443</sup> DAVERTIGE. « À la recherche de ma croyance », AS, p. 72.

<sup>444</sup> *Id.*, « Pour reconstruire le temple-raison », AS, p. 33-35. On passe aussi parfois de la prose au vers dans le même poème comme dans « L'enfant mal-né aux cheveux noirs » (*Id.*, AS, p. 50-51).

<sup>445</sup> *Id.*, « Le passager et les voyageurs (poème à la manière d'un article de journal objectif) », AS, p. 76-85.

<sup>446</sup> *Id.*, « Le Spartiate », AS, p. 136.

<sup>447</sup> Comme le poème « Anacaona » (*Id.*, AS, p. 15), qui épouse à peu de chose près la forme du sonnet.

<sup>448</sup> *Id.*, « Un nouveau poème sur feuille volante », AS, p. 137.

<sup>449</sup> *Id.*, « Pensées fêlées », AS, p. 86-94.

<sup>450</sup> *Id.*, « La littérature et les musiciens-en-forme-de-vaches-de-conserves », AS, p. 131.

<sup>451</sup> Cet aspect initiatique de la marginalité (ainsi que certains paradoxes de l'espace et du temps comme on le remarquera au passage) est bien inscrit dans « La grande aventure de mon ombre » :

*Toutes les bêtes de la ville commençaient leur hurlement fou  
Je reprenais mon long chemin qui se terminait dans dix ans  
– Les Messieurs me faisaient perdre vingt kilomètres  
De cette route de folie où l'on me donna en cadeau  
Un refus de sourire et de compréhension Ô route de folie  
Et maintenant la folle était devant moi [...]*

(DAVERTIGE. « La grande aventure de mon ombre », AS, p. 64 : v. 37-42).

<sup>452</sup> « [...] pourquoi notre équilibre se trouve-t-il si manifeste hors de son centre ô souvenirs [...] » (*Id.*, « L'île déchaînée », AS, p. 36 : l. 21-22).

<sup>453</sup> Je me réfère ici aux précédentes analyses sur la marge et l'espace d'une part, mais aussi sur la mémoire-souvenir et le temps.

<sup>454</sup> Comme dans le « Prologue », « Omabarigore » ou même « La beauté et l'amour comme inquiétude » analysés précédemment. (*Id.*, AS, p. 11-13 ; p. 22 ; p. 18-21).

<sup>455</sup> Je pense à des textes comme « Les Cannibales modernes », « J'ouvre à la nuit », « Déchéances » (*Id.*, AS, p. 48-49 ; p. 70-71 ; p. 119).

version tout à fait éclatée de lui-même où le « je » a presque complètement disparu<sup>456</sup>. Cette évolution profonde du sujet du début à la fin du recueil a elle-même quelque chose d'initiatique qui double les tracées du sujet d'écriture à l'intérieur de chacun des poèmes. Comment en effet prendre la mesure du parcours qui sépare ces vers lumineux, voire enthousiastes –

*Vivants brisez les nuits de vos tombeaux sans profondeur  
Je vous annonce le printemps avec le couple nu tempétueux au  
centre du paysage [...] <sup>457</sup>*

– de ceux-ci où semble poindre, au cœur même de la figuration de soi, une inquiétude –

*C'est le cœur de Villard Denis  
Émerveillé dans un monde en pâtures [...] <sup>458</sup>  
Ce n'est pas adieu que je dis aux étoiles de vos talons*

*J'ouvre à la nuit mes frêles bras comme de grands oiseaux [...] <sup>459</sup>  
J'ai à vous dire que la lumière s'est suicidée sur mon visage*

– ou encore de ceux-là où le « je » a disparu et ne s'exprime que très indirectement par l'adresse à l'autre ainsi que des formes très éclatées, très détournées de la subjectivité ?

*embrouille-t-il la sonnette tabac des bœufs couleur tulle ou chez thulia ou  
dans thulé avec l'avion  
comptiers  
où finalement auriez-vous fermé le compteur à gaz et la bouche  
déambulatoire <sup>460</sup>*

Cependant, là ne s'arrêtent pas les métamorphoses du texte de Davertige. Étalées sur plus de quarante années et trois pays, les quatre éditions de *Idem*<sup>461</sup> ont opéré sur le texte initial plusieurs transformations

---

<sup>456</sup> Il s'agit ici de l'ensemble des poèmes inédits. (*Id.*, AS, p.131-138).

<sup>457</sup> *Id.*, « Prologue », AS, p. 12 : v. 47-49.

<sup>458</sup> DAVERTIGE. « La légende de Villard Denis », AS, p. 112 : v. 33-34; 49.

<sup>459</sup> *Id.*, « J'ouvre à la nuit », AS, p. 70 : v. 1; 7.

<sup>460</sup> *Id.*, « Les yeux de poète du charbon houilles », AS, p. 135 : v. 1-5.

<sup>461</sup> La première édition de 1962 parue en Haïti, celle de 1964 en France, celle de 1983 et de 2003 parues à Montréal (*Id.*, *Idem*, Port-au-Prince : Imprimerie Théodore, 1962; *Id.*, *Idem et autres poèmes*, Paris : Seghers, 1964; *Id.*, *Idem*, Montréal : Nouvelle Optique, 1983 et enfin la dernière édition : *Id.*, *Anthologie secrète*, Montréal : Éditions Mémoire d'Encrier, 2003).

notables : des écrits s'ajoutent ou sont enlevés, des poèmes fusionnent<sup>462</sup> ou sont modifiés ; les à-côté du texte, images, dessins, récits et commentaires sur *Idem*<sup>463</sup> augmentent en quantité et en importance. Curieusement, de l'édition de 1962 à celle de 2003, on a l'impression non d'un « raffinement » de l'écrit, mais d'ajouts successifs, excédants et débordements qui « délient » progressivement l'œuvre et en multiplient les potentialités signifiantes<sup>464</sup>. Et ce, jusqu'au langage délirant des « *Inédits*<sup>465</sup> » et des ajouts<sup>466</sup> de la version de 2003 qui contribue véritablement à une « reconceptualisation du texte<sup>467</sup> », au point d'être la première édition, très significativement, à changer le titre pourtant notoire de *Idem* pour celui de *Anthologie secrète*. Le travail parfois iconoclaste de Davertige sur ses poèmes les plus connus<sup>468</sup> est signalé dans la préface de Rodney Saint-Éloi dans une formule évidemment prudente, mais qui laisse néanmoins deviner une certaine consternation de la part de l'éditeur :

*Est venue par la suite, malgré nous, la volonté du poète de récrire ses poèmes, d'enlever les « vétilles », de peaufiner... mais également de ré-orienter [sic] son dire*

---

<sup>462</sup> Je pense ici au « Prologue » de *Anthologie Secrète* transformé depuis la troisième édition de 1983. Il est en fait composé de deux textes mitoyens des éditions antérieures « Prologue » et « Idem » (les éditions de 1962 et 1964).

<sup>463</sup> Y compris ceux de l'auteur lui-même. Voir les notes 466 et 471.

<sup>464</sup> L'édition de 1964 parue en France est en ce sens la plus courte et aussi la plus « contrôlée ».

<sup>465</sup> *Id.*, « *Inédits* », AS, p. 121-138.

<sup>466</sup> Je pense ici tout particulièrement à la « Postface » de l'édition de 2003 (*Id.*, « Postface de l'auteur », AS, p. 123-130), texte marginal par excellence, puisque non seulement il constitue un ajout en marge du texte originel, mais aussi un commentaire de l'auteur sur sa propre œuvre. La marginalité est donc ici véritablement « ce qu'on dit à côté [et] après [...] cet acte de marginer, d'annoter, d'écrire dans les marges de tout écrit : lieu du non dit, de l'innommé, du supplément, d'un discours impensé [...] » (BISHOP, Michael. « Lieux, non-lieux et consciences : marginalités et centralités modernes » dans BECKETT, Sandra; BOLDT-IRONS, Leslie et BAUDOT, Alain (dir.). *Exilés, Marginaux et Parias dans les littératures francophones*, Collection « Dont Actes », Toronto : Éditions du Gref, 1994, p. 19-20).

<sup>467</sup> NOILLE-CLAUZADE, Christiane. *Op. cit.*, p. 40-41.

<sup>468</sup> Même les textes apparemment les plus intemporels comme « Pétion-Ville en blanc et noir » sont au moins altérés par cette réécriture attentatoire. Par exemple, ce vers qui depuis 1962 était : « Le charbon dans les fers brûlait et l'enfance et l'histoire » (DAVERTIGE. *Idem*, Collection « Haïti Littéraire », Port-au-Prince : Imprimerie Théodore, p. 16 : v. 6.) devient tout soudain en 2003 : « Le charbon dans les fers brûlait et l'enfance et l'histoire de famille » (*Id.*, « Pétion-Ville en blanc et noir », AS, p. 16 : v. 7).

Curieusement, cette urgence de la réécriture continuera de se manifester jusqu'au jour du lancement de *Anthologie secrète* au salon du livre de Montréal en novembre 2003, puisque Davertige « corrigea » de sa main mon exemplaire (ainsi que quelques autres autour de moi) que je lui donnais à dédicacer : Le titre du poème « Les yeux de poète du charbon houilles » devenant « Les yeux de poète du charbon houiller » (correction de la main de l'auteur) (*Id.*, AS, p 135 – exemplaire de Stéphane Martelly).

*premier, en dispersant tout, en bousculant surtout les poèmes les mieux reçus comme pour dénoncer à sa manière l'hypocrite lecteur...*<sup>469</sup>

Devant une telle « impatience rageuse qui est le contraire de l'art <sup>470</sup>», les marges prolifèrent à la fois dans le corps et dans la périphérie du texte, subtilement, tissant d'imprévisibles correspondances à des niveaux intratextuels et extratextuels. Les dessins<sup>471</sup> de Davertige, les récits sur *Idem* d'autres auteurs et les commentaires – ceux de l'auteur lui-même ainsi que ceux d'autres critiques – prolongent en effet le travail intratextuel de l'émargination. Ces nouvelles marges du recueil en font un objet mouvant, instable, prêt à la réécriture ou à l'effacement, qui, au lieu d'être figé dans la consécration, est tout au contraire, étrangement « encanaillé » et démultiplié dans ses possibilités de lecture par le prisme de la marge. *Idem*, son histoire, ses lectures et ses métamorphoses se « jouent » ainsi glorieusement dans les failles de *Anthologie secrète*. Ce qui, obscurément, n'échappe pas à Davertige lui-même :

*À distance, je regarde comme en une fin d'après-midi de dimanche les bévues de Idem avec admiration, comme j'eus contemplé quatre siècles par-delà une fantaisie insuffisante de l'intrigue, plus faible ou plus opulente qui se fut montrée.*<sup>472</sup>

En ce sens, dans sa splendide imperfection, la réédition enrichie de 2003 est véritablement une anthologie, c'est-à-dire non simplement un recueil, mais une collection de textes, une compilation presque diachronique des éditions passées et « actuelle », un texte où, là encore, le « jadis » n'existe pas.

« Si "la poésie ne se joue que là où se désigne, à la limite de toute limite, encore un pouvoir d'exclure ou de s'exclure", c'est qu'elle n'est pas seulement marginalisée, mais aussi capacité inépuisable de

---

<sup>469</sup> SAINT-ÉLOI, Rodney. « Note de l'éditeur », AS, p. 9. C'est moi qui souligne.

<sup>470</sup> Il s'agit d'une remarque pertinente de Alain Bosquet, qui attribuait alors cette « impatience » à la jeunesse et l'inexpérience de Davertige en 1964 (BOSQUET, Alain. « Un séisme : Davertige – préface à la seconde édition *Idem et autres poèmes* » dans : DAVERTIGE. *Anthologie secrète*, Montréal : Mémoire d'Encrier, 2003 [1964] : p. 146). On comprend bien, avec le recul et la connaissance de la suite du parcours de Davertige, qu'il s'agit de bien davantage que cela.

<sup>471</sup> Ces dessins exécutés par Davertige comme la série des *Aluminium fantômes* (numérotées de I à XIII) illustrent ou commentent le texte, d'autres comme le poème-autographe l'incluent ou le prolongent, les derniers poèmes enfin reposent sur une démarche « visuelle » importante, incluant des symboles ou des effets de calligrammes. DAVERTIGE, AS, p. 14; 31; 41; 48; 56; 61; 64; 71; 91; 98; 108; 120; 122; 10; 131-138.

<sup>472</sup> DAVERTIGE. « Postface de l'auteur », AS, p. 129. C'est moi qui souligne.

marginalisation<sup>473</sup> », remarque Mattiussi en citant au passage Blanchot. En mettant en jeu non seulement la nature du sujet, les formes et tonalités du texte mais aussi la pérennité de l'œuvre, *Anthologie secrète* de Davertige mobilise pleinement tous les aspects de la marge. Comme pour mieux fragiliser la mémoire, et inscrire une troublante légende qui ultimement, outrepassé, même à travers le souvenir personnel, toute durée, toute certitude, toute permanence. En ce sens, le travail de la marge chez Davertige excède, dans un irrépressible débordement, celui de la mémoire ou même du souvenir.

*Car seule valait l'opacité de ces noces grandioses Tombeau cherchant son propre vertige perdu*<sup>474</sup>

#### *Ouvertures en négatif*

Cette traversée de *Idem* et de *Anthologie secrète*, « poésie passablement contraire ou passablement intérimaire<sup>475</sup> », nous conduit somme toute à une interrogation profonde sur la limite. Emportée dans les lieux changeants de l'espace diffracté, prise dans les paradoxes du temps entre souvenir et mémoire, marquée, déplacée par les variations de la marge intra- et extratextuelle, quelle est cette limite et où se situe-t-elle ? Surtout quelle est sa nature dans une poésie qui tout en la remarquant, l'inscrivant dans son projet, ne s'ingénie à la fréquenter que pour la moduler, la transgresser, comme pour mieux brouiller les pistes ou rendre spéculaire à l'infini le travail vertigineux de l'interprétation ? Or, comme le souligne fort judicieusement Nathan, « [...] toute délimitation implique l'existence de frontières, de marges. Il me semble que la recherche progresse davantage par une analyse des limites et des catégories qui les fondent que par l'exploration d'un champ parfaitement défini. <sup>476</sup> ». Reprenant en outre la pensée de Derrida sur l'écriture littéraire, on pourrait similairement envisager la poésie de Davertige comme un tel

---

<sup>473</sup> MATTIUSSI, Laurent. « Philosophie des marges littéraires : l'écriture du dehors » dans : FOREST, Philippe et SZKILNIK, Michelle (dir.). *Théorie des marges littéraires*, collection « Horizons Comparatistes », Université de Nantes, s.l. : Éditions Cécile Defaut, 2005 : p. 65.

<sup>474</sup> DAVERTIGE. « L'homme du grand pus », AS, p. 110 : v. 13-15.

<sup>475</sup> Cette intéressante formule est de Davertige lui-même (DAVERTIGE. « Postface de l'auteur », AS, p. 123).

<sup>476</sup> NATHAN, Tobie. *La Folie des autres – Traité d'ethnopsychiatrie clinique*, Paris : Dunod, [1986] 2001, p. 1.

« lieu d'extériorité » qui « fourni[rait] le détour grâce auquel les concepts [...] [pourraient être] inquiétés.<sup>477</sup> »

En cette *inquiétude*<sup>478</sup> d'un texte et d'un sujet poétique sans permanence qui élaborent pourtant « la légende de Villard Denis<sup>479</sup> » réside précisément tout le travail de l'émargination de la mémoire. À partir de la multiplication des paysages subjectifs, de l'ébranlement des catégories du temps, c'est la mémoire qui se singularise et se compromet dans les divagations<sup>480</sup> paradoxales du souvenir, qui, tel un « passé qui s'en va en vertige de destinée<sup>481</sup> », est néanmoins capable d'instituer une légende personnelle. La marge alors complexifie singulièrement le rapport au passé et installe au cœur de telles représentations son processus d'ouverture, de subversion et de renversement des valeurs<sup>482</sup>.

Peut-être n'y en a-t-il plus éloquente illustration que cet imperceptible renversement de la formule courante « noir et blanc » dans le titre de « Pétion-Ville en blanc et noir<sup>483</sup> ». Comme si cet instantané<sup>484</sup>,

---

<sup>477</sup> Cet enjeu de la limite et de la marge soulevé par Nathan est développé sous d'autres termes par Derrida quand il parle « [d']assigner un lieu non philosophique (en l'occurrence la littérature), un lieu d'extériorité ou d'altérité depuis lequel on puisse encore traiter de la philosophie. [...] ». En ce sens, l'écriture littéraire « fournit le détour grâce auquel les concepts philosophiques ne seront pas forcément disqualifiés, mais du moins inquiétés. » (DERRIDA dans : MATTIUSSI, Laurent, *Op. cit.*, p. 60).

<sup>478</sup> Inquiétude, non seulement dans le sens du malaise et de l'inconfort, mais aussi dans un sens littéraire et philosophique tout à la fois, c'est-à-dire qui renvoie à la mobilité, au mouvement ou qui, avec le doute, nous maintient en haleine et nous amène à nous questionner sur la vérité :

*Leibniz entend profondément par inquiétude les petites sollicitations imperceptibles qui nous tiennent toujours en haleine et qui sont comme des petits ressorts qui tâchent de se débâter et qui font agir notre machine, et c'est cette inquiétude perpétuelle qui nous empêche – et nous empêchera toujours – de nous endormir dans aucune possession définitive.*

(LACROIX, Jean. *Marxisme, existentialisme et personnalisme – présence de l'éternité dans le temps*, Paris : PUF, [1949] 1955, p. 72)

J'ajouterais à ces sèmes un détournement de sens, pour moi l'inquiétude renvoie aussi dans l'emploi que j'en fais ici à « l'action d'inquiéter ».

<sup>479</sup> DAVERTIGE. « La légende de Villard Denis », AS, p. 111 : v.1.

<sup>480</sup> J'utilise à dessein ce mot de Glissant, qui opposait aux certitudes de l'étant, une « pensée de la trace », une « divagation de l'existant » (GLISSANT, Édouard. *Introduction à une poétique du divers*, Montréal : PUM, 1995 : p. 52-53).

<sup>481</sup> DAVERTIGE, « À la recherche de ma croyance », AS, p. 72 : v. 18.

<sup>482</sup> On verra, avec le travail plus contemporain de Frankétienne, jusqu'où ce renversement des valeurs peut être conduit.

<sup>483</sup> C'est moi qui souligne.

<sup>484</sup> Ce poème a déjà souvent été appelé un instantané ou un autoportrait (voir Saint-Éloi, Laferrière etc.). Dany Laferrière d'ailleurs retranscrit « noir et blanc », rétablissant de manière erronée l'ordre usuel de cette expression convenue : « Il y a dans ce recueil un poème, *Pétion-Ville en noir et blanc* [sic.] qui me semble être le plus



inspiré par un épisode précis de la vie de l'auteur, serait en fait un étrange cliché qui aurait saisi quelque chose du passé tout en l'inversant, en en subvertissant l'ordre pour créer quelque chose de fondamentalement nouveau, devenant en quelque sorte un *négatif*<sup>485</sup>.

Peut-être qu'après tout de *Idem* à *Anthologie secrète*, ce texte aux multiples formes ne fut que « confusion ardente » et une grande illusion d'œuvre. *Idem*, cette poésie changeante et profondément inachevée, c'est aussi « idem », c'est-à-dire la même chose, un mot unique à la fois pour dire le même et éviter la répétition, un mot pour introduire dans le même une différence ou une variation. Toujours la même chose, au fond, dans sa réitération et dans sa métamorphose fondamentales : une indépassable subversion poétique, improbable et éphémère légende, provisoirement saisie dans sa volatile éternité.

## DE L'ÉMARGINATION À LA MÉMOIRE IMPOSSIBLE

Ainsi, avec Davertige, c'est la mémoire qui est poussée du côté de la marge par le souvenir et par l'entrée dans la légende et l'éternité. Avec Frankétienne, au contraire, c'est la marge qui me semble-t-il est creusée au cœur de la mémoire, l'évidant de son principe stabilisant de mêmeté tout en faisant résonner l'accumulation de ses voix. Pour le premier, quelle mémoire reste-t-il au creux de la marge, sinon le souvenir, éminemment singulier, qui en réorganise le contenu et l'énergie ? Pour le second, comment la marge devient le principe d'un projet mémoriel profondément marqué par le trauma et la rupture ? Qu'est-ce que la possibilité même de ce dangereux renversement entre marge et mémoire nous apprend ? Voici le passage qu'il faudra sans doute négocier de Davertige à Frankétienne : Alors

---

lumineux des autoportraits que j'ai lu depuis *les poings serrés dans les poches trouées* [sic.] de l'ami Rimbaud. » (LAFERRIÈRE, Dany. « L'Île » dans : *La Presse*, Montréal : 22 décembre 2002, p. E1; E3).

<sup>485</sup> Comme dans le domaine de la photographie où dans le négatif (qui permet la conservation et la reproduction de l'image) le blanc et le noir ainsi que l'ensemble des couleurs, sont inversés. Comment ne pas y voir aussi une autre forme de la marginalité, soit cette esthétique du négatif de Adorno selon laquelle « [la] modernité elle-même suscite son antidote sous les espèces d'artistes qui, vomis par la société, ont assez de force pour nier dans leur art cette société qui les nie [...] » (CHARLES, Daniel. « Négatif » dans : SOURIAU, Étienne et SOURIAU, Anne (dir.). *Vocabulaire d'esthétique*, Paris : Quadrige / PUF, [1990] 2004 : p. 1060).

que l'encanaillement du texte de Davertige nous renvoie à *l'inquiétude* par un sujet singulier de ce qui, auparavant était stable, Frankétienne nous précipite violemment au cœur même de la mémoire dans une esthétique de la rupture, du traumatisme et de la contemporanéité comme seul et catastrophique horizon.

Poser la limite devient alors difficile, voire inconcevable : là où avec Davertige, les tours et renversements de la marge rendaient encore une certaine binarité envisageable, nous voici soudain devant l'éclatement d'un sujet déjà morcelé dans ses voix, nous voici devant une prolifération effrénée qui recouvre un abîme dans lequel l'entremêlement du passé, du présent et de l'avenir augure cette stagnation, « eau de démente<sup>486</sup> » ou cloaque sans nom auxquels la poésie de Davertige semblait encore échapper. Comment dès lors parler depuis la place de l'Autre quand l'existence de cette place est brouillée, menacée par la confusion et le néant ? Que se passe-t-il quand la marge envahit tout l'espace fasciné par ce blanc qui s'étend, envahi par la rumeur qui s'inscrit dans tous les interstices, qui envahit la page pour proposer autant son anéantissement que sa saturation<sup>487</sup> ?

*Tourmenté par les déchirures désastreuses de ma portion d'île, surmontant les maloucheries fielleuses des avaries, évacuant péniblement de mes pensées les exhalaisons malsaines du quotidien, je trébuche contre le temps<sup>488</sup>.*

---

<sup>486</sup> DAVERTIGE. «Les Cœurs brisés », AS, p. 29 : v. 25.

<sup>487</sup> On voit comment autant cette idée d'anéantissement que celle de saturation du texte par la marge rejoint fortement l'absence ou l'échec de l'œuvre abordées avec Chauvet dans le chapitre I.

<sup>488</sup> FRANKÉTIENNE. *Les Métamorphoses de l'oiseau schizophone* 1, p. 154-155.

## LES ACCIDENTS DE LA MÉMOIRE CHEZ FRANKÉTIENNE OU LES HYDRES IDENTITAIRES D'UNE MARGINALITÉ MULTIPLE

### Débuts

Il aurait peut-être fallu, dans l'*Anthologie secrète*<sup>489</sup> de Frankétienne, avoir un peu plus le sentiment de la durée, en prendre la pleine mesure, pouvoir s'y attarder assez longtemps pour apercevoir quelque chose de la mémoire. Afin éventuellement de s'y distinguer soi-même ou en saisir quelque chose, un quelque chose dont la perception du temps écoulé aurait permis le déploiement, sinon la résolution. Or, cette œuvre atypique d'un auteur lui-même difficilement classable est sans doute le texte d'une constante interruption de la chronologie et une remise en cause de la durée. Frankétienne, son auteur, ne semble pas savoir grand'chose d'une mémoire qui excèderait sa prodigieuse et monstrueuse contemporanéité. « Je Suis Un Génial / MÉGALOMANE! <sup>490</sup>», tonne-t-il, péremptoire, en début de recueil, comme pour affirmer dans cette certitude du temps présent, un état perpétuel de grandeur fantasmatique dont le seul aboutissement possible serait la postérité glorieuse, telle une échappée vers le futur et l'immortalité.

Dans une écriture néanmoins grandement autobiographique, *Anthologie secrète* ne cesse pourtant, par des mécanismes inattendus, d'organiser du vivant de l'auteur cette allusive mémoire, en arrimant les traces de son passé biographique à celles, discontinues, d'une mémoire en procès, une postérité anticipée qui, apparemment inéluctable, s'élabore au gré d'une œuvre littéraire en effet de plus en plus reconnue.

---

<sup>489</sup> FRANKÉTIENNE. *Anthologie secrète*, Montréal : Mémoire d'Encrier, 2005. Cette publication constituera l'objet principal de ce chapitre, même si je ferai souvent référence à l'œuvre considérable en français et en créole de l'auteur. Toutes les citations tirées de ce livre seront signalées de la manière suivante : « Titre du texte », AS, page.

<sup>490</sup> *Id.*, « Mégalomane », AS, p. 11 (fac-similé de l'écriture de l'auteur).

Mais voilà, et comme nous le rappelle Frankétienne, l'auteur et le sujet : « Oui, mon ami, je suis un Génial MÉGALOMANE<sup>491</sup> ». Il s'agit bien d'une mémoire à la fois si présentifiée et paradoxalement si vaste qu'elle ne peut délimiter trop précisément ses contours et ses limites, ni se construire dans l'homogénéité ou la continuité ; une mémoire si plurielle qu'elle complexifie infiniment les mécanismes de son élaboration et de sa profération.

Qui est cependant Frankétienne<sup>492</sup>? Cet écrivain prolifique a dominé le littéraire haïtien pendant une bonne moitié du XX<sup>e</sup> siècle et au-delà, a publié de nombreux textes en français et en créole dans presque tous les genres, y compris ceux qu'il a inventés, et est accablé depuis longtemps de nombreuses marques de reconnaissance par la critique littéraire haïtienne et étrangère. S'il fallait, dans le cadre de cette réflexion, circonscrire un centre qui correspondrait à la littérature consacrée dans le champ haïtien, il y prendrait sans aucun doute beaucoup de place. Cependant, son écriture iconoclaste, « déchaînée » reste un phénomène d'exception dans l'histoire littéraire haïtienne, un phénomène qu'on encense souvent de loin sans l'approcher vraiment, entretenant parfois autour de ses écrits une

---

<sup>491</sup> FRANKETIENNE. « Parcours initiatique », AS, p. 33. Cette mégalomanie presque caricaturale est reprise dans ce même texte sous une autre forme plus radicale encore : « Je suis le plus grand créateur que HAÏTI ait jamais donné. »

Il faut cependant remarquer que ces déclarations fracassantes ne sont pas dépourvues d'ironie, puisque le délire de grandeur (mégalomanie) est accompagné dans cette expression du véritable génie (génial). En ce sens, l'expression « Génial MÉGALOMANE » ne serait pas simplement un pléonasme, mais aurait bien valeur d'oxymore ou d'antiphrase. Cependant, l'auteur prend plus loin le soin de souligner à gros traits ce caractère ironique et provocateur en le formulant explicitement :

*Je le dis souvent de / moi-même pour agacer mes / frères trop jaloux qui n'ont / aucun sens de l'ironie exor- / cisante et de l'auto-dérision.*

(FRANKETIENNE. « Génial Mégalomane / Singe Mégalomane », AS, p. 38, fac-similé de l'écriture de l'auteur).

Pourtant, à mon avis, cette précaution n'enlève pas la charge puissante des premières déclarations, mais en marque plus délibérément l'ambiguïté.

<sup>492</sup> Écrivain, peintre et dramaturge haïtien, né Franck Étienne, le 12 avril 1936 dans l'Artibonite. Voir la biographie détaillée de Jean Jonassaint (JONASSAINT, Jean. « Frankétienne » dans : SPEAR, Thomas (Éd.). *Ile en Ile* <http://www.lehman.cuny.edu/ile.en.ile/paroles/franketienne.html>).

singulière méconnaissance<sup>493</sup>, une certaine obscurité bruyante où quelques-uns<sup>494</sup> pourtant ont su réellement ouvrir de lumineuses brèches. Cela dit, l'écrivain lui-même, qui persiste à vivre en reclus et à publier principalement à compte d'auteur en Haïti, loin des mécanismes traditionnels de l'édition, alimente sans doute le mythe de son « *exceptionnalité* reconnue ». « Écrivain-fleuve » caractérisé à juste titre comme une des voix les plus justes de la mémoire contemporaine, je pense que néanmoins s'inscrit en son œuvre une insaisissable étrangeté qui n'est jamais totalement épuisée par la critique, ni tempérée par la consécration.

Entre cet aplatissement du temps dans la contemporanéité de la mémoire et cette tension entre marginalité et reconnaissance paraît *Anthologie secrète*, livre presque accidentel, né de la rencontre entre un auteur et un éditeur<sup>495</sup>. Un livre à première vue rapaillé de toutes pièces, mélangeant allègrement textes autobiographiques et textes de fiction, épisodes de vie et longs extraits d'œuvres, dessins tracés et reproductions de ses toiles, facsimilés de courts textes manuscrits et brèves

---

<sup>493</sup> L'auteur évoque cette méconnaissance dans *Anthologie secrète* dans ce qui est sans doute un cri du cœur adressé à l'éditeur de l'ouvrage :

*Je suis fatigué d'opiner sur ma vie, sur mon œuvre, sur la SPIRALE et sur la tragédie haïtienne. [...] Je souhaiterais que les lecteurs aillent enfin lire mes livres et tenter le voyage mouvementé à travers le labyrinthe de mes textes.*

*J'ai produit une quarantaine d'œuvres qui parlent mieux que mes blablablas répétitifs [...] Tu es peut-être le dernier à qui j'accorde mes paroles, mes confidences et mes aveux.*

(FRANKÉTIENNE. « Je suis fatigué d'opiner », AS, p. 104.)

Plus loin, il évoque ce statut un peu particulier qui est le sien : « Je n'ai jamais eu le souci de plaire à tout le monde. J'assumerai jusqu'au bout ma fondamentale solitude de créateur marginal. » (*Id.*, « Le Cinéma des ombres insolites », AS, p. 156).

Dominique Chancé, critique, évoque aussi cette méconnaissance : « Cela pourrait consister tout aussi bien à en faire l'éloge dithyrambique qu'à déclarer forfait. Critiques et lecteurs se contentent parfois, en effet de crier au génie, de contempler le phénomène à distance, comme un monstre dans sa cage, se gardant bien d'ouvrir la grille [...] » (CHANCÉ, Dominique. « Frankétienne » dans : *Écritures du Chaos*, Paris : P.U.V. 2009, p. 23-24). Je reviendrai plus loin sur cette « monstruosité » de Frankétienne qui surgit fort souvent dans le discours.

<sup>494</sup> Pour les études importantes sur l'œuvre de Frankétienne, je pense notamment aux travaux de Jean Jonassaint, de Robert Berrouet-Oriol, d'Yves Chemla, de Rafaël Lucas et de Dominique Chancé. C'est un auteur de plus en plus étudié dans le cadre des études caribéennes et haïtiennes aux niveaux doctoral et post-doctoral.

<sup>495</sup> Il est à noter que ce texte écrit fort certainement à la demande de l'éditeur comporte aussi des photographies (prises par l'éditeur) de la ville et du quotidien assez intime de l'auteur. Je reviendrai à cette relation éditoriale un peu particulière ainsi qu'à ces images.

chronologies, photographies éparses de la ville et de la chambre de l'écrivain. *Anthologie secrète*, c'est tout cela, en abondance et tout à la fois : une œuvre composite, apparemment jetée pêle-mêle dans sa reliure, qui n'est certainement pas un livre majeur de Frankétienne, mais qui occupe néanmoins un positionnement assez particulier. J'aimerais la considérer dans le cadre de mon analyse non seulement comme un essai autobiographique de l'auteur, mais aussi la proposer comme une œuvre palimpseste, une tentative métonymique de rendre compte de l'ensemble de son œuvre et de son parcours. Dans cette perspective, il me semble très important de m'interroger plus profondément sur le projet mémoriel qui sous-tend cette écriture très hétérogène et fragmentée<sup>496</sup>.

On peut se demander en effet quelle mémoire est mise en jeu dans ce texte disparate qu'est *Anthologie secrète*. Que se produit-il quand un sujet décide de se pencher sur son passé sous une forme si éclatée et dans l'urgence oppressante du temps présent ? Projet autobiographique, projet d'art poétique ou « testamentaire<sup>497</sup> », projet mémoriel global avec pour obsédante toile de fond l'histoire contemporaine

---

<sup>496</sup> Ce caractère fragmenté du texte est assez caractéristique de l'œuvre de Frankétienne (ou plus spécifiquement, l'œuvre de la maturité), comme le remarque ici Philippe Bernard :

*Frankétienne joue ici [dans L'Oiseau Schizophone, 1993] habilement de la technique des bribes [...]. L'Oiseau schizophone mêle les collages au texte, mélange toutes les polices typographiques, broie toute notion de linéarité dans la narration. Frankétienne utilise tout l'espace de la feuille, placarde des bribes d'autres textes, semblant déchirés, impose ses dessins au trait noir épais, tout semble gicler, exploser, se décomposer. Une immense métaphore du chaos haïtien. [...]*

*Cette œuvre totale [ Les Métamorphoses de l'oiseau schizophone, 1996-1997] reste un défi, un modèle d'insurrection contre toute tentative de classement, une épreuve de marathon pour le lecteur bien préparé, un point d'interrogation pour la critique littéraire.*

(BERNARD, Philippe. « Jean-Pierre Basilic Dantor Frank Étienne d'Argent dit Frankétienne, autoproclamé "génial mégalomane" » dans : *Cultures Sud – Poésie, grandes voix du Sud*, No 164, janvier –mars 2007, p. 61-62.)

Il faut cependant noter que *Anthologie Secrète* porte ces stratégies à leur paroxysme, puisque non seulement toutes ces variations (génériques, typographiques etc.) persistent, mais que viennent s'y ajouter des variations plus profondes (notamment au niveau du contrat de lecture) que j'examinerai plus loin.

<sup>497</sup> FRANKÉTIENNE. « Dire testamentaire », AS, p. 87-92.



collectifs et personnels de la mémoire conduisent Frankétienne à une subjectivation complexe du « je » poétique. Une singularisation mythique, fantasmatique, voire fantastique d'un sujet autobiographique qui insiste sur sa propre monstruosité, telle l'hydre aux sept têtes, multipliant infiniment les visages à mesure que ceux-ci viennent à lui faire défaut en cessant d'exister ou de signifier.

Quant à la mémoire, obnubilée par le temps présent, c'est une mémoire elle aussi profondément multiple et surtout accidentée : accidentée dans le sens de la violence du trauma qui la violente, mais aussi et surtout accidentée dans le sens du traumatisme, de la blessure, du heurt des contrastes et des oppositions qui brisent l'harmonie, la durée, pour installer de plein fouet le règne de la rupture. Cette mémoire accidentée ne peut alors que s'éprouver dans la fracture, comme pour mieux fragmenter le temps et le diffracter dans les élaborations multiples et singulières du passé. Un passé improbable pris à bras le corps par un instant présent qui n'en finit pas de s'étendre et de tout absorber de sa monstrueuse contemporanéité.

### *Jeux de mémoire*

L'étymologie latine de la mémoire reflète d'emblée le caractère fondamentalement polysémique de cette notion. Du latin *memoria* qui désigne à la fois « l'aptitude à se souvenir », le « souvenir » lui-même, « l'ensemble des souvenirs » ainsi que le « témoignage du passé<sup>500</sup> », elle apparaît déjà à la fois comme une capacité (celle qui permet « la fixation de l'expérience, [la] rétention, [la] recognition et [le] rappel<sup>501</sup>»), un contenu ou un acte (ceux que constituerait le souvenir) et un récit ou du moins une élaboration particulière de ce passé. En effet, la mémoire n'est pas simplement une trace qui se serait

---

<sup>500</sup> Centre National des Ressources Textuelles et Lexicales (C.N.R.T.L), « Mémoire » dans : *Portail lexical / Étymologie*, (tiré du *Trésor de la langue française* TLFi et du projet de recherche TLF-Étym), <http://www.cnrtl.fr/etymologie/memoire>.

<sup>501</sup> GODIN, Christian, « Mémoire » dans : *Dictionnaire de philosophie*, Fayard / Éditions du temps, 2004, p. 784.



imprimée et conservée dans un hypothétique recoin de l'esprit<sup>502</sup>, elle est plutôt une « représentation du passé [qui] se déploie dans un certain nombre de ses pratiques<sup>503</sup> » :

*[...] évocation du souvenir dans la remémoration, transmission du souvenir dans le témoignage, commémoration du passé, connaissance du passé dans l'histoire. Le travail rétrospectif de la mémoire ne peut être réduit à un usage unique ; la mémoire ne donne pas simplement accès au passé, elle lui donne forme.<sup>503</sup>*

À travers la multiplicité de ces pratiques qui donnent lieu à tant de possibles représentations du passé, la mémoire multiplie ses modalités pour lier le passé au présent et s'élancer vers l'avenir afin « [d']établir une continuité<sup>504</sup> », telle une cohérence indispensable à la pérennité de la conscience. Dans *Anthologie secrète* pourtant, cette conscience de soi paraît très vite plus difficile à cerner ou du moins à unifier. « Héritage », le second texte du recueil, établit d'entrée de jeu la pesanteur du passé chez Frankétienne, pesanteur qui, on le soupçonne, n'est pas sans incidence sur les modalités particulières de la mémoire dans *Anthologie secrète* :

*12 avril 1936. Je nais à Ravine-Sèche (Haïti) à la suite du viol d'une jeune paysanne, Annette Étienne, 13 ans, par son père adoptif, Benjamin Lyles, homme d'affaires américain, président-directeur général de la Compagnie des chemins de fer McDonald qui relie Port-au-Prince à l'Artibonite.<sup>505</sup>*

La mémoire ici exprimée dans ce souvenir violent, précède l'existence du sujet et donc ne saurait être rapportée à un évènement qu'il aurait lui-même vécu. Elle est plutôt mémoire d'un terrible récit des origines qui lui aurait été vraisemblablement rapporté. Ce seul exemple montre bien à quel point est complexe la relation qui existe entre la mémoire et le passé. Celle-là ne peut avoir en effet « qu'un

---

<sup>502</sup> Cette conception de la mémoire comme trace remonte au *Théétète* de PLATON, avec la métaphore très connue de l'empreinte du sceau dans le bloc de cire (SIMONDON, Michèle. *La Mémoire et l'oubli dans la pensée grecque jusqu'à la fin du Ve siècle avant J.-C.*, Paris : Belles Lettres, 1982, p. 179). Elle est perpétuée jusqu'à nos jours dans certaines approches neurologiques de la mémoire qui tentent de la « localiser » une fois pour toutes dans le cerveau.

<sup>503</sup> PEKER, Julia. « Mémoire » dans : ZARADER, Jean-Pierre (dir.), *Dictionnaire de la philosophie*, Paris : Ellipses, 2007, p. 367.

<sup>504</sup> GODIN, *Op. cit.*

Au sujet de la mémoire et de son travail d'élaboration et d'invention, je me suis aussi inspirée des réflexions de Jean-Yves et Marc Tadié (TADIÉ, Jean-Yves et TADIÉ, Marc. *Le Sens de la mémoire*, Paris : Gallimard, 1999).

<sup>505</sup> FRANKÉTIENNE. « Héritage », AS, p. 12.

rapport partiel avec le passé », un rapport qui intègre d'autres sources que celles de l'expérience individuelle, et qui, par ailleurs, « s'articule à des oublis, des refoulements, des dénis [...] constitutifs » et où le passé a une présence « intermittente », « trouée », « non-linéaire »<sup>506</sup>. La mémoire à l'œuvre chez Frankétienne témoigne admirablement de cette complexité : non seulement par le caractère troué et discontinu de la narration poétique et autobiographique (ainsi confrontée à l'oubli et au manque), non seulement par la place accordée à un temps présent qui déborde constamment sur d'autres temporalités, mais aussi par la divergence, par la multiplicité de ses sources et de ses points de vue : tout comme le sujet est confronté à l'autre ou à la collectivité<sup>507</sup>, tout comme l'individu est toujours replacé dans l'histoire<sup>508</sup>. Dans ce texte chaotique à entrées multiples, la mémoire en effet se travaille dans la discontinuité, mettant constamment à nu ses trous et ses contradictions, comme sans doute elle ne l'aurait pas fait sous la forme d'un récit autobiographique plus conventionnel <sup>509</sup>.

Ainsi, de multiples mémoires sont ici mises à contribution dans la trame poétique ou narrative chez Frankétienne : Certes, c'est bien une mémoire personnelle qui s'attache surtout à rendre la biographie et le point de vue de l'auteur. Mais tout autant émerge une mémoire de la collectivité<sup>510</sup> et de son histoire qui alimente presque toujours l'histoire individuelle. Cette mémoire du groupe porte en écho bien

---

<sup>506</sup> PEKER, Julia. *Op. cit.*

<sup>507</sup> Voir la relation « solitaire / solidaire » dans FRANKÉTIENNE. « Tout homme est une île », AS, p. 14.

<sup>508</sup> On peut remarquer ce mélange des mémoires (personnelle / collective) ou cette assimilation de la mémoire collective par la mémoire individuelle ici :

*1941. J'ai cinq ans quand je découvre l'horreur du fascisme [déclaration de guerre d'Haïti à l'Allemagne hitlérienne]. [...] J'ai eu une enfance normale.*  
(FRANKÉTIENNE. « Ah, l'enfance », AS, p. 23.)

<sup>509</sup> Un récit autobiographique plus traditionnel aurait sans doute tendance non point à supprimer, mais à occulter ces « aspérités » mémorielles dans un projet, un contrat et une énonciation cohérentes et plus unifiées.

<sup>510</sup> Je profite ici, comme Anne Gourio et Nicoletta Dolce (Anne Gourio, « Marges de la poésie » et Nicoletta Dolce « Frenette » dans : MARTELLY, Stéphane (dir.). *Marges et Mémoires en poésie haïtienne et québécoise*, inédit.), du double sens du génitif : c'est une mémoire qui a pour objet la collectivité, mais qui aussi, bien évidemment, qui en procède.

Il est à noter par ailleurs que la collectivité apparaît constamment dans *Anthologie secrète* et dans l'œuvre de Frankétienne sous différentes figurations : « Les Errants » (FRANKÉTIENNE. AS, p. 25), les zombi (*Id.*, « L'Épidémie zombificatrice », AS, p. 136-149) ou tout simplement le « nous » sont différents visages parmi tant d'autres de cette collectivité.

d'autres voix concourantes (comme celle de sa mère ou de ses amis poètes) ou concurrentes (comme celle du « phallocrate » dictateur<sup>511</sup>) qui l'amènent, pour ainsi dire, à se stratifier<sup>512</sup>. Enfin, une troisième mémoire<sup>513</sup>, celle du fantasme ou du mythe, celle de l'écriture créatrice, véritable « songe prophétique », vient s'ajouter aux deux premières, pour les amplifier ou les organiser autrement, en tout cas leur conférer une tout autre dimension qui est à la base de l'esthétique ambitieuse de Frankétienne<sup>514</sup>. La parole mémorielle du sujet est habitée, travaillée par ces différentes modalités de la mémoire qui l'ouvrent sur différents discours interrogeant sa visée, son contenu, sa destination et finalement ses modes d'énonciation, vastes horizons qui excèdent le vécu du sujet autobiographique.

*Souviens-toi de l'ultravocale musique du songe prophétique. Tu apprendras à respirer par le cœur. Par l'esprit. Par la mémoire et les poumons de l'âme.*<sup>515</sup>

La mémoire autobiographique, personnelle, comme celle de l'enfance au Bel-air<sup>516</sup>, de l'éveil à la sexualité<sup>517</sup> ou à l'écriture<sup>518</sup>, et autres « initiation[s] à la vie avec des odeurs fortes<sup>516</sup> », qui apparaissent dans différents fragments narratifs ou dans des listes, des chronologies, est sans cesse confrontée par le sujet poétique à la mémoire du groupe, à celle de la ville qu'il « [s]'envertige à contempler », ou à

---

<sup>511</sup> *Id.*, « Sadique phallocrate », AS, p. 120.

<sup>512</sup> On verra plus loin que ce « feuilleté » de la mémoire chez Frankétienne se complique outrageusement en bousculant référents, valeurs et significations.

<sup>513</sup> Cette troisième mémoire, qui est celle de l'invention, de la création, serait sans doute à rapprocher de la « troisième voie » décrite par Nicoletta Dolce dans son analyse de Joël DesRosiers (DOLCE, Nicoletta. « Mémoire sans personne » dans : MARTELLY, Stéphane (dir.) *Marges et Mémoires en poésie haïtienne et québécoise*, inédit). Cependant, on remarquera l'amplitude prise par cette mémoire de l'histoire familiale et l'histoire d'Haïti chez DesRosiers alors que chez Frankétienne, tout est ramené à l'individu, au sujet poétique, dans les limites temporelles de son vécu (élargi seulement par le récit douloureux de son origine). Si une histoire est néanmoins évoquée, elle est du moins bien implantée dans la contemporanéité de l'écrivain.

<sup>514</sup> Bien évidemment, ces trois mémoires telles qu'évoquées ne se manifestent toutes que dans le texte littéraire qui nous concerne. En ce sens, toutes s'expriment à travers l'écriture créatrice. Cette distinction que je propose néanmoins entre les trois mémoires se justifie par le fait qu'elles sont assez nettement distinguables dans *Anthologie secrète* et que l'écriture créatrice notamment devient – dans ce recueil et aussi dans bien d'autres livres de Frankétienne – l'objet d'un discours auctorial.

<sup>515</sup> FRANKÉTIENNE. « Jeu phonétique », AS, p. 123.

<sup>516</sup> *Id.*, « Bel-Air », AS, p. 29-30.

<sup>517</sup> *Id.*, « Ah, le sexe ! », AS, p. 36.

<sup>518</sup> *Id.*, « Littérature : Mode d'emploi », AS, p. 39.

« [son] oreille si sensible aux respirations du temps présent <sup>519</sup> ». Ainsi, commentant le départ d'Aristide, « l'apprenti dictateur », Frankétienne écrit :

*Nous sommes en train de vivre, depuis ces vingt dernières années, la dernière phase de dissolution d'une société qui n'a jamais mis en valeur les principes essentiels de l'indépendance de 1804.*

Toutes ces pratiques et modulations mémorielles me conduisent à m'interroger sur la nature du sujet de la mémoire dans cette œuvre de Frankétienne. Quel sujet serait-il celui qui prendrait à la fois les formes changeantes de l'auteur biographique, du narrateur autobiographique, du sujet poétique, du personnage et de leurs diverses représentations visuelles dans *Anthologie secrète* ? De même, quelle serait son adresse dans une destination qui viserait certes le lecteur, et l'auteur, premier lecteur de lui-même, mais aussi l'éditeur interpellé directement dans le texte<sup>520</sup> ? Quel est le contenu de cette mémoire ? Comment procède-t-elle et quelle est sa fonction ? Comment ce contenu du passé est-il organisé ? Les questions soulevées par la mémoire dans ce livre sont nombreuses et je ne saurais toutes les aborder. Cependant, au moins autant que l'écriture, c'est le **projet** de *l'Anthologie secrète* de Frankétienne qu'il faut à mon avis examiner en le mettant en perspective parfois avec d'autres extraits ou d'autres problématiques de son œuvre. Autrement dit, le projet de ce recueil assez inégal prime selon moi sur l'exécution de l'œuvre ou ses qualités esthétiques. Dans une succession chaotique, les fragments du recueil néanmoins s'organisent pour tisser d'étranges rapprochements et correspondances. Cette progression morcelée favorise la confrontation des mémoires et permet en même temps des associations entre des drames et évènements personnels et des récits plus vastes, tant par le nombre que par la portée.

---

<sup>519</sup> *Id.*, « Fleurs d'insomnie / fleurs prophétiques », AS, p. 52 ; « 2005 – Aristide », AS, p. 153-154. Voir aussi l'interrogatoire dans : « Les Affres d'un Défi » (extrait), AS, p. 147-149.

<sup>520</sup> FRANKÉTIENNE. « Je suis fatigué d'opiner », AS, p. 104.

Apparaît donc dans l'écriture chaotique d'*Anthologie secrète* une mémoire essentiellement *polyphonique* dans ses modes, dans ses formes et aussi dans ses sources multiples et contradictoires. Il s'agit aussi, à la fois dans le contexte familial et dans le contexte plus vaste de la société haïtienne du XX<sup>e</sup> siècle, d'une mémoire fortement ébranlée par la violence dont elle rend compte et qui la divise profondément. En examinant les manifestations de la mémoire dans le cas de la Deuxième Guerre mondiale et de la Shoah, Thomas Keller traite de la difficulté pour les mémoires concurrentes d'exister :

*La mémoire a un cadre systémique. Elle doit constituer un système complet, c'est-à-dire donner une place à tous ceux qui appartiennent au système. Mais qui appartient au système? Les génocides, exterminations et anéantisements en masse<sup>521</sup> détruisent l'existence même et excluent. Ils séparent et créent en même temps un lien, une intimité presque insupportable entre victime et bourreau. [...] Les horreurs de cette période ont pourtant pour premier effet l'amnésie mais aussi l'éclosion et la dissémination de la mémoire.<sup>522</sup>*

C'est ce terrible entrelacement des mémoires concourantes et concurrentes, des mémoires personnelle, collective et poétique qui ne permet plus chez Frankétienne de distinguer aussi nettement le souvenir personnel de la mémoire, comme cela avait été possible chez Davertige. Non qu'il n'eût été possible de déterminer la part de l'autobiographie dans le texte, mais tout simplement parce que ces mémoires s'emmêlent et s'interpénètrent d'une manière qui ne permet pas toujours de distinguer nettement leur origine et leur visée. Les modalités personnelles, collectives ou fantasmatiques de la mémoire ne sont pas construites sur un mode oppositionnel ou distinctif, mais au contraire dans une troublante continuité,

---

<sup>521</sup> On pourrait sans doute ajouter à cette liste la dictature particulièrement répressive et meurtrière des Duvalier. Celle de François Duvalier (père) notamment veillera à l'anéantissement de familles, voire de communautés entières (penser à Fort-Dimanche ou aux tristement célèbres « Vêpres de Jérémie » ou le massacre des paysans de Thiotte), mais plus encore, par le procédé des « disparitions », des exils et meurtres publics et violents, à la patiente érosion du tissu social dans son ensemble (voir entrevues du projet *Histoires de vie des Montréalais déplacés par la guerre, le génocide et autres violations aux droits de la personne*, groupe Haïti, Université Concordia, sous la direction de Steven High et Carolyn Fick pour le groupe Haïti, entrevues coordonnées par Stéphane Martelly (2007-2012), Centre d'Histoire Orale et de Récit Numérisés (CHORN, Université Concordia).

<sup>522</sup> KELLER, Thomas, « Mémoire exclusive - mémoire interculturelle - mémoire complète » dans : WATIER, Patrick (dir.). *Hommage à Freddy Raphaël. Revue des Sciences Sociales*, Université Marc Bloch Strasbourg, No 31, 2003, p.74-89.

une « intimité presque insupportable » qui accomplit la dissolution du sujet mémoriel dans une multiplicité de modes, de pratiques textuelles et de voix<sup>523</sup>.

Il convient d'examiner obliquement<sup>524</sup> ces mouvements et ces modes, circulant comme critique assez librement à travers tout le texte pour saisir quelque chose de cette mémoire plurielle et pourtant si contrariée.

#### *Accidents de mémoire – violences du traumatisme*

Dans le cadre du traumatisme, une violence est exercée. Non seulement par le biais du trauma lui-même, c'est-à-dire de l'évènement, du choc, mais aussi et surtout par ses effets sur le sujet et par la possibilité infiniment compromise de sa mise en mots, son langage, sa profération. Frankétienne a maintes fois dans son texte – voire dans son œuvre – l'intuition de cette impossibilité : « À force de vouloir dire, je ne suis devenu qu'une bouche hurlante. <sup>525</sup>» Entre l'immense désir de parole et son anéantissement dans le cri, est ici figurée une impasse, qui, selon Delage, serait la caractéristique

---

<sup>523</sup> Frankétienne décrit assez précisément cet élargissement polyphonique de la voix :

*Pourtant le malheur, la misère, le désespoir, la rage, les fleuves, les tempêtes, le sang, le feu, la mer, les cyclones, mon pays, les arbres, les montagnes, mon peuple, les femmes, les enfants, les vieillards, tous les hommes, toutes les choses et tous les êtres me gonflent la voix [...]*

*Raynand et Paulin ne sont qu'un seul et même personnage. Moi je suis leur voix, tantôt faible, tantôt forte, mais toujours existante. [...] La voix du tiers-monde écartelé. La voix étouffée sous des ombres géantes.*

(FRANKÉTIENNE. « Je suis devenu une bouche hurlante », AS, 26-27 (extrait de *Mûr à crever*, [1968] 1995). C'est moi qui souligne).

<sup>524</sup> J'ai déjà décrit quelques pages plus haut ce que j'entends par lecture oblique. Cependant, dans le cas d'un texte offrant une architecture et une texture aussi hétérogènes que *Anthologie secrète*, cette approche se justifie encore davantage. Un tel recueil ne peut s'analyser à mon avis dans la constance rigide d'une seule approche ou d'un seul appareillage critique, mais provoque au contraire la plasticité des théories et appelle une lecture elle-même hétérogène, oblique. Je privilégierai toutefois une approche psychanalytique (discipline qui s'intéresse autant à la mémoire qu'au traumatisme) et philosophique / théologique (pour les aspects liés au Vodou), les deux solidement fondées par une lecture littéraire assez minutieuse. Mon approche devra alors s'adapter aux différents sursauts du texte pour se concentrer sur le projet en jeu dans l'écriture ici plus désordonnée, moins « maîtrisée » et étrangement plus réflexive de l'auteur de *Ultravocal*.

<sup>525</sup> FRANKÉTIENNE. « Je suis devenu une bouche hurlante », AS, 26-27 (extrait de *Mûr à crever*, [1968] 1995).

même des sujets traumatisés se trouvant « confrontés à la double impossibilité d'oublier et de lier [par la parole / par l'écriture] les événements terribles qu'ils ont vécus<sup>526</sup>. »

À cette violence extrême qui vient déborder le sujet, lui enlève la parole et crée un véritable déficit du symbolique<sup>527</sup>, Frankétienne tente d'opposer dans son œuvre une absolue « terreur de l'image<sup>528</sup> » et veut envisager « tout [ce qui] peut s'imaginer pour massacrer le vide<sup>529</sup> »<sup>530</sup>. Comme si l'écriture du traumatisme, reproduisant paradoxalement dans ses mécanismes cette violence, pouvait, de sa seule force, rompre l'aporie de cette double impossibilité d'oublier et de lier, et mettre fin à « [cet] état de sidération qui envahit la victime » et cette « mise en suspension du langage, lequel se trouve comme éclaté, déconstruit, "broyé" sous l'effet de la terreur.<sup>531</sup>»

Cette violence déstructurante du traumatisme est en effet partout chez Frankétienne, notamment dans *L'Oiseau schizophone*, mais aussi dans *Anthologie secrète* : elle s'exprime ici dans l'écriture fragmentaire, dans la composition éclatée du recueil, dans le tracé grotesque ou inquiétant des images<sup>532</sup>, dans l'irruption du fac-similé dans le corps du texte, dans l'indécidabilité de l'énonciation dans

---

<sup>526</sup> DELAGE, Michel. « Le Traumatisme psychique » dans : LÉONARD, Monique (dir.). *Mémoire et écriture - Actes du colloque organisé par le Centre Babel à la Faculté des Lettres de l'Université de Toulon et du Var les 12 et 13 mai 2000*, Collection Babeliana, Paris: Honoré Champion, 2003, p. 23.

<sup>527</sup> Dans une perspective lacanienne, Delage décrit bien ce débordement du sujet et de sa parole par le réel traumatique :

*[Selon Lacan] le symbole est le meurtre de la chose. Mais ici il n'est pas possible de tuer la chose. Le réel traumatique vient déborder le symbolique. Il confronte le sujet à une atrocité qui ne peut être recouverte par le voile opacifiant formé par les entrelacs symbolique et imaginaire. L'ordre symbolique est broyé, troué, nul barrage ne s'oppose plus à la dérégulation de l'être de parole (c'est pourquoi d'ailleurs on peut parler de traumatisme par déshumanisation).*

(DELAGE, *Op. cit.*, p. 26. C'est moi qui souligne.)

<sup>528</sup> FRANKÉTIENNE. « À quoi pense le chef suprême », AS, p. 46.

<sup>529</sup> *Id.*, « Fleurs d'insomnie / fleurs prophétiques », AS, p. 50. Je souligne pour attirer l'attention sur cette formule saisissante où le vide est « massacré » dans une surenchère hyperbolique (et quelque peu paradoxale) de la violence qui est très représentative de l'esthétique de Frankétienne.

<sup>530</sup> De Jonassaint à Lucas, en passant par les travaux de Oriol et Fournier, de nombreux chercheurs se sont penchés sur l'expression de la violence dans l'œuvre de Frankétienne. Je m'appuierai notamment sur la dernière publication de Dominique Chancé (CHANCÉ, Dominique. *Op. Cit.*) qui en fait une très fine analyse.

<sup>531</sup> DELAGE, *Op. cit.* Il faudrait d'ailleurs rapprocher ceci de la sidération subie par les fous de Chauvet.

<sup>532</sup> Voir bien évidemment les représentations du « phallocrate » dictateur (FRANKÉTIENNE. AS, p.69, 120, 155) ; mais aussi les visages du fou FOUKIFOURA, double de l'auteur, (*Ibid.*, p. 150) qui ressemble de manière troublante à ceux du phallocrate.

son origine et sa fonction, dans la décomposition des mots réduits ou inventés à partir de leurs sonorités. Ici, on peut se demander si c'est « simplement » le récit du traumatisme qui, permettant une fois de plus que le « symbole tue la chose » et redonne parole au sujet, parviendrait à surmonter l'aphasie traumatique. Pourtant, en considérant la structure du recueil comme un précaire et chaotique ensemble, en examinant certains de ses textes dans leur lapidaire brièveté, il s'agirait sans doute tout autant de l'exercice d'une violence formelle au creux même du langage, une « violence langagière » qui serait alors la seule riposte adéquate au traumatisme ou comme le remarque l'auteur « une réponse culturelle à une insupportable violence séculaire multiforme et pluridimensionnelle<sup>533</sup> ».

En analysant dans une perspective lacanienne *L'Oiseau schizophone*, cette œuvre maîtresse de notre auteur, Dominique Chancé traite finement des violences symboliques et langagières à l'œuvre chez Frankétienne. Il existerait deux phénomènes distincts : d'un côté, une violence dans la langue qui manifesterait l'impossibilité de l'écriture et de son travail de symbolisation, une langue qui paradoxalement ne ferait que signaler cette impasse et (re)produire avec véhémence le non-sens du pouvoir totalitaire ; de l'autre, une sortie possible, précaire, à travers le récit, le rétablissement de la temporalité qu'aurait permis le précédent marquage de cette violence dans la langue<sup>534</sup>. Quelle peut donc être, dans cette tension entre la parole et le non-sens où le texte menace à tout moment de basculer, une mémoire du traumatisme dans l'œuvre de Frankétienne ? Comment peut-elle s'exprimer dans un texte tout en conservant les marques de l'outrage et du trauma qui remettent en cause la possibilité même d'une remémoration, puisqu'une des caractéristiques du traumatisme est la répétition infinie de la violence qui vient déborder le sujet, l'impossibilité pour ces événements tragiques d'appartenir une fois pour toutes au passé ?

---

<sup>533</sup> *Id.*, « Le défi d'écrire en créole », AS, p. 110. Cette remarque concerne le livre *Adjanoumelezo*, « un extraordinaire massif créole chaotique », mais elle pourrait s'appliquer – et ce, de plus en plus – à l'ensemble de l'œuvre de Frankétienne.

<sup>534</sup> CHANCÉ, Dominique. « Frankétienne » dans : *Écritures du Chaos*, Paris : P.U.V. 2009, p. 23-94.



Certes, une telle violence, la structure fracturée du recueil ainsi que les stratégies textuelles et esthétiques que j'ai auparavant signalées savent bien la marquer, faisant résonner dans le chaos la troublante cacophonie « [...] [des] cloches voluptueuses du hasard dévêtu en fragments de mémoire et d'oublis successifs.<sup>535</sup> » Cependant, dans le dernier quart de *Anthologie secrète*, trois textes se déploient, assez longs pour que le récit finalement advienne et installe une brèche, une soudaine cohérence. Ces textes viennent apparemment surmonter l'aporie de la mémoire traumatique et interrompre le jeu de la discontinuité à l'œuvre dans le reste du recueil pour dire, pour raconter surtout et inscrire, autrement que par la succession des dates, une anamnèse. Je voudrais pour cette raison un peu m'y attarder.

Le premier, « l'Abattoir<sup>536</sup> » rappelle un souvenir d'enfance de l'auteur<sup>537</sup>, quand après des vacances de « liberté totale-capitale » dans l'Artibonite, il revenait par le train vers Port-au-Prince. Il s'agit à la fin du trajet, de l'interminable et étrange station de l'engin près des abattoirs à ciel ouvert aux périphéries de la ville.

*Et c'était là qu'on égorgeait dans un bordel luciférien les innocentes victimes de la goinfretrie des carnivores civilisés. [...] Assis dans le train, je regardais avec dégoût cette insolite exposition permanente de salbadies infectes. [...]*  
*Abattre. Tuer. Assommer. Bouffer. Bousifailleur. Rituel répétitif de la barbarie.*<sup>538</sup>

Dans un récit saisissant, où non seulement s'inscrit le personnage de l'auteur adolescent, mais aussi la première personne, se déploie alors une longue description « hallucinée » de la violence de ce lieu et de ses profonds effets sur le sujet. Les longues manœuvres d'arrivée du train qui durent près de quinze minutes devant l'abattoir en font le spectateur obligé de ce massacre. Dans une langue foisonnante qui

---

<sup>535</sup> FRANKÉTIENNE. « Écrire la maladie d'écrire », AS, p. 114-115.

<sup>536</sup> *Id.*, « Abattoir », AS, p. 126-134.

<sup>537</sup> Il fera régulièrement ce voyage aller-retour de Port-au-Prince à Saint-Marc de quatre à quatorze ans.

<sup>538</sup> *Ibid.* p. 130 ; 132.

mélange les discours poétiques et narratifs, le « je » auctorial semble mobiliser les grands moyens – lexicaux, sémantiques, métaphoriques – pour dire non seulement la violence, mais aussi le choc, l’horreur de cette scène qu’il contemple, fasciné et véritablement terrorisé. Le sujet est absorbé par cette scène, dans un élan de compassion pour les animaux égorgés et dépecés auxquels il s’identifie plutôt qu’aux humains qui les tuent. Cette violence qui le déborde dans la surenchère comme dans un « rituel répétitif », il réussit néanmoins à la nommer infiniment, à la figurer, à lui donner un sens et une forme dans laquelle on peut aussi reconnaître non seulement la sinistre préfiguration des massacres et tortures sadiques des sbires de la dictature sur les corps humains, mais encore les caractéristiques de l’esthétique de Frankétienne qui reproduit dans la fascination cette violence.

*Fraternité joyeuse des égorgeurs et des mangeurs des bacchanales de violences envermeillées de magenta et de viscères éclatés. [...] / Inapaisable coudjaille paradoxale dans la chaleur et la fraîcheur du sang qui jaillit d'une belle couleur irréaliste en temps de terreur nébuleuse. Insidieuse sorcellerie pour un massacre esthétique aux étincelles de midis brûlants. [...]*  
*Quinze minutes beaucoup trop longues pour mon adolescence impatiente et fragile. [...] / Quinze minutes d'escalade épouvantable entre l'abattoir de La Saline et l'abattoir de Fort-Dimanche*<sup>539</sup>.

Néanmoins, les voyages réguliers de l’auteur, les inévitables arrêts du train, la reproduction anticipée de cette violence dans les tueries de Fort-Dimanche, la narration poétique elle-même qui s’arrête de manière obsédante sur cette scène sous le mode de l’énumération, voire de la litanie, l’usage de figures de l’insistance, du pléonasma, du brouillage des repères temporels, tout inscrit cette mémoire sous l’insigne de la répétition. L’oubli, malgré l’injonction de l’auteur, n’est pas vraiment possible au fond, et en un sens, la mémoire non plus, puisque rien de ceci ne peut appartenir vraiment au passé, la scène

---

<sup>539</sup> *Ibid.* p. 134. Sur Fort-Dimanche, ce centre de détention politique et de torture sous la dictature de Duvalier, on lira le témoignage de Patrick (LEMOINE, Patrick. *Fort-Dimanche, Fort-la-Mort*, Montréal : CIDIHCA, 1996, [http://jacbayle.club.fr/livres/ile\\_prison/Lemoine.html](http://jacbayle.club.fr/livres/ile_prison/Lemoine.html)). Sur le traumatisme et ses répercussions dans le contexte de la dictature et de la post-dictature en Haïti, on se référera au texte incontournable de Cécile Marotte et de Hervé Rakoto Razafimbahiny (MAROTTE, Cécile et RAKOTO RAZAFIMBAHINY, Hervé. *Mémoire oubliée – Haïti 1991-1995*, Montréal : Regain / CIDIHCA, 1998).

de l'abattoir étant saisie dans des termes pouvant s'appliquer également à toutes les tueries qui lui succéderont, comme dans un terrible et infini écho :

*N'oublie jamais la musicale complexité de la douleur, ni les échos ambigus de la chair dépecée, fragmentée, massacrée, déchiquetée, ni l'économie sanglante de la dévoration libidinale des vlinguebindingues voraces [...] / Abattoir collé serré plaqué vissé boulonné aux épouvantes du Fort-Dimanche<sup>540</sup>*

Un peu plus loin, le second texte « L'épidémie zombificatrice <sup>541</sup>», un extrait de la version française de *Dezafi*<sup>542</sup>, le récit est construit d'un point de vue différent. Le travail de re-symbolisation ne se fait pas cette fois à partir de la reconstitution signifiante d'évènements précis du passé, mais à travers l'élaboration d'un univers fictionnel. Enraciné cette fois-ci non directement dans le souvenir, mais dans l'imaginaire, ce texte écrit au « nous » crée de toutes pièces une collectivité de zombis. Ici, quelque chose est certes représenté, mais cette représentation pointe vers la difficulté mémorielle, elle pointe vers le néant. Être de l'entre-deux, passé par une mort incomplète au moyen de laquelle on lui aurait arraché la mémoire et la volonté<sup>543</sup> pour le réduire en esclavage, le zombi est en effet une figure très importante dans l'imaginaire haïtien et dans la mythologie vodoue<sup>544</sup>. Il mobilise un réseau complexe de significations qui renvoie certes à la mort, mais surtout à l'esclavage et à l'aliénation profonde. Plus encore, à l'instar du *Code noir*<sup>545</sup> qui, régissant au XVII<sup>e</sup> siècle les rapports esclavagistes, fut notoirement un droit au non droit, le zombi est pareillement un existant qui n'aurait plus d'être – ou du

---

<sup>540</sup> FRANKÉTIENNE. « Abattoir », AS, p. 132-134.

<sup>541</sup> *Id.*, « L'Épidémie zombificatrice », AS, p. 136-149.

<sup>542</sup> FRANKÉTIENNE. *Dezafi*, Port-au-Prince : Fardin, 1975.

<sup>543</sup> Je voudrais souligner ici ce lien important qui est fait entre mémoire, conscience et libre-arbitre.

<sup>544</sup> Zombi : « individu auquel un sorcier a capturé [une fraction essentielle de] l'âme ou le gros bon-ange et qui vit dans un état léthargique, comme un mort-vivant. » (HURBON, Laënnec. *Dieu dans le Vaudou haïtien*, Paris : Maisonneuve et Larose, [1972] 2002, p.258). On peut aussi se référer à son autre livre (*Id.*, *Les Mystères du vaudou*, Paris : Gallimard, 1993) qui fait une présentation très synthétique du Vodou haïtien. Ou au classique d'Alfred Métraux (MÉTRAUX, Alfred. *Le Vaudou haïtien*, Paris : Gallimard, [1958] 1977). Il faut évidemment distinguer cette figure emblématique de la récupération qu'en fera Hollywood ou, plus généralement, le monde occidental.

<sup>545</sup> SALA-MOLINS, Louis. *Le Code Noir ou le calvaire de Canaan*, Paris : Quadrige (PUF),[1987] 2002.

moins dont l'essence fracturée serait extrêmement compromise<sup>546</sup>. Dans l'univers fictif de *Les Affres d'un défi*, Frankétienne fait de cette figure inquiétante une collectivité sous la domination d'un sorcier, et dans un symbole plus vaste, se répandant en effet comme une épidémie, une représentation de l'oppression du peuple haïtien par l'ordre dictatorial. Ce « nous » de la négation est défini en ces termes :

*Nous sommes hantés par une infinité de rêves indéchiffrables. [...] Nous avons curieusement introduit nos doigts dans les interstices des éclairs, à travers les fissures du ciel, nous avons été blessés jusqu'aux os. En plein sommeil, nous avons engagé un pari. Au réveil, ils nous ont ravi les fruits de nos rêves<sup>547</sup>.*

Frankétienne oppose ici la collectivité marginale des zombis à la communauté des agresseurs et / ou des « normaux », celle-ci dominant celle-là. Cependant, plus le texte progresse, plus se dévoile entre ces deux groupes une profonde accointance : la limite se trouble, la différence aussi. Dans le rapport entre marge et mémoire, cette tension ou cette indétermination dans la nature profonde du « nous » me semble particulièrement importante chez Frankétienne. Finalement, c'est la communauté tout entière qui est marginalisée<sup>548</sup>, plongée dans les « affres » traumatiques de l'aphasie<sup>549</sup> : perte de la parole et perte du sens saisies dans le texte par la dislocation de la mâchoire et l'effilochement de la langue.

*Nous palpons la vie avec le désir de lui arracher des secrets. Vaine démarche, puisque notre voix se perd dans le silence. Paroles contradictoires. Nos langues*

---

<sup>546</sup> Régine Robin, pour qui la mémoire est une thématique de recherche importante, traite d'une figure similaire dans une autre tradition. Ce qu'elle en rapporte pourrait s'appliquer aussi aux zombis : Il s'agit de la légende kirghize des mankourts à laquelle se réfère Aïtmatov dans *Une journée plus longue qu'un siècle* (1982). Selon la légende, une tribu détruit la mémoire de ses prisonniers en leur enveloppant la tête dans une peau de mouton en plein désert. Ceux qui survivent ne se souviennent de rien : « Aïtmatov insiste sur le fait qu'un mankourt ne sait plus d'où il vient. Il ne peut plus dire le nom de son père ou de sa mère. Il ne sait même plus qu'il est un être humain. Créature sans langage, docile, esclave, il ne pense jamais à se révolter. » (ROBIN, Régine, « Un passé d'où l'expérience s'est retirée » dans : *Ethnologie française - Mémoires plurielles, mémoires en conflit*, Vol. 37, N° 3, janvier 2007, Paris: P.U.F., p. 395).

<sup>547</sup> FRANKÉTIENNE. *Op. cit.*, p. 136.

<sup>548</sup> De même, on verra un peu plus loin que, tout entière aussi, elle participe à l'agression, à la destruction et à la violence.

<sup>549</sup> On le remarque dans le soudain passage à la troisième personne pour désigner les zombi alors que le texte débutait au nous : « Impuissants, apathiques, ils forment la sainte famille des mollusques. [...] » (*Ibid.* p. 142. C'est moi qui souligne).

tailladées, mises en lanières, s'effilochent en filandres. Nos mâchoires se disloquent.<sup>550</sup>

Inscrite dans son corps et dans sa chair<sup>551</sup>, cette dislocation métonymique de la parole du zombi à qui on n'aurait « pas appris à entrer dans la danse », mais dont le silence recouvrerait une possible révolte, une transgression, s'achève néanmoins dans la réitération du trauma et du traumatisme. Comme pour faire écho à l'abattoir, le récit se clôt sur un interrogatoire absurde<sup>552</sup>, une scène de torture où le supplicié serait maintes fois sommé de donner sa « complète identité », ce qu'il n'arrivera jamais, bien évidemment, à faire à la satisfaction du bourreau<sup>553</sup>.

Le troisième texte, « OB-SCÈNE IV <sup>554</sup>», vient clore ce parcours sur une surenchère. Très bref, il se risque aussi sur un autre registre dans la mémoire du traumatisme. Cette fois-ci, il s'agit d'un récit beaucoup plus court, plus difficile aussi, sans doute, qui emprunte aux deux textes précédents certaines modalités. Puisant à la fois dans le souvenir et dans l'imaginaire, OB-SCÈNE pourrait être qualifié de récit fantasmatique, celui à mots couverts du viol de la mère adolescente par l'homme d'affaire américain, viol qui aboutira à la conception de Frankétienne lui-même. C'est le récit d'un souvenir, mais ce souvenir évidemment ne provient pas du vécu de l'auteur. La création prend alors le relais pour recréer cette scène d'autant plus difficile qu'elle s'écrit du point de vue de la mère-fille ; doublement incestueuse, puisque la jeune fille est violée par son père adoptif et que ce viol est raconté par la plume de son fils. OB-SCÈNE représente dans *Anthologie secrète* par essence le texte impossible, ou du

---

<sup>550</sup> *Ibid.*, p. 136. C'est moi qui souligne.

<sup>551</sup> Un peu plus loin : « Nos jointures sont désarticulées » (*Ibid.*, p.138.)

<sup>552</sup> Cette scène qui s'éloigne de la parole ou de la description du zombi se présente néanmoins comme le prolongement de « l'épidémie zombificatrice » : « L'épidémie zombificatrice se répand. Au bout de l'interrogatoire absurde, la tête s'embrouille de peur et le cœur se fige dans le silence. » (*Ibid.*, p. 147-148).

<sup>553</sup> Les scènes de torture reviennent assez régulièrement dans l'œuvre de Frankétienne. Une autre célèbre est celle qui ouvre le récit de *l'Oiseau schizophone*. On pourrait arguer que cette identité qui est demandée avec insistance au supplicié est précisément ce qu'il peut de moins en moins dire, car elle lui est peu à peu arrachée par l'ordre totalitaire qui l'agresse et qui délibérément lui enlève – comme pour le zombi – son humanité.

<sup>554</sup> *Id.*, « OB-SCÈNE », AS, p. 158 (extrait de *H'Éros-chimères*, 2002).

moins, celui qui n'aurait pas dû être possible, car non seulement il évoque un événement particulièrement traumatique, mais il franchit le pas de l'ultime tabou. Par l'évocation des pensées et perceptions en bribes et des émotions plus diffuses encore, on comprend que le récit est raconté du point de vue de la mère, personnage esquissé en quelques touches à la troisième personne. Cette focalisation interne permet pour l'auteur comme pour le lecteur une identification complète à la victime, l'installant en quelque sorte dans son corps percevant et aussi dans son désarroi. Le « monstre multiforme », auteur du viol ne lui apparaît que de manière indirecte, métonymique, perceptible par l'odeur de son cigare et ses « chuchotements gutturaux ». Comment faire sens depuis une telle posture énonciatrice de « [ce] passage d'un monstre multiforme. Une chimère. <sup>555</sup> » ? La réponse se trouve sans doute en partie dans le texte, dans une suite de propositions infinitives qui, dans un éloquent exercice de désubjectivation ou de dépossession, ouvrent personnage et sujet à une énonciation plus équivoque, mais aussi plus abstraite. Le sujet maternel disparaît alors sous la plume de son fils, le sujet poétique autobiographique qui le double aussi, anéanti par le choc, arraché à lui-même. Ce qui est alors énoncé non seulement le concerne, mais peut se rapporter à l'écriture de Frankétienne, et peut-être aussi à l'écriture du traumatisme dans sa précarité :

*Recenser les repères de la raison et ses clés de clarté. Recycler la mémoire et l'intuition. Vérifier l'étendue des doutes et des incertitudes.*

La mémoire, fragile, est elle aussi à reconstituer. Les jeux complémentaires de la mémoire qui mobilise ici très clairement le référentiel, l'imaginaire et le fantasmatique ou symbolique, l'un soutenant l'autre, l'un compensant les défauts ou les oublis de l'autre, permettent peut-être l'existence de ce texte improbable, rapiécant les bouts pour trouver dans la narration poétique une certaine cohérence.

---

<sup>555</sup> *Ibid.*

Cependant, cette complémentarité plus apparente dans ce texte est tout aussi valable pour les autres textes du traumatisme. Par elle, ces récits mettent à nu les apories et les écueils de l'écriture du traumatisme et de sa mémoire. On pourrait même arguer qu'ils ne sont possibles – au lieu du silence ou de la « schizophonie » – que parce qu'indirectement ou non, ils réussissent à nommer le trauma, voire à mettre en œuvre les mécanismes du traumatisme pour tenter de le réinvestir symboliquement. Alors il devient envisageable de représenter dans une certaine mesure ce que représente le traumatisme, c'est-à-dire

*[l'] effraction de l'appareil psychique et [...] la part active, c'est-à-dire subjective que joue le sujet dans la production de ses troubles : on veut entendre par là l'évaluation subjective par le sujet d'une situation extrême qu'il vit ou qu'il a vécu [sic], évaluation qui l'amène au constat effrayant qu'il est seul au monde, abandonné à ses seules ressources réduites à rien ou presque, confronté finalement à la mort de soi.<sup>556</sup>*

C'est bien l'effraction elle-même et le trouble du sujet qui apparaissent à la fois dans ces trois textes.

Aux prises avec la violence qu'il perçoit, voit, subit de manière individuelle, mais aussi collective, le sujet, « désarticulé », incertain, se présente comme affecté, déplacé ou dissocié, inscrit seulement « au prix d'une blessure qui touche [son] identité<sup>557</sup> ».

Cependant, la mise en récit du traumatisme pose une question fondamentale sur le temps et la possibilité pour une mémoire de se constituer<sup>558</sup>. Échappant un peu à l'organisation du recueil et à sa

---

<sup>556</sup> DELAGE, *Op. cit.*, p. 24.

<sup>557</sup> Angelergues traite de cette blessure dans le contexte de génocides :

*Dans la conscience collective d'aujourd'hui, la place du souvenir lié à la Shoah et aux génocides est foncièrement différente [de la mémoire de WWI] car cette place ne peut s'inscrire en nous [...] qu'au prix d'une blessure qui touche notre identité. [...] Chacun est soumis à une double injonction: le souvenir et l'oubli sont également intolérables. C'est à la collectivité tout entière d'assumer la nécessité de la mémoire contre l'aspiration à la méconnaissance qui éviterait à la fois le souvenir et l'oubli. (ANGELERGUES, Jacques et WEIL, Eva (dir.). « Argument » dans: *Revue française de psychanalyse - Devoir de mémoire entre passion et oubli*, Tome LXIV, janvier-mars 2000, Paris: P.U.F., p. 5.) Je souligne.*

<sup>558</sup> Comme l'explique Fink, « la mémoire ne peut se constituer en tant que telle qu'à partir du moment où un certain événement ou une expérience peut être situé dans le temps et dans le lieu de son avènement [...]. De plus la mémoire est un processus qui se déroule dans le système conscient où [contrairement à l'inconscient, où sont refoulées les expériences traumatiques] les catégories de temps et d'espace sont présentes. »

Un peu plus loin, le psychanalyste traite du syndrome de répétition dans le cadre du traumatisme :

*[...] j'ai constaté [en examinant des survivants du traumatisme que ...] [c]es personnes se comportaient dans leur vie quotidienne comme s'il leur fallait se protéger contre d'éventuels*

chronologie par dates, ces textes prennent paradoxalement mieux le temps de raconter, d'inscrire dans une certaine mesure la durée dans le corps du texte et de restituer tant bien que mal le traumatisme à une temporalité narrative. Or, dans le cadre du traumatisme, pas de pensée, pas de sens, pas de temporalité. Les catégories du temps et de l'espace étant abolies, la mémoire est alors entravée, sinon irrémédiablement compromise. Si récit néanmoins il y a, miraculeusement peut-être, dans ces trois textes de *l'Anthologie secrète*, ce n'est que pour mieux pointer vers les limites de la représentation et marquer inlassablement la contemporanéité insurmontable de la blessure. Ces représentations suffisent-elles à combler la béance créée par la violence du traumatisme et de la mémoire accidentée qui en procède ? Tout le reste du recueil qui consacre le règne de la rupture et de la discontinuité me fait pencher vers une réponse négative. Les trois récits du traumatisme ne feraient alors que signaler plus directement une problématique qui serait par ailleurs **mise en œuvre** dans tout le reste du recueil. Il paraît clairement cependant qu'agressée par le pouvoir totalitaire, hantée dans le lointain par le passé esclavagiste<sup>559</sup>, l'écriture de Frankétienne est bien et bel confrontée par le récit du traumatisme à une mémoire impossible, ou tout du moins qui n'appartient pas – ni par les mouvements du sujet inquiété

---

*ennemis ou se cacher de peur d'être emprisonnées, etc. [...]*

*Si quelque chose s'est produit mais ne se reproduit pas, cela constitue un souvenir; si cela se répète ou est sur le point de se répéter, il s'agit d'un événement traumatique, une menace pour l'individu, un événement qui n'appartient pas au passé et contre lequel le sujet doit se défendre en adoptant des mesures et des mécanismes supplémentaires constamment en action.*

(FINK, Klaus. « La mémoire et sa relation au temps et à l'espace » dans: ANGELERGUES, Jacques et WEIL, Eva (dir.) *Revue française de psychanalyse - Devoir de mémoire entre passion et oubli*, Tome LXIV, janvier-mars 2000, Paris: P.U.F., p. 58 ; 63-66).

<sup>559</sup> Cette mémoire de l'esclavage est en elle-même fort problématique, non seulement parce que l'exercice même de l'esclavage dans la Caraïbe reposait sur une suppression systématique de la mémoire (de l'Afrique, de la lignée, du groupe, de la langue) par diverses stratégies d'acculturation, mais encore parce que l'esclavage apparaît étrangement fort peu dans les œuvres littéraires haïtiennes.

*En somme, tout se passe comme si la mémoire de l'esclavage était sans cesse oblitérée dans l'espace public. Serait-il possible de faire table rase du jour au lendemain d'un système qui a duré environ trois siècles et qui constitue la forme la plus aigüe de dégradation de l'humanité chez un être humain ?*

(HURBON, Laënnec. « Mémoire et politique en Haïti », dans: LABELLE, Micheline ; ANTONIUS, Rachad et LEROUX, Georges. *Le Devoir de mémoire et les politiques du pardon*, Montréal : Presses de l'Université de Montréal, 2005, p. 177-178.)



dans son identité, ni par la répétition qui vient anéantir toute progression dans le temps – totalement au passé.

### *Prolifération et mouvements du sujet*

On peut se demander alors ce qu'il advient du sujet traumatique confronté à une telle impasse, ou plus précisément, comment il réussit à négocier une place et une forme symbolique dans une écriture contenant, au moins virtuellement, sa propre faillite. Que recouvre, par exemple, la démesure de l'ego frankétiennien qui, encore une fois, hautement se proclame ici dans une litanie de noms : « Moi, Jean Pierre Basilic Dantor Franck Étienne d'Argent<sup>560</sup> »? Ce nom immense, comme un déferlement d'identités possibles, ce nom vodou, nom d'initié lancé au monde comme une incantation nous donne quelques pistes. L'inscription du Vodou dans l'œuvre de Frankétiennien, qui rassemble ici par exemple sous une même dénomination sujet auctorial et poétique, nous fait signe pour repérer autre chose qui, sans doute, a trait aussi à la mémoire, tout à la fois dans son oblitération et dans sa survivance. Il convient de porter un peu plus en amont cette interrogation sur le traumatisme vers l'origine de la blessure et vers ce qui permit autrefois de la transcender. Comme le remarque à juste titre Laënnec Hurbon :

*Il vaut la peine d'interroger la signification du Vodou non seulement comme mémoire de la traite et de l'esclavage, mais aussi comme l'une des sources de l'identité individuelle et collective en Haïti<sup>561</sup>.*

Le Vodou naît dans des circonstances très particulières de « dégradation de l'humanité » où l'entreprise esclavagiste dans la Caraïbe repose en grande partie sur la capacité des « maîtres » à chosifier l'esclave, à en faire un « meuble<sup>562</sup> » et à le « rendre amnésique<sup>563</sup> ». Toutefois, à travers le Vodou

---

<sup>560</sup> FRANKÉTIENNE. « Moi, Jean Pierre Basilic Dantor Frank Étienne d'Argent », AS, 16. Le nom de « Dantor » renvoie probablement à *Erzili Dantor*, lwa féminin dans le rite *Petro*, protectrice des femmes et des enfants. *Erzili Dantor* (contrairement à *Erzili Freda*, la mulâtresse) est représentée sous les traits d'une femme noire voluptueuse ou de la Vierge noire de Częstochowa.

<sup>561</sup> HURBON, Laënnec. « Préface - L'inquiétante étrangeté du vodou haïtien », dans: DALEMBERT, Louis-Philippe. *Vodou! un tambour pour les anges*, Photographies de David Damoison, collection Monde / Photographie, Paris : Éditions Autrement, 2003, p.6.

<sup>562</sup> Selon les termes du Code Noir, l'esclave n'était-il pas défini comme un bien « meubl[e] » ? (LOUIS XIV, Roi de France. *Le Code noir. Édit du Roi sur les esclaves des îles de l'Amérique* dans : PEYTRAUD, Lucien.

haïtien – certes comme religion, mais surtout comme système symbolique global – on assiste non seulement à la préservation de traits culturels africains et à la mémoire d'une certaine Afrique mythifiée, mais bien plus encore, à une élaboration nouvelle, une « refondation de l'espace et du temps <sup>564</sup> » et à une mémoire vivante<sup>565</sup>, qui, notamment par les rituels de la transe, s'inscrit profondément dans les corps des sujets<sup>566</sup>. Le sujet ontologique devient alors multiple, tant par les *lwa*<sup>567</sup> qui le possèdent, le « chevauchent » et enrichissent son identité de celle d'un être surnaturel, que par celle, infiniment complexe de ces différentes « âmes<sup>568</sup> » qui constituent sa personne et donnent un cadre très précis à son individualité.

---

*L'esclavage aux Antilles françaises avant 1789 : d'après des documents inédits des archives coloniales*, Hachette: Paris, [1680] 1897, p.15, Article 44).

<sup>563</sup> « Il a fallu que les maîtres et l'administration cherchent à rendre les esclaves amnésiques pour qu'ils parviennent à une intériorisation parfaite de leur condition. [...] C'est au cœur de ce processus de dégradation de l'humanité de l'esclave que celui-ci parvient à produire une tâche de reconstitution d'une mémoire en vue de récupérer sa dignité. » (HURBON, Laënnec. *Op. cit.*)

<sup>564</sup> Cette refondation passe notamment par la constitution d'une temporalité (diverses fêtes sacrées) et de lieux mythiques comme la Guinée ancestrale, devenue un véritable « Au-delà » où retournent apaisées les âmes des défunts. (*Ibid.*)

<sup>565</sup> J'entends par là une mémoire qui tout en revoyant au passé est constamment actualisée notamment dans le corps des initiés (voir notes suivantes).

<sup>566</sup> « [...] le corps même de l'esclave devient un lieu de mémoire. » (*Ibid.*, p. 10.). Cette « incarnation » de la mémoire qui prend place et s'exprime dans les corps est aussi très apparente dans la danse qui joue un rôle central dans le rituel vodou et qui précède presque toujours la crise de possession.

<sup>567</sup> Les *Lwa* (ou Mystères, Saints, *Zanj* ou *Ginen*) sont des esprits d'essence divine qui font le lien entre le Dieu unique (et lointain) du Vodou et les affaires des hommes. Les *Lwa* forment un panthéon complexe et ils peuvent intervenir (par la possession) dans le corps même des initiés. Par la possession, ceux-ci sont « chevauchés » par le *Lwa* dont ils deviennent la manifestation concrète au cours de la cérémonie. On peut consulter à ce sujet les travaux de terrain de Maya Deren (DEREN, Maya. *Divine Horsemen, The Living Gods of Haiti*, London / New York : Thames and Hudson, 1953 ; *Id.*, *Divine Horsemen* (DVD), adaptation du livre (film inachevé, monté posthument à partir des bobines de Deren par son mari Teiji ITO), production de Morgan HARRIS, Mystic Fire Video, [1977] 2005).

<sup>568</sup> Pour le vodouisant, l'âme humaine est au moins double : elle comprend principalement le *Gwo Bon Zanj* (Gros Bon Ange), force vitale partagée par tous les êtres humains, et le *Ti Bon Zanj* (Petit Bon Ange), siège de la conscience, de l'individualité. La zombification et la possession par le *lwa* se produisent par la fracture de l'âme, la capture ou le déplacement provisoire du *Ti Bon Zanj*, qui est dans le second cas remplacé chez le sujet en transe par l'essence divine du *lwa*. Lors de la possession, le pratiquant du Vodou devient donc effectivement le *lwa* qui le « chevauche », tout en investissant l'être divin de sa subjectivité. D'autres entités ontologiques comme le *zetwal*, le *Mèt-tèt* ou le « corps-cadavre » et le *nam* plus près du corps, complètent la mosaïque complexe qu'est le sujet pour le vodouisant. Comme le souligne Alfred Métraux :

[...] the Haitian popular concept of the soul is extremely complex. Its duality is a legacy of West Africa where the plurality of the soul is a widely held belief. [la conception haïtienne et populaire de l'âme est extrêmement complexe. Sa dualité est un héritage de l'Afrique de l'Ouest, où la pluralité de l'âme est une croyance largement répandue.] (ma traduction)

*La relation d'un vodouisant aux lwa est la relation à un ordre symbolique qui le constitue dans son humanité, et lui confère son ouverture aux "autres" membres de la société. Un ordre symbolique l'unit au monde ancestral et invisible et l'en sépare à la fois*<sup>569</sup>.

De même, dans le travail de déshumanisation qui est aussi celui, à une autre échelle, de la dictature, le sujet se construit dans une autre violence : celle qui le conduit à exister par surenchère d'humanité, comme pour parer, dans ses différents mouvements de subjectivation, à cette liquidation de la mémoire et cette remise en question de son humanité qui viennent l'éreinter ou l'anéantir. Ainsi, analysant les *Fleurs d'insomnie* de Frankétienne, Seanna Sumalee Oakley remarque fort justement que le concept de soi est reconfiguré, dans un «dialogue avec le Vodou haïtien », selon une nécessité éthique pour transcender – entre autres choses – la déshumanisation des sujets par la dictature<sup>570</sup>. Selon Oakley, ces instances stratifiées de l'être permettent au sujet de faire se confronter les paradoxes du moi par le recours à la personnification<sup>571</sup>.

Il est tout à fait possible dès lors d'envisager que cette refondation de l'espace et du temps dans le Vodou ainsi que la multiplication des instances ontologiques puisse jouer un rôle important face aux

---

(MÉTRAUX, Alfred. « The Concept of Soul in Haitian Vodou » dans : *Southwestern Journal of Anthropology*, Vol. 2, No. 1, University of New Mexico, Spring 1946 : p. 84-92.)

Les attributs et fonctions des différentes âmes varient beaucoup d'un auteur à l'autre et je ne chercherai pas à trancher dans ce débat théologique et métaphysique dont la complexité ne peut trouver consensus même chez les spécialistes (lire à ce sujet les remarques épistémologiques de Nicolas VORNAX. « Vodou et production des savoirs » dans : *Anthropologie et société*, Vol. 29, No. 3, 2005, p. 207-221). Cependant, cette pluralité des entités ontologiques du sujet ainsi que les déplacements et manipulations possibles de ces diverses instances me semblent extrêmement intéressants pour mon propos plus littéraire.

<sup>569</sup> HURBON, Laënnec. « Préface - L'inquiétante étrangeté du vodou haïtien », dans: DALEMBERT, Louis-Philippe. *Vodou! un tambour pour les anges*, Photographies de David Damoisson, collection Monde / Photographie, Paris: Éditions Autrement, 2003, p.15.

<sup>570</sup> OAKLEY, Seanna Sumalee. « Le Masque blessé / The Afflicted Mask - Romantic Selves, Vodounist Selves In Frankétienne's *Fleurs d'insomnie* », dans: *Atlantic Studies*, Vol. 4, No. 1, avril 2007, p. 67-85. Oakley s'intéresse plus précisément sur le *Vates* poétique, soit le « poète-prophète possédé par une intuition divine ou démoniaque ». Elle se penche sur l'utilisation de ce qui serait une première personne, sujet lyrique et *Vates* par Frankétienne dans *Fleurs d'insomnie* comme une « structural necessity and a syntactic convention [une nécessité structurelle et une convention syntaxique] » qui signifierait dans la poésie des relations éthiques entre le Vodou haïtien, le sujet lyrique « afro-créole » et le Romantisme européen.

Je crois que cette conception du sujet poétique en corrélation avec le Vodou est non seulement intéressante, mais très pertinente dans le cas de Frankétienne qui utilise sciemment ces catégories du Vodou, tout en les déplaçant. Je voudrais reprendre ici la réflexion de Oakley en l'élargissant, pour en soulever non seulement les implications complexes au niveau du couple de l'identité et de l'altérité, mais pour examiner la portée de cette importante question éthique en ce qui a trait à la mémoire.

<sup>571</sup> *Ibid.*

difficultés de la mémoire traumatisée qui exacerbe, elle, de tels paradoxes. Dans l'esthétique de Frankétienne, le jeu entre prolifération et singularisation du moi, qui est la marque même de cette subjectivité démultipliée, peut apparaître alors, dans un processus analogue à celui de l'âme vodoue, comme une porte de sortie des contradictions de la mémoire. Entré en lui-même « par effraction<sup>572</sup> », le sujet qui « [s']installe au plus profond du mystère à la recherche de [ses] nœuds <sup>573</sup>» dans *Anthologie secrète* se présente sous des formes multiples, voire dans des stratégies énonciatives complexes qui lui permettent sans cesse de se déplacer, sans cesse de se multiplier et de proliférer, comme pour mieux contourner ou déjouer l'impasse qui les menace, lui et sa mémoire. S'effectue ainsi dans le texte un véritable travail de multiplication des formes et des fictions de soi, saisi entre le « rien qu'incertitude » et une « métamorphose [de] tout instant<sup>574</sup> ».

Doublant la préoccupation autobiographique du recueil, l'un des premiers indices de cette quête réside dans la représentation de visages, dessins qui surgissent de manière obsédante un peu partout dans le recueil. Visages de face, de profil, visages stylisés en quelques traits fluides qui les forment et les déforment, visages sans cous et sans corps, figés comme des masques qui auraient parfois un regard<sup>575</sup>. Ces images proliférantes, toujours associées au « je » auctorial, signalent fortement les

---

<sup>572</sup> Je veux souligner en passant à quel point le terme est d'une troublante justesse : il fait bien sûr sourdement écho à l'effraction capitale qui est celle du traumatisme. Cependant, il rappelle aussi cette « effraction » dont parle Louis Mars, qui est révélation, au cœur de la crise de possession Vodou (MARS, Louis. *La Crise de possession – Essai de psychiatrie comparée*, Bibliothèque de l'Institut d'Ethnologie, Port-au-Prince : Imprimerie de l'État, 1955, p. 17). Ce rapprochement et cette confrontation entre traumatisme et rémunération vodou est précisément ce dont il est question ici.

<sup>573</sup> « Par effraction, je m'installe au plus profond du mystère à la recherche de mes nœuds. » (FRANKÉTIENNE. « Fleurs d'insomnies / Fleurs prophétiques », AS, p. 60 – 61.)

<sup>574</sup> Cette dernière citation est le texte manuscrit (fac-similé) qui accompagne le dessin d'un monstre, un mystérieux être / animal composite qui est, somme toute, assez emblématique du projet de Frankétienne. (*Id.*, « Rien qu'incertitude », AS, p. 32.)

<sup>575</sup> FRANKÉTIENNE. « Ange et/ou démon », AS, p. 34 ; « Génial Mégalomane / Singe mégalomane », p. 38 ; « Le Collage Frankétienne », p. 70 ; « Solitude », p. 96 ; « Yeux ouverts / Yeux gommés », p. 105, pour n'en citer que quelques uns. J'attire aussi l'attention du lecteur sur le visage qui apparaît sous le titre « Abstraction », visage en trois personnes, dont le texte en fac-similé soulève cette question du masque ainsi que le thème – très

enjeux identitaires du recueil, en déployant inlassablement les virtualités du sujet, chaque fois dans de nouvelles représentations qui le questionnent et le personnifient. Comment oublier devant une telle insistance que l'origine du mot *personne* évoque tout à la fois le visage, le masque et celui qui le porte<sup>576</sup>? Entre répétition et variation, ces dessins travaillent les représentations du moi comme une *étude*<sup>577</sup> ou encore pour utiliser les mots de Oakley, une véritable « syntaxe de la personne » qui répond efficacement au travail sur le nom mentionné plus haut. On comprend alors que ces diverses « identifications du moi » se donnent ainsi à voir, au moins pour certaines d'entre elles, ainsi fictionnalisées par ces visages, tout soudain « incarnées » – pour ainsi dire – dans un mouvement qui n'est pas sans rappeler la personnalisation différenciée des diverses instances ontologiques dans le Vodou. Dans une telle perspective, il semblerait bien qu'il faille admettre avec Grossman qu'une personne ne serait pas simplement un masque, mais bien un « contenant<sup>578</sup> », un véhicule – une « monture » peut-être, capable de porter divers aspects du moi, de le moduler à l'infini et de lui permettre d'exprimer ses contradictions.

Entre prolifération, personnification et dislocation, la question de l'ontologie du moi s'exprime aussi de manière particulièrement vitale dans l'un des grands textes du traumatisme, « L'Épidémie zombificatrice », justement parce que l'être du zombi a été modifié et que le défaut rend plus perceptible

---

important dans le Vodou d'ailleurs – de la gémellité ou du double : « Abstraction / sous la fumée des masques / à l'oblique des ombres ! / Quelle énigmatique / siamoiserie ! » (*Id.*, « Abstraction », AS, p. 93.).

<sup>576</sup> Au début du XII<sup>e</sup> siècle, le mot latin d'origine étrusque *persona* signifie « masque de théâtre », « personnage » et puis enfin « visage » et « personne ». (DAUZAT, Albert ; DUBOIS, Jean et MITTERAND, Henri. *Nouveau Dictionnaire étymologique et historique*, Paris : Librairie Larousse, 1971 : 555). Ce parcours sémantique qui relie l'individu à son apparence et éventuellement son rôle social me semble important.

<sup>577</sup> Dans le sens qu'en proposent les arts plastiques, c'est-à-dire un « [t]ravail de détail exécuté en marge et en vue d'une composition d'ensemble, mais pouvant parfois constituer une œuvre en soi. » (SOURIAU, *Op. cit.*, p. 735-736).

<sup>578</sup> « [A] person (personae) is not a mask but a countenance. That is to say, a person is not the fiction of a face but the face known always to be a fiction [...] speech is the countenance that you can see that means (points toward) the countenance that you cannot see. » [Une personne (personae) n'est pas un masque, mais un contenant. C'est à dire qu'une personne n'est pas la fiction d'un visage, mais un visage toujours connu comme fiction [...] la parole est le contenant qui signifie (qui pointe vers) le contenu que vous ne pouvez apercevoir. – ma traduction] (GROSSMAN dans : OAKLEY, *Op. cit.*, p. 72.)

la structure. Elle apparaît notamment dans la « désarticulation » qui touche à la fois le corps du zombi, mais surtout à travers son corps, sa parole. Les zombis, surpris en défaut d'être, ne peuvent alors que se parler à eux-mêmes une parole irrémédiablement intransitive, signalant du même coup – par le manque – la nature composite du sujet. Cependant, dans l'écriture du recueil, l'ontologie du moi ne se joue pas seulement dans la perspective du défaut. Tout au contraire, dans un mouvement analogue à celui du Vodou, elle apparaît comme une véritable *topique* de l'être qui ouvre la voie à diverses « identifications du moi ». Dans le texte, elle est apparente le plus souvent par les fictionnalisations du sujet, mais aussi parfois par une énonciation d'une infinie plasticité qui met bien évidemment en cause la mémoire :

*À travers les agitations du miroir, toute ressemblance n'est que fortuite avec les oiseaux bruyants navigant dans mes rêves brûlés de mots. [...] Je me tâte, je me palpe, cherchant ma différence et mes variables dans le cycle des crabes, me dispersant entre l'image et le reflet, ramassant les faux jouets de la mémoire en un simulacre d'amnésie.<sup>579</sup>*

Qu'il opère et se construise, comme dans le texte qui précède, dans une structure du double, qu'il s'inscrive, « [m]asque et métamorphose<sup>580</sup> », dans le multiple, le collectif<sup>581</sup> ou dans l'altérité<sup>582</sup>, qu'il prenne la valeur du neutre ou qu'il se risque dans la confrontation au « non-être » du zombi<sup>583</sup>, le sujet autobiographique de *Anthologie secrète* n'en finit pas de se diffracter en de nombreuses figurations qui

<sup>579</sup> FRANKÉTIENNE. « Fleurs d'insomnie / Fleurs prophétiques », AS, p 50-51. C'est moi qui souligne.

On peut aussi observer cette construction du moi à travers le miroir ou le double dans d'autres textes : « Frankétienne / Frankeinstein » (*Id.*, AS, p. 84) ou « Moi, mon propre père » (*Id.*, AS, p. 94-95).

<sup>580</sup> *Id.*, « Fleurs d'insomnie / Fleurs prophétiques », p. 53.

<sup>581</sup> Frankétienne lui-même aperçoit « [I]a dynamique du jeu subversif / collectif à travers le va-et-vient du je au nous. / La dialectique de la mémoire éclatée dans le fonctionnement du paradoxe : solitaire / solidaire » (*Id.*, « Dire testamentaire », AS, p. 87).

<sup>582</sup> Les figures de l'altérité comme dimension du moi sont elles aussi nombreuses :

*Tu percevras peut-être les gémissements et les cris d'un animal qu'on tue dans un vieil abattoir. (Id., « Flammes au-dessus de la mer Caraïbe », AS, p. 66.).*

On remarque aussi les représentations visuelles frappantes de la femme ou du sexe féminin, adoptés soit comme vis-à-vis privilégiés du sujet ou très souvent comme prolongements de sa pensée ou de son affectivité.

Par ailleurs, on ne peut s'empêcher d'observer les troublantes similitudes entre les représentations visuelles et poétiques du « sadique phallocrate » et certaines de celles qui sont associées au sujet : *Id.*, « Le Phallocrate », AS, p. 155.

<sup>583</sup> « L'ombre / /du non-être / n'a ni genre / ni sexe » (*Id.*, « Un Zombi », AS, p. 57.)

dressent un complexe portrait de sa subjectivité. Mais plus encore, il « s'achemine » vers des postures énonciatives qui le divisent et qui le stratifient. Ainsi dans cet extrait où, scindé, il se dirige vers son propre corps, investissant du même coup un espace symbolique sinon opaque, du moins « semi-nocturne » :

*Né du désir, je m'achemine vers le corps blasphématoire.  
D'arborescentes visions me projettent dans un espace semi-nocturne gonflé de  
signes impossibles.<sup>584</sup>*

Certainement, la structure éclatée de *Anthologie secrète* se prête tout particulièrement à ces constantes différenciations. Les formes fragmentaires du recueil savent se différencier elles aussi, comme pour accompagner les mouvements du sujet : les fragments construits comme des chronologies datées inventorient et racontent, les poèmes suggèrent et illustrent, les textes plus décidément autotéliques réfléchissent ou commentent le texte, les images montrent, certes, mais elles ont souvent une fonction démonstrative ou parfois ironique, les extraits de textes mettent tour à tour à l'œuvre ces diverses fonctions. D'autres images, photographies<sup>585</sup> ou reproductions des toiles de Frankétienne, viennent s'insérer dans cet hétéroclite assemblage. Suivant la même logique fragmentaire que celle du texte, elles s'appuient sur un traitement métonymique de leur objet qui peut aller jusqu'à la caricature ou encore former une œuvre composite, comme ces pages hybrides entre texte ou dessin, ou encore ces compositions palimpsestes, dans lesquelles l'artiste dessine sur des reproductions de ses propres toiles<sup>586</sup>. Au delà de cette « intégration [...] des domaines du pictural et de l'écrit<sup>587</sup> », la prolifération des figures de soi se poursuit jusque dans les variations génériques, les modulations énonciatives du sujet

---

<sup>584</sup> FRANKÉTIENNE. « Fleurs d'insomnie / Fleurs prophétiques », AS, p. 92. C'est moi qui souligne.

<sup>585</sup> Les photographies prennent pour objet le plus souvent Frankétienne lui-même, ou plus précisément son corps, découpé en mille et une postures, ou plusieurs fragments, pour culminer vers la fin du recueil dans un nu de l'auteur (SAINT-ÉLOI dans FRANKÉTIENNE. AS, p. 29 ; 42-43 ; 78 ; 108 ; 153, pour en citer quelques-unes). On retrouve aussi parmi elles des photos de Port-au-Prince, la ville de l'écrivain ainsi que des détails de sa maison, son univers intime. Je rappelle que les photographies ont été prises par l'éditeur.

<sup>586</sup> FRANKÉTIENNE, *Op. cit.*, p. 65 ; 68.

<sup>587</sup> JONASSAINT, Jean. « Beyond Painting or Writing: Frankétienne's Poetic Quest » dans : *Research In African Literatures*, Vol. 35, No. 2, Été 2004, p. 152-153.

qui passe abruptement de la première à la troisième personne, du sujet poétique aux personnages, du moi autobiographique à la fiction investie subjectivement, comme si toutes ces formes, figures et instances pouvaient également participer au projet autobiographique du recueil.

Ce à quoi on assiste finalement, face à la « lacération du tissu ontologique<sup>588</sup> » caractéristique du traumatisme, est un déplacement significatif de la problématique d'une **temporalité arrêtée** à celle d'un **espace subjectif, infiniment démultiplié**. Comme pour les visages du moi qui se multiplient face au déficit ou au déni d'humanité de l'ordre totalitaire, il existe toujours une instance ontologique, subjective capable de prendre le relais et où, miraculeusement, la mémoire peut néanmoins être portée. En ce sens, le sujet – autobiographique, poétique et pictural – de *Anthologie secrète* ne peut jamais être complètement *épuisé*<sup>589</sup> : aux contradictions et impasses temporelles de la mémoire traumatique viendrait répondre la plasticité infinie d'un sujet qui, autrement entravé dans le temps, peut toujours aller se placer *ailleurs*.

*Abstraction*  
*Sous la fumée des masques*  
*À l'oblique des ombres*  
*Quelle énigmatique*  
*siamoiserie*<sup>590</sup>

---

<sup>588</sup> Se penchant sur les mécanismes de la dictature et sur ses effets, Rafaël Lucas relève ce qu'il nomme la « lacération du tissu ontologique » :

*Quant à la méthode pratiquée, elle consistait en un mélange de corruption et de terreur généralisées. Il s'agit d'une forme d'agression totale visant à asservir les âmes, après avoir annihilé toute pulsion de révolte salvatrice. Les tortures ont souvent pour but de détruire la personnalité de l'individu et de le transformer en épave humaine, de « déchirer », lacérer le tissu ontologique afin de le réduire en lambeaux. [...] Il ne s'agit même pas d'un ilotisme instrumentalisé à visées « éducatives », mais d'un mécanisme d'avilissement par déshumanisation.*  
(LUCAS, Rafaël. « L'esthétique de la dégradation dans la littérature haïtienne » dans : *Revue de littérature comparée*, 2002/2, No 302, p. 195).

Cette altération profonde du sujet et du corps social est un motif obsédant (et assumé) dans l'œuvre de Frankétienne. Je reviendrai un peu plus loin sur cette destruction délibérée de l'individu et de la société qui caractérise non seulement la dictature, mais aussi l'ordre totalitaire et plus largement toute violence organisée.

<sup>589</sup> Je choisis à dessein ce mot pour suggérer aussi le caractère inépuisable du sens qui, lui non plus, ne peut vraiment être éreinté. Il serait intéressant de rapprocher pour les opposer ou les comparer cette notion de l'inépuisable chez Frankétienne du traitement de l'épuisement chez Marie Chauvet.

<sup>590</sup> FRANKÉTIENNE. « Abstraction », AS, p. 93.



Pourtant, ce sujet multiple de mémoire et d'oubli, comment peut-il se rappeler ? Autrement dit, comment tout cela est-il mis en jeu ? Comment s'articulent ces performances différenciées de la mémoire aux prises comme on l'a vu avec des ruptures traumatiques, une inflation toujours accrue du temps présent et la multiplication des instances ontologiques et subjectives capables de la porter ? Je voudrais revenir sur quelques procédés stylistiques de *Anthologie secrète* qui mettent en œuvre les problématiques précédemment soulevées et tenter de surprendre dans cette accumulation de stratégies, un mouvement, une possible cohérence.

Les procédés dont il sera question créent, comme pour le sujet multiple, de multiples modes de parole, possibles lieux de mémoire, *topoï* et stratégies qui signalent à la fois la rupture et sa possible réparation. Là encore en effet, comme pour les variations discursives ou génériques qui accompagnaient les mouvements du sujet, la différenciation des fonctions semble assez bien marquée. La phrase déclarative, très présente, joue un rôle important. Nommant et créant tout à la fois, disant et faisant dans la même formule, elle opère dans le texte un puissant travail performatif et démiurge. Par elle, le réel est infiniment nommé, découpé, présenté. Par elle, le sujet poétique se représente et agit au temps présent, non seulement pour se (re)marquer au cœur de l'action, mais surtout pour configurer à mesure cet univers par lui inventé.

*Je m'acrobatiser  
et me baptiser  
de solitude [...] <sup>591</sup>*

*Je danse ma solitude et ma folie sur des tessons d'images ensanglantées.  
Je revendique ma nature de clown solitaire et fou.  
En plein délire, j'accède aux grandes clartés de gestuelles telluriques, et du verbe éclaté. <sup>592</sup>*

*J'habite mes cités d'or et mes printemps de prince  
Je m'enroule dans ma voix*

---

<sup>591</sup> FRANKÉTIENNE. « J'ai vu le prophète en chute libre », AS, p. 31.

<sup>592</sup> *Id.*, « Livre ivre et libre », AS, p. 74.

*Je me love dans mon sexe  
Je digère goulûment mes paysages épicés d'érotisme  
Et puis j'explose.<sup>593</sup>*

En ce sens, la phrase nominale, elle aussi récurrente, joue un peu le même rôle, cumulant les objets remarquables et fabriqués, inventoriant infiniment les multiples éléments d'un univers hétéroclite, dense, voire chaotique, un peu à l'image des représentations multiples du sujet. Les adjectifs, nombreux eux aussi, viennent préciser cet inventaire et l'infléchir en le qualifiant positivement ou négativement, mais toujours renversant d'une page à l'autre les énergies, maintenant constamment dans le langage frankétien une grande et inquiétante ambivalence<sup>594</sup>. Une chose est, virtuellement au moins, son contraire, les opposés s'attirent, se répondent et peuvent toujours être renversés.

On perçoit aussi un certain mouvement dans le va-et-vient constant que permet la structure éclatée du recueil entre les discours narratif, déclaratif et poétique, chaque fois donnant de nouvelles tonalités au texte, mais aussi déplaçant le sens, décalant et multipliant les points de vue. Cette discontinuité exacerbée qui caractérise le recueil est l'occasion d'un mouvement constant. Un mouvement vertigineux, somme toute, où les repères sont souvent « inquiétés » ou même abolis :

*Je me sens normal  
pourtant.  
C'est l'univers  
qui bouge à l'envers.<sup>595</sup>*

Cependant, c'est dans l'énonciation que se manifeste le mieux cette mobilité du sujet autobiographique.

Fluide ou segmentée, celle-ci se module au gré des variations génériques du recueil et de ses fragments, comme « [une] dynamique du jeu subversif / collectif à travers les va-et-vient du je au

---

<sup>593</sup> FRANKÉTIENNE. « Dire testamentaire », AS, p.90-91.

<sup>594</sup> Dominique CHANCÉ traite longuement de cette ambivalence chez Frankétienne. Non seulement révélatrice d'un profond questionnement sur la récupération et le renversement des valeurs dans le contexte totalitaire, celle-ci serait en plus constitutive du projet esthétique de Frankétienne : « La grande ambivalence de qui, tantôt se met en quête d'une symbolisation [...], tantôt s'abandonne au chaos, au délire, aux spirales, au baroque des images. » (CHANCÉ, Dominique, *Op. cit.*, p. 25-27; 36.)

<sup>595</sup> FRANKÉTIENNE. « Un œil de face », AS, p. 28.

nous.<sup>596</sup> ». D'une énonciation subjective au singulier ou au pluriel, l'auteur passe à une énonciation neutre ou impersonnelle ; puis il construit tour à tour des figures complexes de soi avec, comme leur pendant, les figures inquiétantes du non-être. Cette « mouvance de soi<sup>597</sup> », dont il a déjà été question dans la prolifération ontologique du sujet, est très apparente du point de vue de l'énonciation dans un texte comme « Ultravocal », tiré de l'œuvre du même nom. Débutant à la troisième personne, sur un « corps » dont le « je » serait le vis-à-vis<sup>598</sup>, il construit peu à peu un « nous » face auquel se dresse le « je » prophétique du poète qui « met[...] en garde ». Ensuite, cette subjectivité ouverte se prolonge selon qu'elle se reconnaisse dans des fictions du moi, comme celle du « danseur », selon qu'elle s'associe au « nous »<sup>599</sup>, voire au « on », que même elle s'y confonde dans une surprenante fusion qui, animée par le désir, fédère les êtres et hybride les corps :

*Nous voudrions ajouter d'autres bouches, d'autres yeux, d'autres jambes, d'autres bras et plusieurs sexes à notre corps.*<sup>600</sup>

Plus loin, tout au contraire, elle marque sa différence, parfois s'opposant au « tu », parfois clamant sa « dissidence » essentielle, son décalage insurmontable :

*Ma liberté, je la puise en moi, avec les droits inaliénables de consentement et de refus, selon mes pulsions les plus intimes. Je privilégie ma folie au détriment des traditions obscures. [...] Ma différence à moi, le décollement, le décollage, le décodage, la dissidence.*

*Tu ne me connaîtras jamais / j'habite l'envers de ma peau / de l'autre côté de moi-même.*<sup>601</sup>

---

<sup>596</sup> FRANKÉTIENNE. « Dire testamentaire », AS, p. 87. Il me faut profiter de cette citation de Frankétienne pour remarquer à quel point les termes du discours interprétatif de son œuvre sont inscrits d'une manière assez pointue dans l'œuvre elle-même.

<sup>597</sup> Je reprends ici le titre d'un de mes articles sur *Caiques* de Joël DesRosiers (MARTELLY, Stéphane. « Les mouvances de soi – Exister comme sujet dans *Caiques* de Joël DesRosiers » dans *Le Nouvelliste*, 15 mai 2008. <http://www.lenouvelliste.com/article.php?PubID=1&ArticleID=57436>. Il serait d'ailleurs intéressant de les comparer).

<sup>598</sup> « Corps du délit, je te surprends escalier arc-bouté à mon œil de voyeur. » (FRANKÉTIENNE. « Ultravocal », AS, p. 161.

<sup>599</sup> *Ibid.*, p. 166

<sup>600</sup> *Ibid.*, p. 164. Cette étrange mitose, qui multiplie les parties du corps, rejoint d'un point de vue mythique le titre de cette partie de mon chapitre II.

<sup>601</sup> *Ibid.*, p. 165.

Si se maintient durablement dans l'esthétique de Frankétienne cette tension entre le personnel et le collectif, le singulier et les pluriels, la marge et les mémoires, le soi et le non-être, ce n'est peut-être à travers l'écriture, que « [...] la vie [qui] se cherche confusément à travers un océan de gestes. La mouvance architecture sensuelle.<sup>602</sup> ». Cependant, mieux encore, je proposerais que la prolifération des instances – ontologiques, énonciatives – du sujet est surtout une lutte vaillante pour tenter de contourner une impasse symbolique, de surmonter la violence opérante dans le traumatisme et instaurée par l'ordre totalitaire<sup>603</sup>, tous deux très présents dans l'écriture de Frankétienne.

En effet, comme dans le cas du traumatisme, le totalitarisme et plus largement la violence organisée instituent une fracture au niveau du sens, où se risque périlleusement l'œuvre qui tente de les représenter. Quelques travaux importants sur la fin du XX<sup>e</sup> siècle et sur la contemporanéité haïtienne démontrent à quel point la mémoire collective est alors compromise, voire frappée d'impossibilité :

*De 1986 à 1991, on peut dire qu'il n'y a pas eu d'espace permettant à la mémoire collective de se souvenir : car on se souvient de ce qui n'est plus, de ce qui appartient au passé. Or on se trouvait devant un retour en force du passé avec une dimension chaotique nouvelle que l'ordre dictatorial n'autorisait pas.<sup>604</sup>*

---

<sup>602</sup> *Ibid.*, p. 166.

<sup>603</sup> J'entends par là le contexte très particulier de la dictature (1957-1986) et de la post-dictature (1986-à nos jours) en Haïti aux XX<sup>e</sup> et XXI<sup>e</sup> siècles. Il faudrait sans doute préférer le concept de « violence organisée » à celui d'« ordre totalitaire ». Le concept de violence organisée est en effet plus vaste et permet de rendre compte de phénomènes plus décentralisés et apparemment plus désorganisés que celui de la dictature. Krane définit ainsi la violence organisée :

*La violence organisée consiste en l'utilisation délibérée et systématique de la terreur et de la brutalité afin de contrôler des individus, des groupes et des communautés. L'usage d'une force écrasante entraîne la peur et un sentiment d'impuissance parmi les victimes. Ses méthodes entraînent la souffrance et des douleurs importantes, le recours au meurtre, à l'intimidation, aux menaces, et dans certains cas, la destruction d'une communauté, d'un groupe ethnique ou de l'opposition politique. Les gouvernements se servent des forces militaires, de la police, et des organisations politiques pour pratiquer la violence organisée. Ces groupes peuvent aussi agir indépendamment pour persécuter des individus, des groupes ou des communautés. Des groupes d'opposition peuvent aussi terroriser et brutaliser les populations civiles dans le but d'obtenir du pouvoir provoquant peur et désordre social.*

(KRANE S. *Working with victims of organized violence from different cultures. A Red Cross and Red Crescent Guide*. International Federation of Red Cross and Red Crescent Societies. Genève, Suisse 1995. p.5. Traduction faite par le Réseau d'intervention auprès des personnes ayant subi la violence organisée (RIVO), <http://www.web.net/~rivo/FrFramesHome.htm>)

<sup>604</sup> MAROTTE, Cécile et RAKOTO RAZAFIMBAHINY, Hervé, *Op. cit.*, p. 35.

On a bien vu comment dans une structure oppressive, déshumanisante, c'est l'individu dans son humanité même qui est profondément menacé. Cependant, bien plus que dans l'agression sur les corps et les êtres, la violence organisée produit en effet de nombreuses impasses d'un point de vue symbolique en s'attaquant, à travers le sujet, au tissu social même et à la culture qui les encadre<sup>605</sup> : Embourbant les sujets dans un temps présent qui ne permet pas l'élaboration du passé, provoquant la répétition du même, la déshumanisation des sujets et la perte des repères, contaminant en fin de compte tous les discours, même ceux qui tentent de la déjouer, c'est finalement toute signification que vient miner cette violence et la possibilité même d'une symbolisation.

*La difficulté est donc grande, pour l'auteur, de trouver un langage qui ne soit pas déjà pris en otage par la dictature, déjà recyclé, imité, manipulé. Des valeurs fondamentales en Haïti, comme celle du Vaudou, étant intégrées par le régime, on ne voit pas comment elles peuvent être revendiquées comme force de subversion.<sup>606</sup>*

Aussi, même en exposant et subvertissant considérablement ce discours dont apparaissent soudain non seulement en représentations diverses, mais aussi en œuvre (c'est-à-dire en structures narratives ou poétiques) les contradictions, ce que les mouvements précédemment décrits peuvent difficilement atteindre c'est l'échappée de la répétition et l'inscription de la durée, ou la sortie du temps présent. Malgré la perspective séduisante que représente incontestablement une subjectivité hybride et multiple qui saurait toujours déjouer les écueils de la violence ou de la mémoire, malgré la réhabilitation

---

<sup>605</sup> Traitant du traumatisme spécifique de la violence organisée chez les réfugiés, Cécile Rousseau aborde les différents niveaux de l'empreinte du traumatisme :

*Au travers de dynamiques qui peuvent prendre des formes très diverses, la violence organisée est d'abord et avant tout un traumatisme de non-sens, c'est-à-dire qu'elle provoque un sentiment d'absurdité et désorganise la cohérence de l'univers personnel. Même après l'exil, c'est aux niveaux de la personne, de la famille et de la communauté, les trois instances qui composent cet univers, qu'il faut saisir l'empreinte du traumatisme chez le réfugié.*

(ROUSSEAU, Cécile. « Les réfugiés à notre porte : violence organisée et souffrance sociale » dans : *Criminologie*, Vol. 33, No. 1, p. 185-201.) C'est moi qui souligne.

<sup>606</sup> CHANCÉ, *Op. cit.*, p. 27.

intéressante de la répétition<sup>607</sup> dans diverses stratégies stylistiques comme la litanie ou le palimpseste<sup>608</sup>, force est d'admettre que dans un tel contexte d'ambivalence, non seulement la mémoire élaborée joue dans ces tours un dangereux jeu de miroir où elle risque sans cesse de basculer<sup>609</sup>, mais la marge elle-même devient difficile à penser. En effet, « [c]omment, dès lors négocier un tel voisinage ? Existe-t-il [vraiment] une position d'extériorité ?<sup>610</sup> », se demande à juste titre Dominique Chancé. Chaotique ou organisé, le totalitarisme serait-il dans l'œuvre de Frankétienne – et au delà – ce « système sans extériorité<sup>611</sup> » qui ne laisse « aucune chance [...] [et] avale tout <sup>612</sup> » ?

Et pourtant, avec l'œuvre un évènement distinct a lieu. Dans *Anthologie secrète*, quelque chose se produit, malgré tout, qui n'est pas la stagnation ou le non-sens absolu. Même dans une indéniable précarité, la prolifération des instances ontologiques et subjectives constitue bien le déploiement d'une ambitieuse stratégie, où toutes ces possibilités d'humanité ou d'âme(s) viendraient faire front contre l'épuisement du sens et l'absence d'une temporalité évolutive ou d'une durée. Ainsi, par la grâce de la littérature ou plus largement celle de l'invention, quelque chose de ténu certes, mais de persistant peut-il

---

<sup>607</sup> De mortifère et close, la répétition littéraire ou esthétique serait ainsi dynamisée en permettant que soient créées de nouvelles possibilités de sens : elle devient insistance, emphase, motif, accumulation, mise en abyme etc.

<sup>608</sup> Par exemple dans cet autoportrait, où un tracé du visage vient se surimposer à la reproduction d'une toile (FRANKÉTIENNE. « C'est bien moi », AS, p. 81). Il est intéressant de noter en passant le « titre » quelque peu ironique de cette œuvre. Quelques illustrations, dessins ou toiles utilisent ce procédé du tracé sur une œuvre plus ancienne.

<sup>609</sup> Exposant son absurdité et sa violence à la dictature en imitant dans son esthétique les discours et les processus mentaux, ne s'expose-t-elle pas aussi à les reproduire sans possibilité de sortie ?

<sup>610</sup> CHANCÉ, *Op. cit.*, p. 27. Cette question éthique d'une importance capitale est au cœur de la démarche de Frankétienne. L'auteur lui-même est au moins conscient du rapport trouble existant entre la culture de la violence et la culture tout court et sait bien poser ce problème, parfois explicitement dans son œuvre, parfois lors d'entretiens divers.

<sup>611</sup> *Ibid.*, p. 80.

<sup>612</sup> *Ibid.*, p. 27. Cette remarque d'un système sans extériorité me semble capitale dans une perspective de la marge, non seulement pour le cas très spécifique de Frankétienne, mais aussi pour le contexte culturel haïtien contemporain. Il faudrait aussi repenser cet absolu de la formule en l'inversant : s'agirait-il au contraire d'un système qui ne serait qu'extériorité ?

être ultimement sauvé ou, selon les mots de Anne Gourio, « rémunéré <sup>613</sup>». Le sujet autobiographique y parvient en investissant autrement sa propre subjectivité, en lui donnant non seulement comme nous l'avons vu d'autres lieux – selon une topique à la fois ancestrale et post-moderne qui le spécialise et le démultiplie – mais en lui donnant aussi d'autres occasions, autrement dit, une autre temporalité.

Dans un langage esthétique, c'est la spirale qui agite ce chaos<sup>614</sup>. La seule mémoire possible devient alors celle qui naît de la juxtaposition des possibles et des voix. Le travail d'amplification et de diversification du moi produit, dans ce mouvement incessant du sujet aux autres, un paradoxal effet de cohérence et de décentrement. Puisque la mémoire est niée par le traumatisme, le sujet, par une double négation, soit une « négation de la réalité [qui lui permet] d'échapper à l'état traumatique [et de] traiter celle-ci comme une fiction <sup>615</sup>», tente lui-même de se réinventer. La création qui le sauve réside indéniablement aussi dans ces proliférations des instances ontologiques et subjectives, qui, dans leur instabilité même, semblent correspondre aux « identifications, ces "visiteurs du moi" » dont la fonction dans une perspective psychanalyste est précisément de construire ou de restaurer la mémoire :

*Les identifications, ces "visiteurs du moi" (Alain de Mijolla) transgénérationnels sont un support à l'incidence de la mémoire collective dans la constitution du sujet et de son identité. Le travail des identifications permet de multiplier les aller et retour entre le sujet et les autres.*<sup>616</sup>

Par ailleurs, si c'est essentiellement dans la composition fragmentée et dans une énonciation lyrique, poétique que le sujet parvient à se diffracter en de nombreuses instances, l'avènement du récit serait ce qui donnerait éventuellement lieu au rétablissement de l'histoire et de la temporalité. Celle qui

---

<sup>613</sup> Voir le texte de Anne Gourio, « Les Marges de la poésie » (GOURIO, *Op. cit.*). Cette rémunération ne concerne pas seulement une certaine séparation, mais plutôt renvoie au rétablissement du sens par la poésie dans des signes qui en étaient dépourvus.

<sup>614</sup> Il est à noter que Frankétienne tient un discours assez élaboré sur son esthétique qui s'inspire précisément des théories scientifiques et mathématiques du Chaos.

<sup>615</sup> FERENCZI, S. dans : ANGELERGUES, Jacques et WEIL, Eva (dir.). « Argument » dans: *Revue française de psychanalyse - Devoir de mémoire entre passion et oubli*, Tome LXIV, jan.-mars 2000, Paris: P.U.F., p. 5-6.

<sup>616</sup> ANGELERGUES, *Op. cit.*

permettrait avec les mouvements du sujet que se réinstalle la différenciation afin que « ne s'amalgament pas toute violence ou toute sexualité dans le même non-sens<sup>617</sup> ». Ainsi, les fragments se succèdent en s'opposant, plaçant aux pôles extrêmes d'un large spectre générique et énonciatif les passages établis sous forme de listes chronologiques, presque schématiques et les extraits d'œuvres qui, tout au contraire, complexifient l'énonciation et la temporalité. Étrangement, ces récits « poétisés » piochés dans l'ensemble de son œuvre, rendent mieux perceptibles les mouvements temporels – notamment par la variation des temps des verbes – rétablissant ainsi par le biais une sorte d'historicité.

Peu à peu, se constitue une voie alternative par laquelle il est tout à coup possible de sortir à la fois de la chronologie et de la narration « factuelle » ou de la répétition a-historique<sup>618</sup>, pour élaborer une temporalité complexe, paradoxale à la fois itérative et accumulative, prenant bien ainsi la forme de la spirale, c'est-à-dire une forme complexe qui progresse en se retournant sur elle-même, tout en s'éloignant progressivement de son centre. Quoiqu'en n'étant pas à strictement parler une « spirale<sup>619</sup> », dans le sens du genre littéraire créé par Frankétienne, *Anthologie secrète*, dans sa structure fragmentée et hétéroclite, se situe bien dans l'esthétique de la spirale, et met en œuvre une temporalité qui tolère la contradiction et la rupture.

*L'esthétique de la spirale implique l'imprévisibilité, l'inattendu, l'ambiguïté, les extrapolations, le hasard, les structures chaotiques, la dimension nocturne à la limite de l'opacité et le parcours labyrinthique. [...]*

*La spirale représente paradoxalement l'œuvre à la fois globale et éclatée, totale et fragmentée, ouverte et vertigineuse.<sup>620</sup>*

---

<sup>617</sup> CHANCÉ, *Op. cit.*, p. 88.

<sup>618</sup> Deux options qui conduisent toutes deux également aux impasses que j'ai auparavant abordées.

<sup>619</sup> Je parle ici du genre inventé par Frankétienne qui possède les propriétés décrites ici, mais dans une forme moins fragmentée (malgré tout) que *Anthologie secrète*. La spirale se caractérise notamment par le mélange des genres et la temporalité complexe.

*Anthologie secrète* tout en faisant succéder les genres, ne possède pas au même point cette qualité de l'ambiguïté générique de la spirale et m'apparaît beaucoup plus fragmentée. Par contre, la plupart des extraits d'œuvres proposés sont bien des spirales.

<sup>620</sup> FRANKÉTIENNE. « Le Spiralisme », AS, p.77. Dans ce texte Frankétienne traite de l'origine de son esthétique. On notera dans d'autres entrevues que Frankétienne avoue s'inspirer délibérément des théories scientifiques (mathématiques et physique) du chaos, notamment d'Heisenberg.



Cette temporalité n'évite ni ne résout complètement le crucial problème de la stagnation ou de l'arrêt traumatique. Cependant, elle l'agite des mouvements du sujet ainsi perpétuellement décentré ou tout « simplement », par la mise en œuvre de ces impasses, en fait la démonstration avec une redoutable efficacité.

Dans le projet autobiographique et « testamentaire », c'est alors la notion d'individu ou de sujet qui exige soudain d'être « relativisée ». Il me semble tout à fait pertinent de rapprocher ces étranges mouvements du sujet frankétien – qui mettent à mal les distinctions – à l'approche temporelle du sujet élaborée par le psychanalyste Kafka. Celui-ci propose au lieu de la traditionnelle topique, une notion temporelle de l'être qui n'existerait que par des mouvements pendulaires entre des états « isolants » et des états « d'ouverture ou d'expansion » ; entre une expérience intérieure, animée, temporelle, synesthésique et d'autre part une expérience « extérieure, inanimée, spatiale et compartimentée sur le plan sensoriel ».

*[...] nous n'avons pas – dès la naissance – une « représentation psychique » de la distinction entre intérieur et extérieur [...].*

*On pourrait dire que nous ne sommes des individus (au sens restreint du terme) qu'une partie du temps*<sup>621</sup>.

Le traumatisme, bien évidemment, remet fortement en question la capacité du sujet de se mouvoir dans ses différents états ou moments de soi. Il produit, dans la violence, un arrêt. Cependant, la spirale – et c'est peut-être la grande force de cette esthétique – tout en désignant inmanquablement la blessure (trauma et traumatisme), permet, malgré tout la persistance du sujet : elle le construit dans le risque, la circulation entre les représentations individuelles et collectives, personnelles et historiques, positives et

---

<sup>621</sup> KAFKA, John S. « L'individu traumatisé dans la société traumatisée: traitement, mémoire et monuments commémoratifs » dans: ANGELERGUES, Jacques et WEIL, Eva (dir.) *Revue française de psychanalyse - Devoir de mémoire entre passion et oubli*, Tome LXIV, Paris: PUF., janvier-mars 2000, p. 82-83. C'est moi qui souligne.

négatives et mieux encore entre le sens et le non-sens, entre la rupture et la rémunération, prenant le mouvement constant comme prétexte de durée, pendant « [qu']illisiblement passe le vent [...] <sup>622</sup>»

*Rémunération et impasses / mémoires et marges*

Dans ses difficultés mémorielles comme dans son projet autobiographique, l'*Anthologie secrète* de Frankétienne, œuvre magnifiquement imparfaite, soulève sans nul doute d'importantes questions sur la mémoire dans la littérature quand elle est confrontée au traumatisme, violence essentielle qui irrémédiablement divise le sujet, « [...] blessure enflammée [qui lui] tient lieu de mémoire [...] <sup>623</sup> ».

Il est dès lors légitime de s'interroger sur cette mémoire en forme de blessure :

*Quel rôle joue pour la mémoire individuelle l'inscription de certains traumatismes historiques présents dans la mémoire collective ? [...] Le destin de la plupart des traumatismes dans le souvenir collectif n'est-il pas de se fondre dans l'oubli, banalisé dans les traditions et la culture ? <sup>624</sup>*

Répétition ou diffraction du sujet, n'est ce pas au fond la même impossibilité – du souvenir et de l'oubli – qui est performée à chacun des détours, dans chacun des fragments de ce livre infiniment rapiécé, « [...] ramassant les faux jouets de la mémoire en un simulacre d'amnésie [...] <sup>625</sup> » ? Il s'agit néanmoins par l'écriture de sauver quelque chose. Quelque chose d'un sujet qui ne persiste qu'en participant tour à tour du biographique et du mythique et qui, perpétuellement, se multiplie.

---

<sup>622</sup> FRANKÉTIENNE. « Jeu phonétique », AS, p. 123.

<sup>623</sup> Je voudrais rendre ici au complet cette citation particulièrement saisissante dans laquelle la ville devient aussi une belle métaphore des difficiles parcours de lecture de l'œuvre de Frankétienne : « Ma blessure enflammée me tient lieu de mémoire quand je traverse ma ville nocturne, encombrée de pièges, hérissée de tessons et d'épines. » FRANKÉTIENNE. « Je suis Foukifoura », AS, p. 102.

<sup>624</sup> ANGELERGUES, *Op. cit.* p. 7.

<sup>625</sup> La citation entière donne la pleine mesure de ce travail sur soi :

*Je me tâte, je me palpe, cherchant ma différence et mes variables dans le cycle des crabes, me dispersant entre l'image et le reflet, ramassant les faux jouets de la mémoire en un simulacre d'amnésie.*

(*Id.*, « Fleurs d'insomnies / Fleurs prophétiques », AS, p. 51).

Voilà que vers la fin de ce curieux assemblage, la plasticité du je / nous semble se condenser dans le personnage de « Foukifoura<sup>626</sup> ». Figure de marginalité, de folie, de clown grotesque et tragique, cette importante fiction du sujet est délibérément présentée aussi comme un double du sujet autobiographique, voire de l'auteur lui-même. « Foukifoura » se décompose aussi dans une litanie<sup>627</sup> qui nous conduit à l'entendre aussi comme un mot-valise, faisant ainsi de la folie un verbe d'action : Fou qui [est? / a été?], « fouera ». Un nom mystérieux « conjuguant » le sujet et qui contient au moins le présent et le futur comme d'égales promesses de folie. Foukifoura, figure inquiétante qui, « dans une intimité insupportable avec le bourreau<sup>628</sup> », joue à la fois la folie du dictateur et celle de l'écrivain. Figure liminale, ondoyante, qui, à travers des temporalités multiples et contrastées, traverse périodiquement les stratagèmes de démultiplication du sujet, « [...] jusqu'à la spirale textamentaire que [le] je considère déjà comme l'œuvre ultime du vieux clown Foukifoura<sup>629</sup> ».

Pourtant, cela suffit-il pour se rappeler et pour projeter par là une sortie du traumatisme quand la réalité événementielle elle-même<sup>630</sup> semble s'inscrire dans la répétition ? Tout ce tumultueux parcours du sujet de l'écriture frankétienne ne serait-il qu'« utopie, chimère, obsession névrotique de vouloir créer un monde nouveau avec de la pâte ancienne dans un espace d'usure [...]»<sup>631</sup> ? Il est juste de remarquer que « [l]e mémoriel n'est jamais ce qu'on voudrait qu'il soit. Il n'y a, de la part des sociétés, aucune maîtrise du passé et de la façon dont il vient nous hanter<sup>632</sup> » ; que « progresser » dans l'établissement

---

<sup>626</sup> Foukifoura apparaît de manière récurrente dans plusieurs textes. Notamment dans « Je suis Foukifoura », FRANKÉTIENNE. *Op. Cit.* ; *Id.*, « Encore moi, FOUKIFOURA », AS, p. 135.

<sup>627</sup> *Id.*, « Je suis Foukifoura », AS, p. 100.

<sup>628</sup> KELLER, Thomas. « Mémoire exclusive - mémoire interculturelle - mémoire complète » dans : WATIER, Patrick (éd), *Hommage à Freddy Raphaël. Revue des Sciences Sociales*, Université Marc Bloch Strasbourg, No 31, 2003, p.74-89.

<sup>629</sup> FRANKÉTIENNE. « 2005- Aristide », AS, p. 154.

<sup>630</sup> Il faudrait relire à ce sujet les travaux de Laënnec Hurbon sur la mémoire de l'esclavage dans le contexte haïtien et les analyses de Cécile Marotte sur la mémoire impossible de l'histoire plus contemporaine d'Haïti.

<sup>631</sup> FRANKÉTIENNE. « Fleurs d'insomnies / Fleurs prophétiques », AS, p. 81-83.

<sup>632</sup> ROBIN, *Op. cit.*, p. 398.

de la mémoire, c'est en même temps inaugurer « de nouvelles modalités d'oubli, comme si un vrai travail mémoriel était impossible<sup>633</sup> ».

Dans la spirale des « identités meurtrières<sup>634</sup> » et meurtries de l'écriture de Frankétienne qui, douloureusement, représentent sans cesse le trauma et le traumatisme, « l'établissement d'une mémoire » est précisément ce qu'il n'est pas possible d'atteindre. Les mouvements de la spirale peuvent alors étrangement « rémunérer » les ruptures du traumatisme sans l'effacer, les rendre éloquentes, trouver le multiple à défaut de la durée. Alors, c'est le corps, incessamment représenté qui prend le relais. Alors, c'est l'instabilité proliférante du sujet, qui, en multipliant les instances ontologiques et énonciatives, devient une manière étonnante, monstrueuse et mythique de surmonter et de maintenir tout à la fois le traumatisme du souvenir et les possibilités infinies du sujet condamné à se réinventer.

Parlant de l'expérience de la mémoire de la Shoah dans l'Allemagne contemporaine, Régine Robin a cette formule remarquable : « un passé d'où la mémoire s'est retirée », soit un « pur passé d'où s'est retirée l'expérience <sup>635</sup> ». Ici, dans la mémoire de l'époque contemporaine haïtienne qui travaille le texte de Frankétienne, c'est tout au contraire, comme si on était sans cesse au cœur de l'expérience. Une expérience qui jamais ne se termine, qui toujours se répète, comme si l'accession au passé était impossible et comme si la marge elle-même devenait absolue ou inexistante. Comme si les morts ne cessaient jamais de nous être contemporains<sup>636</sup>, dans un passé qui ne se « passéifie » pas, mais

---

<sup>633</sup> *Ibid.*

<sup>634</sup> Je reprends ici le titre du beau livre d'Amin Maalouf en le déplaçant. (Amin MAALOUF, *Les Identités meurtrières*, Paris : Le Livre de poche, 2001, [Grasset & Fasquelle, 1998]).

<sup>635</sup> Débattant du concept de la postmémoire, Robin cite Reinhart Koselleck : « le passé présent saturé d'expérience des survivants, [qui] devient un pur passé d'où s'est retirée l'expérience, même si nous vivons encore aujourd'hui dans son ombre. » (REINHART KOSELLECK dans : ROBIN, *Op. cit.*, p. 399. C'est moi qui souligne).

<sup>636</sup> « [...] le temps, ici en Haïti, passe comme une mémoire qui oublie. / Récemment, sur la route de Bourdon, gisait le cadavre d'un mort décapité. [...] [Comme on ne pouvait pas l'enterrer,] cet homme a dû continuer à "vivre" sans sa tête. » (MAROTTE, Cécile. *Matoubor*, Paris : L'Harmattan, p. 13).

qu'incessamment rémunèrent les masques du sujet. Le traumatisme devient alors un singulier rituel qui, violemment, ouvre le sujet à toutes ses temporalités et à tous ses possibles.

*Alors je marche  
Contre la Mort et  
J'efface le Néant<sup>637</sup>*

---

<sup>637</sup> FRANKÉTIENNE. « Dieu a besoin de moi », AS, p. 22, fac-similé de l'écriture de l'auteur.

« EPI ? EPI ANYEN.<sup>638</sup> »

De ce « rien » dont nous menace sans cesse l'expression de la folie, il fallait ici prendre le temps d'examiner les contours. En ce sens, ouvrir la folie à la marge – c'est-à-dire tenter de la confronter à ce que la limite et ses zones grises signifient, tenter par là de l'y articuler ou de la questionner sur les œuvres qui les ouvragent toutes deux – ouvre du même coup ces réflexions au contemporain haïtien, à ses traces mémorielles et aux stratégies textuelles qui le mettent en œuvre, qui le rendent apparent tout en le pensant. Il s'agissait alors de creuser, de naviguer à vue autour de ce que cette limite incertaine et poreuse crée comme formes et comme enjeux de sens et de non-sens, à travers ce que deux œuvres majeures, celles de Davertige et de Frankétienne, ajoutées à celle, inaugurale, de Chauvet, peuvent nous révéler.

Émargination et réminiscence, déstabilisant profondément voire renversant dans un contexte de violence et d'instabilité les contenus de la mémoire et de la marge, deviennent dans le littéraire, comme par inadvertance, l'expression troublée d'une époque et d'un lieu, tout comme l'expression de sujets en crise par ces accidents élaborés. Et si la marge, dans ses diverses performances, ne surgit que dans le processus de différenciation qui la crée, on aperçoit bien que fragilisée par la violence qui fait sans cesse irruption, profondément atteinte par le traumatisme, la mémoire ne peut plus prétendre jouer un rôle stabilisant de préservation ou de recours à un patrimoine ou même de centre consensuel sur lequel prendre appui. La norme est alors incertaine, et l'anormal aussi, tant dans la périphérie que plus loin, dans le dehors radical de la folie et de ses impossibilités.

Cependant, de cette confrontation dans la littérature, surgit, d'une manière infiniment précise et efficace, le panorama du contemporain haïtien, tel qu'il est fabriqué dans son difficile enlèvement ou tel qu'il existe, ce qui est la même chose, puisqu'il ne peut exister en dehors des représentations multiples pour

---

<sup>638</sup> « Et puis ? Et puis rien. », ma traduction (FRANKÉTIENNE. *Pèlentèt (pyesteyat)*, nouvo vèsyon. Lawrence, KS / Port-au-Prince: Enstiti Etid Ayisyen Inivesite Kannzas / Edisyon Espiral, [1978] 2002).

l'envisager. Par cette lucarne du sujet poétique, plus spécifiquement, ce « temps partagé » nous apparaît d'une manière précise et forte, reproduisant un peu le mode à la fois très altéré et pourtant infiniment juste du regard des fous de Marie Chauvet. Comme dans « Folie », se déploie ici, menaçante, la catastrophe faite de violence et de stagnation, telle qu'appréhendée par le trou de la porte – prisme de la marge ou de la folie – et dont la lecture, à la fois comme travail et comme épreuve, nous autorise l'expérience. Certes, de tels effets – effets de la violence, effets de la mémoire traumatique, effets de l'émargination, effets de la lecture – apparaissent non seulement sur le sujet dont l'espace, la parole, la forme même sont tracés par ces tensions contre lesquelles il s'appuie, mais aussi sur le lecteur embrigadé dans les différents lieux aménagés par ces complexes représentations : mémoire impossible, subjectivité précaire ou menacée, problématique de la violence et du traumatisme, travaux de la marge, efforts de rémunération, comme pour pallier, non sans grand péril, un défaut de « représentance<sup>639</sup> », de mise à distance et de métabolisation du passé.

Alors que la marge et son procès nous renseignent, dans une négociation toujours périlleuse, sur les amples modalités de la différence et de la différenciation, sur leurs stratégies textuelles et leurs procédés rhétoriques, advient, au cœur du littéraire et de manière particulièrement aiguë, ce savoir infiniment coûteux que le traumatisme invente dans la cruauté : la conscience poignante des effets dévastateurs de cette violence et surtout, l'obligation pour le sujet de se recomposer<sup>640</sup>, de s'imaginer

---

<sup>639</sup> Cette expression est de Paul Ricœur. Il est ici cité par Laënnec Hurbon, précisément pour traiter de cette mémoire qui ne peut se rappeler. Ce défaut de *représentance*, fait que le passé, plus précisément, dans le cas qui nous préoccupe, celui de la révolution haïtienne, est toujours actuel, toujours dans la répétition, comme un revenant : « Ainsi, le passé revient toujours comme spectre, comme “revenant” » (HURBON, Laënnec. « Mémoire et politique en Haïti », dans: LABELLE, Micheline, ANTONIUS, Rachad et LEROUX, Georges. *Le Devoir de mémoire et les politiques du pardon*, Montréal : Presses de l'Université de Montréal, 2005, 181-182.)

<sup>640</sup> Henry Greenspan, éminent spécialiste en histoire orale (Shoah) traite de cette question en citant l'entrevue d'un survivant : « The life I was supposed to live is gone. / La vie que j'étais supposé vivre s'est évanouie » (Ma traduction. Communication de Henry Greenspan, **Beyond Testimony and Trauma / Au-delà des témoignages et des traumatismes**, Colloque organisé par Steven High, Henry Greenspan et Lisa Ndejuru, Département d'Histoire et Projet *Histoires de vie des Montréalais déplacés par la guerre, le génocide et autres violations des droits de la personne*, Université Concordia, 23 mars 2012. <http://storytelling.concordia.ca/remembering>).

autre au delà de cette effraction, de se réinventer ou de découvrir son devenir autre. C'est sans doute dans ce contexte et avec ces enjeux que le féminin aura à surgir et à inventer une dissemblance.

Cependant, sur ce cadastre, toujours sanglant, où le sujet dissemblable négocie son territoire, sa topique et sa survie, l'ombre de la folie n'a de cesse de planer. Tout en suivant les parcours et mécanismes de la marge, elle nous fait signe que le dialogue de la différenciation peut être interrompu.

Comme pour rappeler qu'il existe toujours un au-delà de la marge où toutes les voix se taisent, les traces sont illisibles et les papiers sont blancs.



FOLIE 11

---

Alors l'empilade des désastres qui emplissent de poussière nos yeux Dans ces ruines il faudrait déblayer détracer retrouver tous les bouts qui ont encore un contour soupçonner qu'il y a quand même une forme terriblement atteinte qui se trouve intermittente dans les débris qu'on se reconnaîtrait au moins par moments dans cette chose jetée là qu'aucun bout ne serait coupé et qu'on n'en saurait rien qu'on n'y verrait que du feu que ce feu serait favorable qu'il griserait une zone scandaleuse que l'on pourrait sans doute avec un peu de chance de silence sans trop de honte délimiter ou habiter

Entravée de cette vie

Qui

N'est plus celle

Que j'avais à réclamer

Inventorier

Les objets

Morceaux de cette vie

Que j'étais supposée vivre

Et qui n'est plus

Où est-elle donc cette suspicion? Et de quelle nature est-elle? Elle est au moins double si elle concerne la suspicion dont est frappée toute tentative poétique ou humaine d'individuation dans le contexte haïtien Comme si il y avait une force attractive dans le besoin de faire corps de construire un nous dans quoi toute démarche plus subjective n'est pas possible comme s'il existait un seuil dans le désastre au delà duquel il était impossible ou inadmissible de réclamer son individualité On est alors gommé, happé par les discours sociaux collectifs ou dissoute absorbée par le politique et ses bavardages Ou violemment pris à partie pour oser dire « je ». Moi, depuis toujours c'est cette absence ou ce rejet de l'individu alors que tout s'évertue à le briser que je trouve extrêmement suspects

Puisque sommes toutes

Il y a ces refus

De part et d'autre

Et la honte

Puisque les crimes ne

Sont pas ceux

De ceux qui malnaquirent

Mais qui leur va comme un gant

Il faut bien l'admettre

Et qu'ils portent volontiers

Sortir

alors

et

renoncer à habiter

Ensuite bien sûr c'est une suspicion théorique qui se situe par devers toi au cœur de mon questionnement Suspicion non seulement envers les grilles appliquées au littéraire haïtien – principalement celles qui le nomment ou l'étiquettent avant de se donner les moyens de le décrire – mais surtout suspicion, doute autour de ma propre posture interprétatrice que je considère plutôt incluse dans le questionnement que je mène sur le féminin et la folie D'autant plus que pour la première fois, je relis directement ce questionnement à mon activité de création intérêts démarches hétéroclites dans cette même interrogation où je suis confrontée aux subjectivités marginales dans les textes et interpellée par ce qui me semble une nécessité de les lire ou de les dire autrement

Dehors est là

pour la rencontre et l'abandon

saisie puis aiguisée de ces déchiffres

Dehors est là féroce

femme de peu de durée

L'affaire est que même à cette vitesse je ne peux pas penser plus vite que la catastrophe l'effondrement sans doute sera plus rapide que moi et j'aurai beau accélérer le rythme de ma parole je serai prise de vitesse prise étouffée par l'engloutissant bruit d'une société qui tombe suspicion de vouloir continuer cette parole alors que le silence devrait être si dur si plein qu'il ne puisse être entamé taillé comme du vulgaire granit alors que ce n'est pas une cité qui a brûlé que ce qui reste maigrement debout est sans doute plus dévasté que ce qui est tombé bien à propos pour miser tout comme toujours sur les faux souvenirs de l'anéantissement

Elle en apprend de belles

sur l'héroïsme

et sûre

la cruauté

mauvaise écriture mauvais témoignage à force ce journal de la folie relire ses épreuves puis voler celles des autres ce qui n'était pas prévu c'est d'avoir à composer avec la douleur d'avoir à enjambrer des tombes encore fraîches d'avoir à surmonter cette sidération contre toute attente si et si peu finalement d'espérer un nouveau simulacre sans intentions aucunes contre quoi s'adosser dont on puisse se défaire qui soit un peu soluble une mascarade sordide toute dévouée à l'échec mais qu'on puisse chevaucher retracer

Devenir pour de bon un personnage  
Il arrive un temps où il n'est plus possible  
d'être une personne réelle  
vois-tu

On accède enfin  
au statut de façade  
structure souple  
d'apparence tout établie

on peut n'être plus  
que cela dans le monde  
un personnage sans faille qui  
ne soit connue

## CHAPITRE III

---

LIRE / CRÉER:

### LE FÉMININ ET L'ART DANGEREUX DE LA DISSEMBLANCE

*Juge: Étiez-vous au courant des violations des droits humains?*

*Bébé Doc: Les viols existent par milliers de par le monde. Les chefs d'État n'en sont pas tenus responsables.*

*Procès Jean-Claude Duvalier, 28 février 2013<sup>641</sup>*

*"Once upon a time there was an old woman. Blind. Wise." [...]*

*Her reputation for wisdom is without peer and without question.*

*Among her people she is both the law and its transgression. [...]*

*"Tell us what it is to be a woman so that we may know what it is to be a man. What moves at the margin. What it is to have no home in this place. To be set adrift from the one you knew. What it is to live at the edge of towns that cannot bear your company."*

*Toni Morrison, The Nobel Lecture in Literature<sup>642</sup>*

---

<sup>641</sup> Retransmission vidéo en direct, transcription par COTÉ-PALUCK, Étienne (@etiennecp). « Étiez-vous au courant que leurs droits violés? #Duvalier: les viols existent par milliers de par le monde. Chefs d'Etat pas responsable [sic.]. » 28 février 2013, 9h32, vu le 28 février 2013 à 10h, tweet.

<sup>642</sup> MORISSON, Toni. « The Nobel Lecture In Literature » dans : MORRISON, Toni. *What Moves At The Margin*, collection d'essais édités par Carolyn C. Denard, Jackson: University Press of Mississippi, 2008 [1993], p.198 et 206.

## L'OMBRE DE CÉCILE

### Folie, marginalité et féminin

Pourtant, depuis l'horizon muet de la catastrophe où semble, dans sa polyphonie, s'épanouir et s'évanouir la figure de l'Autre, depuis les défauts de la mémoire et la menace de la folie, depuis le trou des fous, autrement dit, quelque chose est tout de même donné à surprendre et à déchiffrer. Approfondir ces différenciations précédemment évoquées, telles qu'elles se construisent dans un continuum (marginalité) ou par une rupture (folie) sur l'horizon impensable, profondément cassé du contemporain haïtien, les *voir à l'œuvre*, devient alors l'occasion d'examiner enfin ce qui émerge de ces turbulences, ce qui s'y profile, ce contre quoi elles s'érigent et avec lequel elles se défont, zones mal définies et mal contenues de la marge et de la folie.

Ainsi, dans ce « quelque chose », si peu définissable, contre lequel s'appuie le travail de la différence, qui le donnent à voir autant que par lui il se fait, on aperçoit l'ombre de Cécile sur les abîmes des fous.

Dans cette ombre de femme, à cette place même du féminin qui ne surgit apparemment que pour les apercevoir, s'agitent, pour le texte inaugural de Marie Chauvet, avec la violence et la folie, tout le risque de l'œuvre, autant comme possibilité que comme absence. Il ne devrait guère être surprenant que la femme, figure si souvent élaborée et comprise comme une figure d'altérité, se retrouve à composer, entre marge et folie, avec les jeux de la différence. Mais, loin d'un essentialisme facile ou d'une lecture référentielle où les rôles, limpides, seraient une fois pour toutes assignés, on verra, dans ce chapitre consacré à deux œuvres contemporaines importantes<sup>643</sup> où se déploient les problématiques auparavant décrites, à quel point cette *ombre du féminin*<sup>644</sup> s'étire avec complexité sur le procès de la dissemblance

---

<sup>643</sup> DOMINIQUE, Jan J. *Mémoire d'une amnésique* (récit), Montréal: CIDIHCA / Éditions du Remue-ménage, [1984] 2004 (dorénavant MA) et TROUILLOT, Lyonel. *Les Enfants des héros* (roman), Arles: Actes Sud, 2002 (EH).

<sup>644</sup> Il est sans doute important qu'il ne s'agisse d'une ombre, comme la « maison haute » de Cécile devait en projeter une sur la mansarde des fous (CHAUVET, Marie. « Folie », ACF, p. 338).

et de la création au cœur du littéraire haïtien au tournant du siècle. En effet, le féminin apparaît – de la fiction à l'énonciation subjective et selon des modalités singulières – le long d'une chaîne énonciative qui va de l'auteur.e au lecteur en passant par leurs représentants de papier<sup>645</sup>, d'une façon qui met en branle non seulement le processus même de la création, mais aussi son éventuelle lecture, c'est-à-dire le processus critique éventuellement chargé d'y être confronté ou de la prolonger.

Pour ainsi clore ce parcours, il me faut revenir, avec le personnage de Cécile, à l'œuvre de Chauvet et à ce qu'elle inaugure dans le cataclysme, dans le simulacre et dans la folie. Ce personnage secondaire, au prénom emblématique<sup>646</sup>, est introduit trois pages après le début de « Folie », à l'orée donc de la catastrophe annoncée, au cœur de la ville assiégée et de la parole du fou. Pourtant, il est éloquent – pour un texte faisant une part si précise au regard – que Cécile guettée par René à travers « le trou de [ses] planches<sup>647</sup> » ne soit jamais qu'aperçue<sup>648</sup>, alors que selon les paroles mêmes du fou, elle est présentée d'emblée comme la motivation profonde de son discours, de ses aspirations poétiques et de ses actes<sup>649</sup>. Pour elle, il veut être poète, héros, libérateur de la ville. Pour la voir, il ose glisser son regard au dehors :

*Lorsque j'aurai libéré la ville, Cécile me tendra la main. [...]  
C'est Cécile ! Nous l'apercevons derrière la fenêtre qu'elle a entrouverte<sup>650</sup>.*

---

<sup>645</sup> DUPRÉ, Louise. « Écrire au féminin : de la théorie à la pratique », dans : *Cincinnati Romance Review*, n° 23, 2004, p. 10-31.

<sup>646</sup> Cécile de Rome ou Sainte Cécile, patronne des musiciens, est aussi une vierge consacrée à Dieu dans l'hagiographie catholique. Elle est généralement représentée avec un instrument de musique et une couronne de roses et de lys qui désignent sa virginité. Elle souffrira le martyre (interrogatoire et décapitation) pour mourir trois jours après trois tentatives pour lui trancher la tête (LANZI, Gioia et LANZI, Fernando. *Saints And Their Symbols – Recognizing Saints In Art And In Popular Images*, dessins de Ermanno Leso, traduit de l'Italien en Anglais par Matthew J. O'Connell, Collegeville (Minnesota, U.S.A.) : Liturgical Press, [2003] 2004, p. 78 et 220 ; VORAGINE, Jacques de. *La Légende dorée*, Deuxième série, traduite du latin par M.G. B., Paris : Librairie de Charles Gosselin, [1261-1266] 1843, p. 16-22.). On est frappé par la résonance que trouvent ces détails (arts, création, interrogatoire et supplice, virginité (comme « non-viol ») avec les personnages de Chauvet. Par ailleurs, Sainte Cécile, ayant été chantée par un groupe de compas direct / *konpa*, musique apparue avec Nemours Jean-Baptiste, devait être très populaire à l'époque de l'écriture de « Folie » (*Sainte-Cécile* de Nemours Jean-Baptiste, 1960).

<sup>647</sup> CHAUVET, *Op. cit.*

<sup>648</sup> *Ibid.*, p. 338, 348, 359, 369.

<sup>649</sup> *Ibid.*, p. 348-349.

<sup>650</sup> *Ibid.*, p. 348 et 359.



Plus loin dans le texte, Cécile, sortie de sa maison au moment de la crise de René et de leur capture, devient le témoin privilégié de la violence qui s'abat sur la ville et sur les fous. Dans ce contexte, regarder est déjà, je l'ai déjà mentionné, un acte d'une grande importance et gravité : aux yeux de la répression tout particulièrement, c'est se rendre complice, c'est se porter garant, c'est finalement participer activement à la contestation et à la subversion<sup>651</sup>. Cécile, arrêtée, deviendra donc, comme de nombreuses héroïnes de Chauvet, ce corps violé, site idéal où la violence peut s'exercer et ébranler voire dévaster les limites et la forme du sujet<sup>652</sup>.

Cécile, surtout, c'est inscrite au cœur du texte, la figure discrète, mais capitale, de la lectrice idéale, celle que le poète espère pour l'avènement de son texte, celle qui en devient la finalité ainsi que le possible écueil, la promesse de son accomplissement par la lecture et, du même coup, le risque de son échec. Ce double rapport au récit apparaît très nettement sous la plume de Marie Chauvet dans le dialogue – le seul – entre Cécile et René pendant la marche qui les amènera ensemble de leurs logis respectifs à la prison où ils seront de nouveau séparés. Dans ce lieu transitoire de la marche et dans ces brèves paroles échangées<sup>653</sup>, ces deux personnages, à la fois doubles et vis-à-vis, trouvent enfin à se regarder profondément et à exprimer par leur échange la tension essentielle où se risque le récit.

Autour de la fausse lettre de Cécile que René croyait avoir reçue, du vrai poème d'un René non-fou qu'avait lu autrefois Cécile, de la vraie écriture de Cécile qui nous demeurera inconnue, ce sont, par un dialogue sobre avec des mots simples, des sujets qui se dévoilent et qui disent prudemment leur écriture inaccessible ou innommable ; c'est la folie de René qui est remise en cause ; c'est enfin le regard qui prend toute sa valeur éthique et épistémologique à l'aune du langage et des yeux de l'Autre :

*MO*<sup>654</sup>

*[...] J'ai vu la pierre et je suis allé la ramasser. La lettre<sup>655</sup>, hélas, avait disparu. [...]*

---

<sup>651</sup> *Ibid.*, p. 404-417.

<sup>652</sup> *Ibid.* p. 427-428.

<sup>653</sup> *Ibid.* p. 413-416.

<sup>654</sup> Il s'agit ici de René, désigné ici sous cette forme pronominale qui l'affirme du même coup comme sujet.

<sup>655</sup> Lettre que René croyait Cécile lui avoir envoyée de sa fenêtre (*Ibid.* p. 359) et qui n'était en fait qu'une pierre.

CÉCILE  
*J'ai encore ton poème. Je le trouve très beau. J'écris des poèmes, moi aussi, j'aimerais te les montrer.*  
 MOI  
*Tu liras les miens et je lirai les tiens.*  
 [...]
   
 MOI  
*Si l'on t'interroge, tu répondras : René est coupable. [...] Lui seul est coupable.*  
 CÉCILE  
*Est-ce vrai ?*  
 MOI  
*Oui.*  
 CÉCILE  
*Tu parles comme un homme sensé.*  
 MOI  
*Me crois-tu fou, toi aussi ?*  
 CÉCILE  
*Je ne sais pas. [...] Il me semble te voir vraiment pour la première fois. Tes yeux, ton sourire ne sont pas les mêmes.*  
 MOI  
*C'est que tu ne m'avais jamais regardé jusqu'à ce jour<sup>656</sup>.*

Dans un tel échange, qui les constitue à la fois comme sujets et comme écrivains<sup>657</sup>, des enjeux centraux du texte et de l'écriture se trouvent ici exprimés avec une grande justesse. Le personnage de Cécile connaît ainsi une improbable et importante traversée qui la conduit depuis son statut initial de projet muet et objet de contemplation, en passant par celui de lectrice idéale<sup>658</sup>, à devenir pour René un véritable vis-à-vis, dans ce bref instant de la marche où tous deux sont effectivement *déplacés*. Par elle – et par l'acuité dévastatrice de l'écriture de Chauvet –, *le féminin se retrouve au centre de la question de la folie, au cœur de cette tension qui la construit et qui la défait*. Toutefois, par son rôle dans le récit, Cécile, dont le nom programmatique évoque d'emblée la création, *se retrouve, comme femme, dans la périphérie du fou*, deux fois émarginée ou deux fois folle, comme pour marquer dans la surenchère cette excentricité, dans le dangereux procès de la dissemblance où la différence se creuse ou s'évanouit, se radicalise ou se négocie.

---

<sup>656</sup> *Ibid.* p. 414-416.

<sup>657</sup> En ce sens, il s'agit bien de figures autotéliques, permettant au texte de traiter de lui-même et de son élaboration.

<sup>658</sup> Pour une écriture elle aussi idéalisée, et en ce sens inaccessible, en fin de compte.

Alors, le rapport traditionnel de la femme et de la folie comme figures essentielles me semble prendre ici une autre amplitude qui interroge fortement les modalités et la nature de la différence, telle qu'elle se construit, mais surtout telle qu'elle peut s'exprimer depuis l'intérieur d'une langue qui ne cesse au moment où elle s'énonce de la désigner comme son autre.

*Comme parler à partir de l'Autre ? Comment penser la femme en dehors du schéma Masculin/Féminin sans la subordonner à l'homme ? Comment penser la folie sans la subordonner à la raison ? Comment penser la différence sans la subordonner à l'identité ? Comment, en d'autres termes, penser autrement que par la logique de l'opposition dichotomique ?<sup>659</sup>*

À cette inquiétude fondamentale dans la difficulté du rapport à l'Autre, doublée de surcroît par un effritement des repères traditionnels que le contemporain haïtien ne saura qu'aggraver, viennent faire écho les interrogations des précédents chapitres sur la folie et sur la marge. Néanmoins, dans ce travail commun de la différence, je proposerais une distinction importante entre marge et folie sur laquelle je voudrais m'arrêter. En effet, alors que les différentes modalités de l'émargination semblent insister sur la secondarité de l'expérience marginale et sur une tentative, dans le contraste, l'opposition ou le déplacement, de transiger, de faire travailler et de maintenir un lien, le fonctionnement de la folie, sans renoncer à une relation avec la norme ou la raison, me semble plutôt relever, *précisément dans ce rapport*, de la rupture, du marquage plus radical d'une limite, d'une essentielle impossibilité<sup>660</sup>. Dès lors, il faudrait sans doute concevoir dans cette distinction une *différence de nature* entre la marge et la folie qui, dans le travail de différenciation, mettent plus ou moins en cause « non pas simplement [...] le fonctionnement des structures sociales, médicales et politiques, mais [...] les présupposés du raisonnement discursif lui-même, [...] les mécanismes subtils du procès même de la production de

---

<sup>659</sup> FELMAN, Shoshana. « Les femmes et la folie : Histoire littéraire et idéologie » dans : *La Folie et la chose littéraire*, Collection Pierres Vives, Paris: Seuil, 1968, p. 141-142.

<sup>660</sup> Je reconnais bien évidemment ce que je dois à Michel Foucault dans cette conception de la folie.

sens<sup>661</sup> », dans une perspective de négociation ou de rupture, donnant ainsi à la différence un caractère relatif ou absolu.

Une telle approche, située au cœur de la langue, de la « chose littéraire » et de la création, permet aussi d'envisager le féminin comme une autre expression de la dissemblance et de ses jeux. Comme le comprenait, obscurément peut-être, Marie Chauvet dans « Folie », écrire la femme, comme écrire la folie devient effectivement une question rhétorique, voire épistémologique sur la grande affaire du regarder :

*C'est le champ de la problématique [...] qui définit et structure l'invisible comme l'exclu défini. [...] L'invisible est défini par le visible comme son invisible, son interdit de voir [...] Pour voir cet invisible [...] il faut autre chose qu'un regard aigu ou attentif, il faut un regard instruit, regard renouvelé, lui-même produit par une réflexion du « changement de terrain » sur l'exercice du voir<sup>662</sup>.*

En posant efficacement le problème de la dissemblance, la femme comme la folie dans le texte littéraire se présentent ainsi comme un nécessaire « changement de terrain », un exercice de lisibilité au cœur de la création<sup>663</sup>. Autrement dit, plutôt qu'une étude du genre plus traditionnelle<sup>664</sup>, c'est le féminin en tant

---

<sup>661</sup> FELMAN, *Op. cit.*, p. 141, s'inspirant des travaux de Irigaray.

<sup>662</sup> ALTHUSSER dans FELMAN, *Op. cit.*, p. 146.

<sup>663</sup> Sur cette question de la lisibilité du féminin, on se rappellera la remarque fort judicieuse de Béatrice Didier sur la prétendue illisibilité des textes « de pointe du combat féminin » pour la première réception critique (DIDIER, Béatrice. *L'Écriture-femme*, Collection Écriture, Paris : PUF, [1981] 1999, p. 38).

<sup>664</sup> Pour un survol non exhaustif, voir – parmi d'autres – les travaux complémentaires de Béatrice Didier, de Shoshana Felman et d'Isabelle Boisclair qui ont nourri ces réflexions à leurs débuts (DIDIER, *Ibid.*; FELMAN, Shoshana. *What Does A Woman Want? Reading and Sexual Difference*, Baltimore and London : The John Hopkins University Press, 1993 ; BOISCLAIR, Isabelle (dir.). *Lectures du genre*, Montréal : Les Éditions du Remue-Ménage, 2002). Isabelle Boisclair fait sur « les études du genre » une synthèse intéressante dans son ouvrage, en considérant les différents courants de part et d'autre de l'Atlantique et au delà des barrières linguistiques, à l'extérieur ou à l'intérieur du texte, tout en éclairant ces distinctions (BOISCLAIR, *Op. cit.*, p. 9-19).

Sur la question des femmes-auteures en littérature haïtienne, traitée selon une perspective biographique (vie/œuvre) pour la première ou féministe pour la deuxième, voir les travaux de Madeleine Gardiner et de Myriam Chancy (CHANCY, Myriam J.A. *Framing Silence : Revolutionary Novels by Haitian Women*, New Brunswick : Rutgers University Press, 1997. GARDINER, Madeleine. *Visages de femmes. Portraits d'écrivains*, Port-au-Prince : Deschamps, 1991). Ces approches, qui m'ont été très utiles d'un point de vue historique et / ou sociologiques, ne seront pas non plus similaires à la mienne. Voir aussi les thèses de Christine Duff et de Régine Altagrâce Latortue, dont les approches essentiellement thématiques et sémiotiques, constituent des références importantes dans ce champ d'étude (DUFF, Christine. *Pour une poétique de la vie intérieure au féminin dans la*

qu'archétype de la figure de l'autre qui me préoccupe ici ; et, avec la marge et la folie, le féminin comme la forme négociée ou totale de l'altérité. En surcroît des causes plus contextuelles qui concernent Haïti, c'est sans doute principalement à cause de cette accointance que la place du féminin dans la littérature haïtienne contemporaine se situe toujours à l'orée de la catastrophe, dans le périlleux voisinage de la folie.

Dans cette perspective, le féminin m'apparaît autant comme un enjeu de lecture que de création : De lecture, car ce dissemblable, faut-il encore l'apercevoir comme tel. Par ailleurs, comme nous l'avons vu dans le récit de Chauvet, cette dissemblance est porteuse d'interprétations, de lectures dont la fonction est de faire *pivoter* le texte en en rendant apparents les enjeux. De création, car dans cet envers de la folie, cet écart de la marge où se *déplacent* fous et femmes, ce sont les mécanismes de l'œuvre, de son élaboration, voire de sa possibilité qui sont soudain mis à nu.

Aussi, les textes de la catastrophe dans la littérature contemporaine haïtienne sur lesquels prend appui ma réflexion ne cessent-ils, dans l'élaboration de cette différence, d'interroger l'écriture, son risque, son ouvrage et son échec. Partant du geste fondateur de Marie Chauvet et enrichis des perspectives ouvertes par Davertige et Frankétienne sur le contemporain haïtien, deux autres textes me semblent pertinents pour suivre à travers le féminin les mouvements de cette différence : *Mémoire d'une amnésique* de Jan J. Dominique (1984) et *Les Enfants des héros* de Lyonel Trouillot (2002)<sup>665</sup>.

---

*littérature caribéenne contemporaine*. Ph.D. dissertation, Dissertation Abstracts International, Section A: The Humanities and Social Sciences, vol. 65, no. 5, pp. 1789, November 2004; LATORTUE, Régine Altagrâce. *The Woman in the Haitian Novel*. Dissertation Abstracts International, vol. 44, no. 1, pp. 181A-182A, Summer 1983). On voit que ces études, variées, se penchent sur la question de la femme à partir de l'œuvre littéraire, certes, mais jusque dans des considérations philosophiques, biographiques ou sociologiques sur la femme et sa condition. Mon approche est sans doute plus limitée (je me concentre sur le féminin dans le texte, peu importe qu'il soit porté par un auteur ou une auteure) et plus vaste dans son propos (puisque c'est la question de la différence / de la dissemblance) qui est ici abordée, dans ses rapports avec la création.

<sup>665</sup> Voir la note 643 de ce chapitre pour les références complètes. Il se trouve que ces œuvres sont écrites et/ou diffusées à des moments importants de l'histoire contemporaine d'Haïti : Dominique publie autour de la fin de la dictature de Duvalier où certains espoirs étaient permis. Le texte de Trouillot paraît quant à lui dans une période

Jusque dans ces textes marquants, s'étirent finalement les ombres de Cécile et de la folie<sup>666</sup>. Écrits entre la publication de *Amour, Colère et Folie* (1968) et le séisme de 2010<sup>667</sup>, ils paraissent à des moments charnières de la période contemporaine et sont portés par les enjeux cruciaux qui me préoccupent. Cruciaux, effectivement, puisqu'il s'agit toujours de savoir si le texte peut exister ou non, si la mémoire est possible, si la parole porte ou si le sujet, doublement confronté à la différence et à une certaine violence, se maintient et persiste dans la catastrophe. S'il regarde ou s'il est regardé. En ce sens, Cécile comme personnage et comme figure, signale autant les questions d'interprétation et de création que leur échec. Le franchissement du corps comme corps marqué, agressé et violé est autant signifiant que sa position d'altérité en tant que lectrice idéale ou comme auteure possible. Il y a bien dans ce corps, dans ces regards portés ou reçus, dans cette lecture attendue comme dans cette écriture absente, tous les possibles de la dissemblance et de la création.

Alors, pour moi, peut être approfondie, à travers la littérature, une réflexion sur l'esthétique de la mémoire absente, du trauma, de la marge, de la folie ou de la catastrophe, sur le contemporain haïtien finalement tout soudain ainsi dévoilé en son envers. Ce sont sans doute là des enjeux importants dans lesquels se risquent la création, qu'il faudra savoir lire, savoir regarder et, surtout, *habiter*. Habiter, depuis le trou innommable de la folie ou les tractations douloureuses de la marge, des lieux « pénombrés<sup>668</sup> » largement par le féminin, où Cécile, comme figure archétypale à la fois présente et absente, peut devenir sans nul doute la métaphore très précise de cette thèse et de son projet.

---

souvent vue comme une époque de désenchantement qui voit le mouvement *Lavalas* d'Aristide aller vers toutes les dérives de la tyrannie.

<sup>666</sup> Il ne s'agit pas ici de démontrer que cette influence ou cette intertextualité est intentionnelle ou consciente de la part des auteur.e.s cité.e.s, mais bien de remarquer des configurations et des questionnements qui se répètent : ceux que l'œuvre de Chauvet avait mis en place et qui semblent se prolonger dans des œuvres plus récentes.

<sup>667</sup> Ou, pour remonter plus loin, depuis la publication de *Idem* de Davertige en 1962 jusqu'au séisme de 2010, séisme que j'utilise comme marqueur historique, non pour indiquer une fin, mais une nouvelle articulation dont l'étude restera à faire.

<sup>668</sup> Cité dans le chapitre II. FRANKÉTIENNE, « Écrire la maladie d'écrire », AS, p. 114-115.

# PAUL ET LILI : NÉGOCIER LA CATASTROPHE *Mémoire d'une amnésique* (Jan J. Dominique)

## *Mémoire amnésique*

À cette intersection où la possibilité même du texte est confrontée à l'élaboration du féminin et aux écueils de la mémoire, pourrait aisément s'inscrire le premier texte de cette généalogie<sup>669</sup> dans le contemporain littéraire haïtien. On pourrait ainsi simplement présenter *Mémoire d'une amnésique* de Jan J. Dominique<sup>670</sup> comme le récit d'apprentissage d'un personnage féminin qui aurait dû être un fils au lieu d'être une fille et qui s'appelle Paul comme son père, ou peut-être Lili. Récit, projet d'écriture, invention de soi par l'écriture, dès la quatrième de couverture de l'édition d'origine, ce projet d'inspiration autobiographique est signalé pour être tout aussitôt, en tant que tel, dénoncé. Paul (la narratrice) et Jan (l'auteure) s'inscrivant ainsi d'emblée dans un rapport de dédoublement et d'écart qui persistera de manière implicite dans tout le récit :

*Elle, c'est J.J., l'auteure. Elle a 31 ans et du plus loin qu'elle se souvienne, elle a toujours écrit. Parce qu'elle aime le faire, parce qu'elle en a besoin. Mémoire d'une amnésique est sa première publication. D'autres textes existent, ils seront publiés après... si elle peut !*

*L'autre c'est Paul, narratrice. Elle a 33 ans. Elle écrit. Parce qu'elle aime le faire, parce qu'elle en a besoin. Mémoire d'une amnésique [sic.] sera sans doute son unique publication.<sup>671</sup>*

---

<sup>669</sup> Sans doute une étrange généalogie : généalogie ignorée, où la parenté se reconnaît, s'établit par l'inscription du défaut ou de l'absence et où la catastrophe constitue principalement le lien. Il faudra sans doute creuser.

<sup>670</sup> Voir la biographie détaillée de Joëlle VITIELLO, «Jan J. Dominique» dans : SPEAR, Thomas (dir.). *Ile en Ile*, <http://www.lehman.cuny.edu/ile.en.ile/paroles/dominique.html>. Malgré ma réticence à la présenter ainsi (mais c'est un enjeu dans le texte aussi), il faut tout de même mentionner que J.J. Dominique est la fille du célèbre journaliste militant Jean Dominique (mort assassiné en 2002). Elle-même longtemps engagée dans les médias, J.J. Dominique se situe au cœur d'une tradition de résistance haïtienne à la dictature et à l'oppression. Elle trouve dans son histoire familiale ses sources d'inspiration pour ce premier roman, ce qui n'enlève rien au travail personnel de la fiction, ni à la singularité de sa prise de parole.

Cette auteure est souvent appelée par ses initiales qui féminisent phonétiquement son prénom en J.J. « Gigi » Dominique. Elle partage cette caractéristique d'un prénom masculin et d'un surnom féminin avec son héroïne Paul / Lili. Il faut noter en outre que cette pratique du « vrai » prénom peu connu et du « faux » prénom ou surnom couramment utilisé (au point que le prénom « officiel » passe dans l'oubli) est très fréquente en Haïti, autant pour les hommes que pour les femmes. Ceci n'est pas sans rappeler les multiples prénoms de Frankétienne, tels qu'analysés au chapitre précédent.

<sup>671</sup> Ces deux courts paragraphes apparaissent en quatrième de couverture de la première édition de *Mémoire d'une amnésique*. Près du premier paragraphe, une photo de l'auteure (J.J. Dominique avait insisté pour la version féminine du mot, ce qui était très inhabituel à l'époque en Haïti). Près du second paragraphe, au lieu de la photo, un carré vide qui en marque pourtant la place. Encore ici, présence / absence se jouent, maintenant au plus

Ou encore, prenant appui sur les premières pages du livre qui racontent la terreur d'un petit garçon – le père de la narratrice – pendant l'occupation américaine de 1915, il faudrait plutôt commencer par la mémoire, présentée tout aussitôt comme une mémoire fêlée par « une violence telle qu'elle en a "aveuglé" tous les témoins<sup>672</sup> ».

*Elle aurait pu choisir n'importe quelle époque, n'importe quel symbole, n'importe quel outrage [...] Mais il y a le petit garçon qui ne voulait pas boire son lait. Mais il y avait la présence physique, insulte à la mémoire cherchant lucidement des traces positives du grand bouleversement. Mais il y avait la honte, non pas d'avoir subi l'affront, supporté l'arrogance, mais d'être restés accroupis, immobiles, sur les vestiges de l'héritage, de ne pas s'être levés tous ensemble pour retrouver les souvenirs des nuits d'orage, d'avoir abandonné les seuls qui n'avaient pas oublié. Mais il y avait cette femme qui refusait la simplification rassurante.<sup>673</sup>*

Il s'agit d'emblée d'une élaboration mêlant souvenir et mémoire, histoires familiale et nationale, peut-être parce que, comme le souligne l'auteure, « les femmes n'ont pas le sens de l'histoire<sup>674</sup> » et que de telles distinctions, séparant bien nettement, comme deux domaines différents, ces deux représentations du passé, leur échappent<sup>675</sup>. Une mémoire traumatique, « mémoire<sup>676</sup> amnésique » donc, nourrie et imbue de son propre oubli, qui, ouvrant le texte sur « la peur panique<sup>677</sup> » d'un enfant de six ans que l'on terrorise pour lui faire boire son lait, en organise – et en désorganise – la composition et

---

près de l'auteure elle-même en plus du personnage. (DOMINIQUE, Jan J. *Mémoire d'une amnésique*, Port-au-Prince : Éditions Deschamps, 1984). La quatrième de couverture est complètement différente lors de la réédition de l'ouvrage en 2004, proposant plutôt une présentation de la critique Joëlle Vitiello. C'est l'édition de 2004 qui sera dorénavant citée.

<sup>672</sup> SOURIAU, Marie-Agnès. « Tactiques narratives dans *Mémoire d'une Amnésique* de J.J. Dominique » dans : *The French Review*, Vol. 68, No. 4, Mars 1995, American Association of Teachers of French, p. 694.

<sup>673</sup> DOMINIQUE, *Op. cit.*, p. 8-9.

<sup>674</sup> DOMINIQUE, *Ibid.*, p. 10. En évoquant le travail de Frankétienne, on pourrait même dire que ce sont tous les « Autres » qui « n'ont pas le sens de l'histoire ».

<sup>675</sup> Adjarian place ce questionnement mémoriel dans le cadre plus large de la mémoire dans le contexte caribéen, une mémoire souffrante, obscurcie par la « fausse mémoire » de l'esclavage (ADJARIAN, Maude M. « Fugitive Configurations of Mind : Geography & Memory in J.J. Dominique's *Mémoire d'une amnésique* » dans : WYLIE, Hal et LINDFORS, Bernth (dir.), *Multiculturalism & hybridity in African literatures*, Trenton, NJ : Africa World Press, 2000, p. 355), même si plus spécifiquement, il faudrait le placer dans le contexte haïtien, durant l'occupation américaine (1915-1934) et plus tard, la dictature des Duvalier (1957-1986), époques qui suivent de près le parcours familial et personnel de la narratrice. Heureusement, la séparation presque schizophrénique entre les sphères publiques et privées de la mémoire est ici profondément remise en cause.

<sup>676</sup> Il me semble intéressant qu'ici « mémoire » apparaisse au singulier, comme pour se distancier déjà du genre littéraire des « Mémoires ». Ceci est sans doute pertinent du point de vue du contrat de lecture.

<sup>677</sup> DOMINIQUE, Jan J., *Op. cit.*, p. 7.



l'énonciation<sup>678</sup>. Dès lors, le point de vue de la narration, avant même de se constituer nettement comme féminin, est déjà celui des « autres <sup>679</sup>» et celui d'une contestation :

*Je choisis les autres pour la proximité, pour le souvenir encore vivant dans bien des corps, pour la présence encore réelle sous un autre visage, pour la violence des rêves. Présence obsédante dans un futur encore flou, les femmes n'ont pas le sens de l'histoire. Rires amers. Les femmes n'ont pas le sens de l'histoire, elles ne sont bonnes qu'à... Si tu ne bois pas ton lait, j'appelle l'Américain.<sup>680</sup>*

Travaillée par cette violence qui est en même temps un déni de parole, cette œuvre rejoint finalement par une hésitation interprétative un souci très clairement énoncé dans le texte par la narratrice : celui de se rappeler, de « penser à tout en bloc<sup>681</sup> » afin de résoudre l'énigme, voire le « problème insoluble <sup>682</sup>» que représente son passé et « [sa] réalité <sup>683</sup>». Il s'agit alors pour la narratrice de raconter à travers de nombreux silences, de surmonter, non sans douleur, « camouflages<sup>684</sup> », choses cachées<sup>685</sup> et « blocage[s] <sup>686</sup>» afin de dire enfin pour et avec soi.

Morcelée par l'impact de la violence alors même qu'elle demeure résolument engagée dans un récit initiatique, la mémoire fragilisée permet que se pose la question du féminin. Mais ici, elle ne se pose que de manière éminemment ambiguë, à travers la relation au père qui joue d'emblée, face à la protagoniste, un rôle de vis-à-vis, de destinataire privilégié, compliquant d'autant les processus

---

<sup>678</sup> Contrairement à ce qu'ont laissé entendre certains critiques comme Irlin François qui présente ce texte comme un monologue intérieur. (FRANÇOIS, Irlin. « From Confinement to Freedom : Jan J. [Gigi] Dominique's *Mémoire d'une amnésique* » dans : SOURIAU, Marie-Agnès et BALUTANSKY, Kathleen (dir.). *Écrire en pays assiégé – Haïti – Writing Under Siege*, Collection Francopolyphonies 1, Amsterdam / New York, NY : Rodopi, p. 287).

<sup>679</sup> Autres qui sont femmes, pauvres, minorités en contexte nord-américain mais surtout enfants, et parmi les enfants, la petite fille. Dans le cas du petit garçon, le père, l'enfance est opposée aux adultes qui imposent leur loi de manière aveugle et disproportionnée et qui trouvent par exemple que la terreur est une bonne stratégie pour faire prendre du lait aux enfants.

<sup>680</sup> DOMINIQUE, Jan J., *Op. cit.*, p. 10.

<sup>681</sup> DOMINIQUE, Jan J., MA, p. 9.

<sup>682</sup> *Ibid.*, p. 55-58.

<sup>683</sup> *Ibid.*, p. 13.

<sup>684</sup> *Ibid.*, p. 40-41.

<sup>685</sup> *Ibid.*, p.15 ; 47.

<sup>686</sup> *Ibid.*, p. 15.

d'identification dans le récit. Le temps de la mémoire<sup>687</sup>, de la « non-mémoire », qui est celui de l'enfance<sup>688</sup>, et le temps de la catastrophe s'affrontent continuellement dans la construction du récit, rendant cet enjeu de la mémoire retrouvée, reconstruite ou réconciliée tout autant impossible qu'inévitable. *Affectée* qui plus est par la forme fragmentée du récit et le poids du silence difficilement levé, la lecture de cette œuvre se présente comme un véritable tentation de trouver des clés<sup>689</sup> ou de rapiécer le texte pour le tirer sinon vers une plus grande lisibilité, du moins une plus grande reconnaissance<sup>690</sup>. Cette tentation, à laquelle ont succombé quelques critiques, fait partie des écueils et des élans du texte lui-même, comme tout autant sa résistance, qui négocie imparfaitement et articule le projet mémoriel et féminin – voire féministe – avec son éventuelle lisibilité.

*Comment arriver à garder l'exactitude des faits ? [...] Cette jeune femme écrivant longtemps après recherche la précision. Laquelle ? Celle des dates et des événements vécus ou sa propre vérité à travers des embrayons d'histoire ? [...] Elle se pense sans nom, elle n'a plus de nom, elle est jeune femme puisque le dictionnaire en a décidé ainsi. Il faut bien être identifié à quelque chose, un mot, pour faire la différence. Elle reste seule à se dire des mots qui ne résonnent plus.<sup>691</sup>*

Pourtant, au prime abord, l'organisation de ce récit semble assez simple. Après l'introduction, qui met en scène le petit garçon et le traumatisme originel, le texte se divise en deux parties : la première racontant l'enfance de la petite fille jusqu'au début de la vie adulte et de l'exil qui y met fin, la seconde racontant la vie « d'exil » de la jeune femme jusqu'au retour au pays. Cependant, très vite, la voix narrative apparaît divisée. Dans la partie « UN », émergent trois voix avec trois typographies distinctes pour les marquer sur la page. La première, dans la police *Times Roman Italique*, s'exprime au « je ». C'est la voix de

---

<sup>687</sup> *Ibid.*, p. 65.

<sup>688</sup> « Je déteste l'enfance et ses tiroirs scellés, je déteste la non-mémoire [sic] » (*Ibid.*, p. 77).

<sup>689</sup> La notoriété de la famille de l'auteure a souvent canalisé l'analyse de cette œuvre vers cette voie, jusqu'à constituer finalement un obstacle à une lecture plus littéraire de ce récit. Cependant, le projet de création connaît sans doute une vive tension avec le désir de témoignage, ce qui explique que la tentation dont il est ici question ne soit pas simplement qu'une méprise de la critique, mais, à mon avis, un conflit porté par le texte.

<sup>690</sup> Mise en forme d'un vécu ? Repérage de figures connues ? Dévoilement de secrets à moitié sus ? Témoignage ? Récit d'une histoire occultée ? Entreprise littéraire ? De quoi serait faite cette reconnaissance, faut-il encore le déterminer.

<sup>691</sup> *Ibid.*, p. 65-66. C'est moi qui souligne.

Paul(f)<sup>692</sup>, adulte et exilée, qui, de son point de vue plus distancié<sup>693</sup>, commente au présent autant les récits racontés que le processus créatif d'où émerge cette narration.

*J'ai envie de détruire les pages déjà écrites, elles sont insatisfaisantes, elles ne montrent pas ce que je sens, pense et vis. Quand j'écris, entre ma tête et ma main, une distance qui fausse tout, qui masque ma vraie réalité.*<sup>694</sup>

La deuxième, en *Times Roman*, relate du point de vue de la narratrice, mais cette fois-ci en petite fille, Lili, exprimée au passé, avec une focalisation interne ou externe, à la troisième personne.

*Une petite fille s'appelait Paul, mais tout le monde l'appelait Lili. Pourquoi ? C'est une longue histoire. / Quand elle est née, ses parents voulaient que le bébé soit un garçon (ils ont toujours affirmé le contraire, mais elle connaît la vérité), et alors ils l'ont appelée Paul. La mère, qui revendique le choix de ce prénom, raconte que c'est un hasard, [...] une erreur, que la petite fille aurait dû s'appeler Paule (le « e » aurait peut-être changé bien des choses). De toutes façons, hasard ou pas, quelle importance, puisque tout le monde l'appelait Lili.*<sup>695</sup>

La troisième, sous la police *Chalkboard*, nous instruit, à la troisième personne et sous forme de monologue intérieur, sur la pensée de Paul(f)/ Lili, allant dans un processus réflexif, le plus souvent au futur, de la perspective de l'une à l'autre du point de vue des deux époques, des deux temporalités de la narratrice.

*Elle saura plus tard que c'était le début de la grande folie. [...] Elle saura plus tard, mais à ce moment-là c'était l'insouciance, rien n'atteignait son rire, les jours de non-mémoire.*<sup>696</sup>

La partie « DEUX », simplement divisée en narration au « je » (*Times Roman Italique*), en lettres adressées à amis et amants (*Times Roman*) et en monologues (*Chalkboard*) semble en comparaison plus unifiée, malgré « l'alternance typographique<sup>697</sup> » et générique, sans doute parce que la division

---

<sup>692</sup> Paul femme, que je désignerai désormais par Paul(f) pour la distinguer de son père Paul(p).

<sup>693</sup> Il est intéressant que cette distance soit installée du point de vue de l'espace et de la personne, désormais adulte, plutôt que de celui du temps de narration, au présent. La proximité du point de vue narratif est donc la plus grande avec la voix de Paul(f) adulte.

<sup>694</sup> *Ibid.*, p. 13. La police utilisée sera indiquée : [Times Rom Ital.]

<sup>695</sup> *Ibid.*, p. 17 [Times Rom.].

<sup>696</sup> *Ibid.*, p. 24 [Chalkboard].

<sup>697</sup> SOURIAU, Marie-Agnès. *Op. cit.*, p. 700.

Paul(f) / Lili a disparu avec la première personne qui prend en charge l'énonciation dans toutes ces « sections », ce que Souriau explique en ces termes :

*C'est ce qui explique – Paul étant devenue consciente de son individualité – que la narration de cette deuxième partie [...] soit exclusivement à la première personne.<sup>698</sup>*

En plus des spécialisations et différenciations inscrites au cœur de la voix narrative, on remarque très vite que le texte de Dominique est aussi structuré par une organisation spatiale du récit : Non seulement un partage entre l'ici d'Haïti et le « là-bas » de l'exil double avec exactitude celui de l'avant et du maintenant, mais encore à l'intérieur de chacune des parties, celles-ci semblent structurées par les déplacements de la narratrice, constituant peu à peu une véritable « cartographie narrative<sup>699</sup> », autrement dit une manière de donner sens, forme et contenance à sa quête initiatique.

Finalement, semble colligé, négocié entre le passé et le présent, entre la mémoire et la non mémoire, un texte en fragments dont les moments forts, telles des articulations décisives, lui permettent de condenser le propos ou de le faire pivoter vers une autre interprétation ou une autre direction, dépassant alors ce qui pourrait à première vue apparaître comme une simple collection de récits anecdotiques<sup>700</sup> : Le lait imbuvable du petit garçon<sup>701</sup>, le bain forcé donné à la petite fille<sup>702</sup>, la gifle du père « pour sauver

---

<sup>698</sup> *Ibid.*, p. 700.

<sup>699</sup> ADJARIAN, Maude M. *Op. cit.*, p. 352.

<sup>700</sup> Il serait intéressant d'ailleurs de creuser ce que révèle cet usage de l'anecdote dans le récit de Dominique, dont le caractère « exemplaire » et la fonction rhétorique ont été examinés par Marie-Pascale Huglo :

*Prétendre alors que la faculté de montrer, propre aux anecdotes, travaille « en deçà » d'un dire ne vaut que si l'on a conscience de l'extraordinaire capacité des images non seulement à frapper l'imagination, mais aussi à relayer nos dire. Que l'anecdote nous permette de glisser d'une idée à une autre, que ses récits singuliers ou anodins apportent de l'eau à nos moulins renvoie à l'imbrication spécifiquement exemplaire d'un montrer et d'un dire. Quitte à brûler les étapes et à répondre à deux questions à la fois, il me semble que si je maintiens l'insignifiance de l'anecdote tout en insistant sur l'importance de celle-ci, c'est précisément en raison de cette imbrication exemplaire de la deixis et de la semiosis. [...] / L'enjeu, on l'aura compris, est non seulement rhétorique mais aussi cognitif.*

(HUGLO, Marie Pascale dans : CHASSAY, Jean-François. « Marie-Pascale Huglo, Métamorphoses de l'insignifiant », dans : *Études littéraires*, vol. 30, n° 2, 1998, p. 146.)

De cette non valeur, l'anecdote tire ainsi sa force en articulant le dire et le montrer. Elle a donc une fonction rhétorique non seulement dans le sens argumentatif de la rhétorique classique, mais peut-être aussi – j'ajouterais – dans le sens performatif que lui donne Felman, qui questionne représentation(s) et énonciation(s).

<sup>701</sup> DOMINIQUE, Jan J., MA, p. 7 [Times Rom.].

la vie » à sa fille en effaçant son regard trop pénétrant sur un « croquemitaine<sup>703</sup> »<sup>704</sup>, la rencontre fortuite avec le dictateur<sup>705</sup>, le « problème insoluble » de la misère insoutenable d'enfants qui viennent mendier des restes<sup>706</sup>, les rencontres, surtout celle avec les femmes (surtout Liza)<sup>707</sup> et celui qui deviendra le compagnon de la narratrice<sup>708</sup>, le récit du viol « ordinaire », presque banal de l'héroïne<sup>709</sup> ou celui du retour au pays<sup>710</sup>, autant de petits récits parmi d'autres, parfois repris en écho par une autre voix narrative qui peut alors les *replacer* ou les commenter<sup>711</sup>. Émaillant la narration, ces récits y inscrivent chaque fois à des degrés divers la brutalité d'une violence ou d'un trauma qui en éclairent le contexte autant que le projet. Un projet qui, à travers les regards, les traumatismes et les interprétations concernent le sujet au féminin, bel et bien engagé par l'écriture dans une laborieuse invention de soi.

#### *Folie et fictions du sujet*

Ainsi examiné selon l'angle de « l'invention narrative de soi<sup>712</sup> » plutôt que sous celui de l'épreuve de vérité autobiographique, de la simple reconstitution mémorielle ou du dévoilement, le récit de J. J. Dominique prend un autre éclairage, qui en décale les ombres et la lecture. Alors, la vaste galerie des

<sup>702</sup> *Ibid.*, p. 39-40 [Ital.].

<sup>703</sup> Tel est le nom donné dans le récit aux équivalents des « Tontons Macoutes », sbires de Duvalier. C'est d'ailleurs une traduction littérale / culturelle de l'équivalent créole *Tonton makout*.

<sup>704</sup> *Ibid.*, p. 24 et p. 46-47 [Chalk.].

<sup>705</sup> *Ibid.*, p. 43-45 [Times Rom.].

<sup>706</sup> *Ibid.*, p. 58-59 [Times Rom.].

<sup>707</sup> *Ibid.*, p. 204 ; 165-167 [Times Rom.].

<sup>708</sup> *Ibid.*, p. 111-114 [Ital.].

<sup>709</sup> *Ibid.*, p. 188-189 [Chalk.].

<sup>710</sup> *Ibid.*, p. 157 ; 181-183 [Times Rom.].

<sup>711</sup> Ceci apparaît clairement dans les textes du « Problème insoluble » ou de l' « Histoire d'une journée comme les autres » où le décalage entre le point de vie de Paul (f) adulte et de Lili, la petite fille est le plus grand : Dans le premier cas, Paul(f) prend conscience de l'ampleur de la violence sociale inscrite dans la mise en spectacle de la misère des enfants-mendiants (à qui on demande de manger des restes, des os, du papier) à laquelle avait assisté (participé ?) Lili (*Ibid.*, p. 55-59 [Ital.] / [Times Rom.] / [Chalk.]). Dans le second, Paul(f) apprend « l'exactitude des faits » concernant une fusillade au milieu de laquelle se trouvait Lili (*Ibid.*, p. 61-65 [Ital.] / [Times Rom.] / [Chalk.]).

<sup>712</sup> Sous cette formule, Mattuissi traite du travail de la création, qui, du « moi écrivant au moi mythifié par le poème, [voit] l'écriture introdui[re] une distance, mais pour mieux atteindre une vérité essentielle. ». Ici, la notion même d'ipséité permet que l'élaboration subjective traverse l'écran poreux de la fiction pour répondre des deux versants de la création, du côté de l'auteur aussi bien que du côté du personnage, dans une transformation qui conduit paradoxalement à une plus grande vérité, une plus grande authenticité et ultimement à une émancipation. J'y reviens en fin de chapitre. (MATTUISSI, Laurent. *Fictions de l'ipséité. Essai sur l'invention narrative de soi*, (Beckett, Hesse, Kafka, Proust, Woolf), Genève, Droz, 2002, p. 9 ; 10-16.)

personnages<sup>713</sup>, tout comme les récits et mouvements des différentes voix narratives, ne prennent valeur ou sens que dans la mesure où ils participent à cette élaboration subjective. D'une manière plus profonde que celle de simples adjuvants à la quête ou la « formation » du personnage principal, ces personnages secondaires, tout comme les voix narratives ou les différentes fictions élaborées pour représenter l'héroïne apparaissent comme autant d'instances mobilisées pour que s'accomplisse le projet narratif d'invention de soi. Je veux m'arrêter sur quelques-unes de ces instances et modalités narratives :

Tout d'abord, Paul(p), la figure du père, introduite sous la forme d'un petit garçon, installe doublement le contexte, familial et historique dans lequel naîtra plus loin la petite fille. Mieux encore, ce personnage central est présenté dans un état d'impuissance, alors qu'une violence qui le dépasse s'exerce sur lui, dans une souffrance où se reconnaît la voix narratrice et à laquelle elle s'identifie fortement. Cette scène inaugurale, fondatrice dans la souffrance, « constitu[e] l'héritage » pose ici un cadre, celui, intime, de la famille, une perspective, qui est celle de l'affect et de la blessure, mais surtout un rapport très spécifique entre les deux Paul qui sera d'une grande importance dans la suite du récit.

*Il avait six ans à leur départ [celui des Américains] et pour moi cette date est celle de notre venue au monde, ces six années ayant suffi pour accumuler la rage et constituer l'héritage. [...] Il fallait commencer l'histoire, pourquoi pas par l'effroi dans les yeux d'un petit garçon ?<sup>714</sup>*

Paul(f), tout en se reconnaissant dans la souffrance du père, sera longtemps, en face de lui, celle qui, revisitant son enfance et son passé, tentera en quelque sorte d' « [avoir] le bras assez long<sup>715</sup> » pour se

---

<sup>713</sup> Les principaux, bien sûr : Paul(p), Paul(f), Lili, les mères : Julie (mère biologique), Marie (mère-marraine, à qui elle fut « donnée »), Jeanne (belle-mère, la seconde épouse), les sœurs : Rachel, Carole et Annie, Jacques (le parrain). Mais aussi les servantes (celle qui lui sauva la vie et la cuisinière qui mit les enfants mendiants en scène). (DOMINIQUE, Jan J., MA., p. 7, 17, 18, 31, 32, 23, 58)

Il y a aussi dans la deuxième partie les amants et amis qui donneront souvent leurs prénoms aux différents chapitres : Michel, Steve, Claudine, Romain, Martine, Patrick, Lucie, mais surtout Liza (l'amie d'ailleurs, témoin privilégié) et Eli (l'ami, l'amant et enfin l'époux). (*Ibid.*, p. 102, 130, 117, 127, 131, 151, 165, 185, 201)

<sup>714</sup> C'est moi qui souligne (DOMINIQUE, Jan J., MA., p. 8 [Times Rom.]). Cet héritage est présenté non seulement comme un héritage de souffrance, mais aussi de « rage ».

<sup>715</sup> Quand Lili tente de cacher des livres « interdits » pour préserver son père de la répression, celui-ci lui montre sa bibliothèque : « Quand tu seras assez grande pour les prendre seule, tu pourras les lire ! Tu es autorisée à

les approprier, c'est-à-dire les lire et les écrire de sa voix propre. Pour ce faire, elle raconte l'histoire de Lili, cette petite fille sage<sup>716</sup>, laide<sup>717</sup>, remplie d'émotions très vives<sup>718</sup> et qui ne sait pas à sa naissance « être petite et fille [car] personne ne le lui a fait sentir<sup>719</sup> ». Forte de sa famille atypique – elle déclare avoir eu « plusieurs mamans et un seul papa<sup>720</sup> », souvent accaparé par son engagement politique, mais très présent – elle apprend<sup>721</sup> son environnement en même temps que sa condition de fille et de femme. Lili regarde et interprète donc le monde et ses violences de ce point de vue libre et naïf, pour tenter de comprendre et de composer avec ce qui lui est présenté comme contexte, comme émotions et comme représentations par les adultes.

*Parfois, malgré tout, elle se sentait impuissante : il y avait en plus des larmes de Marie, les non-larmes encore plus difficiles à consoler du père. C'était au tout début. [...] Et la petite fille gardera le goût des familles compliquées.<sup>722</sup>*

De cette période d'apprentissage, surgira en fin de compte l'enjeu d'être Paul(f) ou Lili. La (re)conquête de Paul(f) est présentée comme le défi de l'accession à l'âge adulte, à l'âge de la femme, adoptant son vrai prénom. Un prénom donné peut-être par dépit de n'avoir pas eu un fils, mais réclamé pour soi par la narratrice, comme son nom propre de femme.

*Il faut croire que ça les arrangeait que la petite fille change de prénom [en devenant Lili]. Beaucoup plus tard quand la petite fille devenue grande a voulu reconquérir sa véritable identité [en exigeant d'être appelée Paul], ils ont tous résisté.<sup>723</sup>*

---

choisir dans les trois rayons du bas, les autres sont interdits [...] parce que tu n'as pas le bras assez long pour apprécier ces livres ! » (*Ibid.*, p. 73 [Times Rom.]).

<sup>716</sup> *Ibid.*, p. 20-21 [Times Rom.].

<sup>717</sup> Elle explique ainsi la réaction de sa mère à sa naissance : « au fond, elle trouve le bébé très laid. » (*Ibid.*, p. 31 [Times Rom.]). Elle est consciente de cette laideur et l'assume jusqu'à un certain point, comme un bouclier contre sa féminité (*Ibid.*, p. 93 [Times Rom.]).

<sup>718</sup> « L'homme en noir [figure du dictateur] est assis dans cette voiture, à quelques pas d'elle, et il la regarde. La petite fille a peur. Elle le voit et sa haine [à elle] tourbillonne autour d'elle. Il lui sourit et elle a envie de mourir. » (*Ibid.*, p. 45 [Times Rom.]).

<sup>719</sup> *Ibid.*, p. 31 [Times Rom.].

<sup>720</sup> *Ibid.*, p. 32 [Times Rom.].

<sup>721</sup> Dans les deux sens : On les lui enseigne et elle les décode.

<sup>722</sup> *Ibid.*, p. 33 ; 36 [Times Rom.].

<sup>723</sup> DOMINIQUE, Jan J. MA, p. 17 [Times Rom.]. En effet, après avoir déclaré que le nom de Paul était une erreur, la famille adopte de manière radicale le nom de Lili, tout en « prétend[ant] qu'elle [Lili] s'est elle-même surnommée ainsi » (*Ibid.*). Un peu plus loin : Lili, « ça vient de Poli, dont on fait Lili » (*Ibid.*, p. 20 [Times Rom.]).

Ces transformations dans le prénom de la protagoniste sont bien évidemment significatives : être Paul ou Lili dans *Mémoire d'une amnésique* n'est jamais anodin. Le parcours proposé après la naissance et la déclaration officielle va cartographier un passage qui semble conduire de Lili, la petite fille à Paul(f), l'adulte. Cependant, cette démarche est non-linéaire, complexe, voire risquée, car dans Paul, il y a toujours le père et que reprendre son véritable nom, c'est fatalement reprendre aussi celui du père. Malgré cela, « Paul », c'est aussi le prénom délibérément repris pour la vie en exil, qui constituera nettement pour la narratrice un moment d'émancipation. En effet, si, comme le souligne Irline François, l'exil conduit à une remise en cause plus consciente et assumée du patriarcat et de l'oppression politique et permet, pour la narratrice, une émancipation sexuelle, un certain engagement politique, mais surtout l'expression de plus en plus affirmée d'une solidarité avec les autres femmes –

*Dominique's primary concern in Mémoire is to document her protagonist's reactions to a range of experiences that her new world offers [...] writing and travel give Lili access to a rich inner and outer world and the opportunity to break free from the constraints of her former life in Haïti.*<sup>724</sup>

– il faudrait tout de même préciser que ces mouvements, comme cette évolution ne cessent d'être ramenés au regard du père, bienveillant, mais toujours présent, encombrant parfois du rappel de son nom les mouvements de la narratrice, comme dans ce récit d'une première relation amoureuse, juste avant son départ pour l'exil, la conduisant à inventer encore une autre identité :

*Elle s'appelle toujours Paul et tout le monde continuait à l'appeler Lili, pourtant ce jour-là, vers quatre heures, elle prétend s'appeler Patricia, cela faisait partie du jeu. [...] Elle n'arrive pas à lui dire [son vrai nom]. [...] Elle lui aurait dit, le premier jour, je m'appelle Paul, s'il n'existait aucune barrière. Elle n'arrive pas, malgré la distance du téléphone, à avouer, indique une référence, il comprend, la fille de l'autre [le père]. Et voilà le silence, il n'y avait rien à expliquer, il va accepter ou raccrocher. [...] Ce n'est pas de l'autre qu'il s'agit [se révolte-t-elle] !*<sup>725</sup>

---

<sup>724</sup> « Le principal souci de Dominique dans *Mémoire*... est de documenter les réactions de la protagoniste à une variété d'expériences que lui offre son nouvel environnement [...] l'écriture et le voyage ouvrent à Lili un riche monde intérieur et extérieur, lui donnant la possibilité de se libérer des contraintes de sa vie d'avant en Haïti. » (FRANÇOIS, *Op. cit.*, p. 298, ma traduction).

<sup>725</sup> DOMINIQUE, Jan J., MA, p. 101 ;103 [Times Rom.].



Sur le plan générique, par ailleurs, ces questionnements et fictions de soi déployés à travers différentes voix, personnages et espaces narratifs, prennent la forme de récits et de lettres, qui en organisent l'énonciation<sup>726</sup>. Il est intéressant de constater qu'outre le partage des voix narratives, le texte s'organise principalement dans la partie « UN » en récits, dont le contenu est presque systématiquement trois fois revisité par les différentes voix narratives<sup>727</sup> : Si dans la première version (à la première personne, en italiques), il est principalement question de la narration elle-même, soit, dans une perspective autotélique, de l'écriture de l'événement, la deuxième version (troisième personne, *Times Roman*) met un titre à cet événement et en relate les péripéties du point de vue de Lili ; la troisième et dernière version (à la troisième personne, dans la police *Chalkboard*) constitue alors un commentaire décalé (par le temps) de ces événements anciens. Cette trinité narrative est reproduite presque systématiquement tout au long de la première partie : elle instaure le processus de l'écriture, sa possibilité même<sup>728</sup> tant au niveau de la création qu'à celui de la réflexion, parallèlement à celui de la remémoration du passé, comme des enjeux d'égale importance.

Dans la partie « DEUX », l'organisation textuelle comprend encore les passages réflexifs en italiques, consacrés le plus souvent à l'écriture, à la prise de parole réussie ou empêchée de la narratrice<sup>729</sup>. Cependant la narration qui s'y arrime procède plutôt par récits à la première personne et par lettres à différents interlocuteurs, qui, de leur présence<sup>730</sup>, élargissent aussi le cercle de la « tribu » de la narratrice. De plus, quelques passages assez clairsemés dans la police *Chalkboard* persistent encore

---

<sup>726</sup> En ce sens, la généricité est elle aussi un choix qui structure et organise la fiction identitaire.

<sup>727</sup> Les titres de ces différents petits récits : « Le petit garçon », « La Statue décapitée », « L'histoire incroyable d'une petite fille », « L'homme en noir », « Le petit chien est mort », « Un problème insoluble », « Histoire d'une journée comme les autres », « La bibliothèque », « La dodine », « Et des jours de tristesse », « Où M. Bell entre en scène » (*Ibid.*, p. 7 ; 17 ; 31 ; 43 ; 49 ; 58 ; 63 ; 69 ; 85 ; 93 ; 101 [Times Rom.]).

<sup>728</sup> Car il est souvent question de ne pas pouvoir écrire, de ne pas y arriver (*Ibid.*, p. 13) [Ital.].

<sup>729</sup> DOMINIQUE, Jan J., MA, p. 111, 143 [Ital.].

<sup>730</sup> Les parties récits portent d'ailleurs comme titres leurs différents noms et les lettres sont parfois adressées aux plus importants d'entre eux, leur donnant un statut variable de personnages ou d'interlocuteurs dans la fiction narrative de la protagoniste. Ainsi les différents « chapitres » sont-ils intitulés « STEVE », « CLAUDINE », « ROMAIN », « MARTINE », « LIZA », « LUCIE » etc. (*Ibid.*, p. 117, 127, 133, 149, 165, 201 [Times Rom.]) pendant que les lettres sont essentiellement adressées à Liza (*Ibid.*, p. 120, 139, 181, 182, 198, 199, 216 [Times Rom.]).

dans cette narration. Ces passages sont eux aussi à la première personne, avec la notable exception du récit d'Éli, le compagnon, qui soudain prend en charge la première personne pendant une dizaine de pages, donnant pour la première fois un point de vue « extérieur » sur la protagoniste :

*Elle portait une jupe longue à carreaux multicolores et un tee-shirt uni quand je l'ai vue pour la première fois.<sup>731</sup>*

On notera d'ailleurs que c'est souvent la fonction de ce caractère typographique de signaler de manière un peu appuyée une interruption, un changement de perspective ou de point de vue dans le texte de Dominique. Cependant, la plus grande présence de la première personne donne généralement dans la seconde moitié du livre le portrait d'une subjectivité sinon plus réconciliée, moins divisée du moins dans différents modes d'énonciation.

Enfin, le livre s'achève sur une série de textes très courts, entrecoupés de « pause[s]<sup>732</sup> » ou de lettres à Liza, pour raconter le retour vers le pays d'origine. Récits d'une quête du soi qui se boucle, sans que le « premier passé », celui de l'enfance, ne soit résolu, ni que ces différentes fictions de soi ne se soient ni l'une, ni l'autre tout à fait accomplies :

*Je m'aperçois tout à coup qu'un deuxième passé se met à exister, pourtant je n'ai pas encore fait l'inventaire complet du premier, celui de Lili. Depuis douze ans, je suis Paul et j'ignore quel prénom va me coller au corps une fois descendue de cet avion dont les billets, depuis longtemps achetés, attendent sur ma table de travail. Paul existe, Lili m'échappe encore.<sup>733</sup>*

Si ces questionnements semblent suivre – de l'aller au retour, en passant par toutes les promenades ici et là<sup>734</sup> – les différents parcours de la narratrice, les fictions de soi travaillées par ce récit sont aussi celles d'un tracé imprécis : un trajet discontinu qui apparaît comme une articulation supplémentaire de cette fiction subjective que tente d'élaborer l'auteure à travers sa protagoniste<sup>735</sup>. Ainsi, les

---

<sup>731</sup> *Ibid.*, p. 167 [Chalkboard].

<sup>732</sup> *Ibid.*, p. 209-217 [Ital.] / [Times Rom.].

<sup>733</sup> DOMINIQUE, Jan J. MA, p. 210-211 [Ital.].

<sup>734</sup> Ces déplacements prévus et imprévus sont nombreux dans le texte. On remarquera aussi qu'ils sont systématiquement contrariés dans la première partie et plus fluides dans la deuxième, suivant en ceci l'évolution des « soi » narratifs.

<sup>735</sup> « Lili avançait [...] La petite fille n'avait pas peur de ce trajet en solitaire. » (*Ibid.*, p. 63 [Times Rom.]).

déplacements dans l'espace et dans les identités et voix narratives, les ruptures dans la narration comme « l'amnésie stratégique<sup>736</sup> » qui en trouble le tissu, telles sont les stratégies – voire les tactiques<sup>737</sup> – mobilisées pour rendre apparents les formes et les conflits de ce territoire intime, où, décidément orientée vers cette élaboration de soi qui en retour la filtre, est rendue, « brouillée et non-linéaire<sup>738</sup>», la mémoire du passé. Voix, personnages, temporalités et espaces différenciés ne sont somme toute mobilisés dans *Mémoire d'une amnésique* que pour permettre l'avènement de la protagoniste, doublant en de multiples échos l'épreuve de l'écriture imparfaite qui les fait, l'auteure et elle, advenir à la création.

*Qu'est-ce qu'une auteure<sup>739</sup> ?*

Le parcours de *Mémoire d'une amnésique* apparaît dès lors comme celui d'une identité dédoublée, celle des Paul, qui certes renvoie, par une inévitable résonance, à celui existant dans la vie « réelle » de l'auteure<sup>740</sup>, mais surtout pose sans cesse, par cette homonymie du prénom, non seulement la question de la création, de son origine, mais essentiellement, comme par écho, celle de sa destination. Écrire pour soi, certes, pour s'inventer soi-même, mais aussi pour certains autres, telle est l'interrogation majeure de cette œuvre, maintes fois articulée, maintes fois performée dans le texte lui-même, et dans l'irréconciliable décalage des identités narratives (je / Paul / Lili) –

---

<sup>736</sup> Stratégique dans le sens de l'organisation textuelle, bien entendu, mais aussi en partie dans le sens où l'entend Adjarian, c'est-à-dire d'un rapport particulier à l'histoire qui en rejette l'orientation classique et patriarcale (ADJARIAN, *Op. cit.*, p. 356).

<sup>737</sup> Marie-Agnès Souriau introduit une différence entre stratégies et tactiques empruntée à Michel de Certeau : Si la stratégie est « l'outil de la répression idéologique » et donc l'arme de la domination,

*La tactique n'a pour lieu que celui de l'autre. Aussi doit-elle jouer avec le terrain qui lui est imposé tel que l'organise la loi d'une force étrangère. Elle n'a pas le moyen de se tenir elle-même à distance. [...] Elle fait du coup par coup. [...] Elle est ruse. [...] En somme, c'est un art du faible.*

(De Certeau dans SOURIAU, *Op. cit.*, p. 696)

<sup>738</sup> ADJARIAN, *Op. cit.*, p. 355.

<sup>739</sup> Il est intéressant de noter que la dénomination d' « auteure » au féminin a été imposée par l'écrivaine à son premier éditeur, à une époque où il était très peu connu et utilisé dans le contexte haïtien. Par ailleurs, l'intitulé de cette partie reprend en clin d'œil le titre du célèbre article de Foucault qui questionne la place de l'auteur dans les discours scientifiques et littéraires, entre auctoritas et anonymat.

<sup>740</sup> Jan (l'auteure) et Jean (son père) Dominique.

*[...] les petites filles ne se souviennent jamais de leur enfance. Ceux [les souvenirs] dont je veux me souvenir, Lili les a retrouvés dans les tiroirs de sa mémoire, seule<sup>741</sup>.*

– et dans l'hésitante destination de ce récit, distribuée comme nous le verrons entre plusieurs identités destinatrices ; tout comme son origine imaginée dans le silence de générations de femmes, qui, dans une métaphore lancinante<sup>742</sup>, ne font qu'enfanter, à travers les hommes qui les murent, leur propre aliénation.

*Mais dehors il fait nuit, et malgré ma course folle, j'entends encore un autre silence, silence de ma mère et de la mère de ma mère qui remonte jusqu'au début de la connaissance, de l'âge de la terre. [...] Celles qui n'avaient aucune chance de se faire entendre, cris d'horreur de celles qui mettaient au monde des hommes toujours obligés de parler et de faire taire ces femmes murées.<sup>743</sup>*

Mais ce silence historique, où trouve-t-il son dénouement et l'écriture arrive-t-elle suffisamment à l'interrompre ? Bien davantage que les axes proposés d'emblée par le texte pour son éventuelle lecture –

*[...] le Pays en abscisse, en ordonnée le Texte. Je suis une courbe qui tantôt monte, tantôt descend ; [...].<sup>744</sup>*

– il ne faudrait pas négliger une configuration tout aussi importante : celle qui place la fille, le père et l'écriture (sa réussite comme son échec) dans un rapport triangulaire dès les premières pages du récit.

*Paul a lu ce texte et a parlé de bâillon. Oui, je suis bâillonnée. Je me bâillonne. Je voudrais, je veux enlever ce bâillon mais il tient bon, je le sens qui emprisonne mes doigts comme souvent il me ferme la bouche.<sup>745</sup>*

Le bâillon dont il est question, c'est sans nul doute celui – généralisé – de la répression, mais c'est surtout celui forgé par le lourd héritage de la douleur, légué depuis l'expérience paternelle, par l'inscription de la violence durant les années formatrices<sup>746</sup>, tant pour la fille que pour le père.

---

<sup>741</sup> DOMINIQUE, Jan J. MA, p. 18 [Times Rom.].

<sup>742</sup> Puisque cette question des hommes qui font taire les femmes est reprise à différents moments du récit.

<sup>743</sup> *Ibid.*, p. 62 [Ital.]

<sup>744</sup> *Ibid.*, p. 13 [Ital.]. Outre la configuration géométrique de soi ici proposée, déjà intéressante, on notera le choix de la formule « Je suis », où on peut lire à la fois les verbes « être » et « suivre » et qui condense ainsi d'une manière très habile à la fois l'inscription spatiale du sujet d'écriture et son rapport paradoxal, entre soumission et émancipation, à sa propre subjectivité. Ce paradoxe est d'ailleurs inscrit dans le terme même de « sujet ».

<sup>745</sup> *Ibid.*, p. 13 [Ital.].

*S'il n'y avait pas la douleur, à quoi bon écrire ? La douleur partout, la douleur dans tout.*<sup>747</sup>

Il s'agit véritablement d'une violence exprimée du dehors et du dedans, jusque dans les rapports familiaux qui non seulement ne peuvent la contenir, comme en témoignent bien les nombreuses situations périlleuses où se retrouve la petite fille<sup>748</sup>, mais qui tout autant la reproduisent<sup>749</sup>.

Comment dès lors sortir de ce silence qui s'inscrit dans la durée, et ce dans tous les espaces disponibles? Comment trouver une voix et à qui l'adresser ? Il est frappant de constater à quel point le texte de Dominique traite explicitement de ce « problème insoluble » –

*[...] je ferai lire le texte à Paul, s'il faut enlever, supprimer, biffer, corriger, je le ferai alors. Je vais raconter à Paul mes histoires, comme s'il était là. Je sais que ce sera difficile en sa présence, je remettrai le masque, je referai silence. [...]  
Je vais écrire comme si j'écrivais pour un enfant que je mettrai au monde et tant pis si [...]  
J'écrirai pour le même, toujours le même, encore les mêmes. Je dois écrire pour qui ne manque pas de lectures. J'écrirai malgré tout l'histoire pour Paul et mes histoires pour Maya, ma fille non encore née<sup>750</sup>.*

– et à quel point posé au le début du récit, dès les premiers passages consacrés à l'écriture ce souci du destinataire, qui départage entre le même et l'autre autant celle qui parle que ceux interpellés ou inventés, « comme s'il[s] étai[en]t là <sup>751</sup>» pour l'écouter. Cet interlocuteur silencieux, en fonction duquel ce texte devient possible, voire ne semble même pouvoir s'envisager, reste un motif obsédant dans les pages de *Mémoire d'une amnésique*. Ainsi Paul(p), Eli, Liza et Maya sont principalement ceux auxquels ces récits sont racontés : Ils et elles sont ceux sinon pour lesquels cette quête dans l'écriture est

---

<sup>746</sup> On relèvera le marqueur important que constitue l'âge de six ans pour l'auteure, par exemple (*Ibid.*, p. 8, 20 [Times Rom]).

<sup>747</sup> *Ibid.*, p. 78 [Ital.].

<sup>748</sup> Outre quelques autres anecdotes déjà signalées, celle-ci se retrouvera successivement prise dans une panique de foule (*kouri*), une fusillade « Western anachronique », un attentat par avion exécuté par des opposants au régime qu'elle verra de très près depuis l'enceinte de son école, sans oublier le souvenir très vif de l'exécution des opposants devant les écoliers, à laquelle la petite fille n'assistera pas, mais qui la marquera tout autant (*Ibid.*, p. 23, 63, 88, 81-82 [Times Rom]).

<sup>749</sup> Comme nous démontrent bien les menaces au père-petit-garçon et la gifle que ce dernier devenu adulte infligea à la fille.

<sup>750</sup> DOMINIQUE, Jan J., MA, p. 16 [Ital.].

<sup>751</sup> *Ibid.* On relèvera dans cette formule, le fameux « comme si » qui hante les textes du contemporain haïtien depuis Chauvet. Par cette formule, la question du destinataire est soudain placée au cœur du simulacre et donc de la création.

entièrement conçue, du moins ceux qui de leur lecture probable ou virtuelle, en travaillent profondément, s'il est encore possible de les nommer ainsi, la forme et le contenu.

Outre ces destinataires privilégiés, la question de la destination apparaît de manière particulièrement éloquente dans cet extrait à la deuxième personne adressé à un « adulte bien-pensant [arrivé] dans ce pays par hasard<sup>752</sup> », un « étranger » imaginé pour répondre, par un deuxième niveau de fictionalisation<sup>753</sup>, aux besoins de l'anecdote qui va être racontée. Il s'agit en l'occurrence de l'exécution d'opposants, rappelant celle, funestement célèbre, des résistants de Jeune Haïti, évoqué en demi-teintes, dans une atmosphère suffocante d'irréalité :

*Quand vous êtes arrivé à cet endroit où tous les autres s'arrêtaient, vous n'avez pas compris ce que faisaient là, au milieu de cet espace vide, deux poteaux dressés sous le soleil. Ce séjour si bref dans un pays qui vous était alors inconnu, vous n'en avez jamais parlé. Ou si peu. [...] Vous vouliez déjà oublier que, entré sans savoir pourquoi dans un cimetière, vous aviez assisté, en compagnie d'une foule nombreuse composé d'adultes et d'enfants, à l'exécution de deux guérilleros. Cette histoire fait partie de mes cauchemars coutumiers. Je suis à la fois cet étranger halluciné, le guide souriant et la petite fille assise immobile sur son lit tout au long de la journée<sup>754</sup>.*

Ce dispositif narratif, un peu alambiqué, démontre bien à la fois le poids de l'autocensure du traumatisme qu'il faut contourner par tous les moyens possibles et la nécessité dans l'écriture de Dominique de marquer fortement cette destination, de la travailler, de la rendre visible, sans quoi récit lui-même ne semble pouvoir émerger<sup>755</sup>.

---

<sup>752</sup> *Ibid.*, p. 78-79 [Times Rom.].

<sup>753</sup> Puisque cette figure hypothétique de l'étranger demeure une virtualité dans le texte, dans le sens où il ne correspond pas aux personnages du récit. Il contourne donc le pacte référentiel de la narration pour introduire de manière évidente une fiction qui est reconnue comme telle par le récit. C'est en ce sens un passage éminemment autotélique, qui met l'écriture elle-même « entre guillemets » et demeure en ce sens très intéressant.

<sup>754</sup> *Ibid.*, p. 82 [Times Rom.]. Le renversement de la fin de ce passage, dans lequel la narratrice s'identifie entre autre à son destinataire « je suis [...] cet étranger » est d'une grande importance. J'y reviendrai.

<sup>755</sup> Delage traite de l'importance de l'adresse ou de l'interlocution notamment dans le cadre de l'écriture traumatique : le récit ne peut être que s'il s'adresse à quelqu'un et l'identité narrative ne peut se soutenir que de ce rapport. Il n'y a pas de récit, il n'y a pas de cohérence, s'il n'y a pas quelqu'un pour recevoir le récit (DELAGE, Michel. « Le Traumatisme psychique » dans : LÉONARD, Monique (dir.) *Mémoire et écriture - Actes du colloque organisé par le Centre Babel à la Faculté des Lettres de l'Université de Toulon et du Var les 12 et 13 mai 2000*, Collection Babeliana, Paris: Honoré Champion, 2003, p. 41).

Poussant encore plus loin ce souci de la destination, face à ces destinataires idéaux parmi lesquels domine, incontestée, la figure du père<sup>756</sup>, sont nommés aussi leurs doubles inversés, qui sont les destinataires impossibles ou refusés. Les premiers sont ceux, démunis et créolophones, qui ne lisent ni ne parlent la langue – française, écrite et littéraire<sup>757</sup> – dans laquelle s’exprime la narratrice, alors même qu’elle voudrait leur adresser sa parole et les rejoindre d’une certaine façon dans leurs combats :

*Ils ne savent pas lire cette langue dont je me sers, car je m’en sers, tant bien que mal, même si je ne la sens mienne ni par le cœur, ni par le droit. [...] Ceux à qui je pense ne comprennent pas cette langue [...]. Ils ne comprennent pas notre langue commune autrement que sortant de nos bouches scellées. [...] Un jour, je saurai écrire [dans ma langue] et je recommencerai, un jour, ils sauront lire et ils commenceront<sup>758</sup>.*

Les seconds sont sans doute ceux auxquels la narratrice refuse de s’adresser, car elle rejette violemment leur « prétention » et leurs faux-semblants. Elle rejette surtout leurs velléités révolutionnaires, alors même qu’ils « restent assis » ou qu’ils perpétuent les mécanismes de l’oppression et du patriarcat. À ceux, qui contrairement à la narratrice, ont « l’habitude de l’immobilité », il est effectivement impossible d’adresser quoi que ce soit, puisque leur discours même est vide et effacement :

*Je n’ai rien compris en sentant la distance avec ceux qui parlaient en mon nom tout en me refusant la parole. [...] ceux-là vivent assis, la bouche ouverte pleine de mots, les lèvres laissant tomber des mots qui donnent des phrases sans arriver à former la réalité, des phrases collées sans rien autour.<sup>759</sup>*

C’est face à ces destinataires possibles et impossibles et face à la violence que la parole et la mémoire de la narratrice tentent de se frayer un chemin, de se trouver un point d’arrivée. Difficile cheminement pour une voix soumise sans cesse à l’autocensure, la « paranoïa cultivée par instinct de survie », le camouflage, les baillons et les masques. Comme le souligne Souriau :

---

<sup>756</sup> Mais qui est tout de même hantée par la figure de la fille non née, non advenue, pour laquelle la narratrice écrirait un conte, une berceuse qu’elle n’écrira finalement jamais.

<sup>757</sup> Même si ni la langue de ces destinataires, ni celles de la narratrice – celle qu’elle utilise et celle qui lui fait défaut - n’est précisée dans le texte.

<sup>758</sup> DOMINIQUE, Jan J., MA, p. 56 [Ital.].

<sup>759</sup> *Ibid.*, p. 144-145 [Ital.].

*Aliénée par la peur et la colère, elle se protège [...]. Dans sa volonté de « contrôler », de « tamiser » ses mots, elle révèle une profonde « insécurité ontologique », pour emprunter les termes du psychiatre Ronald Laing, c'est-à-dire un sentiment d'échec et d'incertitude quant à son identité personnelle<sup>760</sup>.*

Si cette idée « d'insécurité ontologique » reflète bien le niveau d'incertitude et la labilité de la fiction subjective élaborée par l'auteure de *Mémoire d'une amnésique*, elle ne peut rendre compte de l'ensemble de la démarche de l'écrivaine, qui, à travers sa narratrice, tente néanmoins de mobiliser la destination pour donner sens et direction à son projet narratif. Un trajet et une direction fortes, dont les déplacements de la protagoniste ne seraient que la manifestation la plus apparente, et qui accompagneraient la voix narrative elle-même s'élaborant à travers les destinataires qu'elle se choisit. Cependant, dans le choix du père comme interlocuteur principal et destinataire privilégié, Paul(f) complique singulièrement un tel processus d'identification : Le « je » désiré, libéré de toutes entraves, a donc beaucoup de mal à émerger et à établir un rapport au passé qui lui permettrait de tracer d'autres avenues, quelque chose qui lui appartienne en propre, dont la révolte pourrait amplement s'exprimer et qui soit finalement dégagé de la souffrance du père et de l'histoire.

C'est pour cette raison que le père-Paul, lecteur essentiel, contribue à la fois à l'émergence et à la censure de cette parole. Son legs est très lourd, Paul-fille se sent dépositaire de sa douleur, sur laquelle d'ailleurs, le texte s'est à la fois ouvert et fondé. Avec le traumatisme qui rend la mémoire trouée, discontinue, c'est peut-être ce legs de la douleur qui donne au texte sa forme fragmentée et inachevée. On remarquera que plus le poids de ce legs se fait sentir en opposition au projet émancipateur d'écriture de soi, notamment avec le projet de retour au pays natal, plus le texte tend à se fragmenter<sup>761</sup>.

---

<sup>760</sup> SOURIAU, *Op. cit.* p. 695. Cette notion est abordée dans : LAING, Ronald David. *The Divided Self*, N.Y. : Pantheon Books, 1969.

<sup>761</sup> DOMINIQUE, Jan J. MA, p. 209-217 [Ital.].



Ainsi se joue dans la destination à la fois le projet mémoriel et la menace de la catastrophe<sup>762</sup>. Une catastrophe indiquée par les limites de l'exprimable, quand la douleur léguée et la rage ressentie ne permettent plus que se déploie la subjectivité narrative. Comme si cette catastrophe annoncée était bornée par les multiples formes de silence – imposé ou choisi – et par cette colère finalement toujours contenue, policed, qui jamais ne peut, contrairement à la crise de folie des personnages de Marie Chauvet, éclater complètement au grand jour. On a pourtant un aperçu de ce qu'aurait pu être cette folie quand la narratrice s'emporte au sujet du qualificatif de folle, attribué à sa grand-mère et avec lequel on tente de l'effrayer :

*Folle, grand-mère, folle ont-ils dit ! Et bien tant mieux ! Je revendique cette folie qui éleva tous ces enfants : treize ! [...] cette folie transmise à Paul avec la rage de vivre, cette folie qui passe dans les veines avec l'amour, héritage du non, du refus d'accepter que tout soit une fois pour toute terminé. [...] Je sais que je refuse cette vie-là [domestique], mais je dénie à quiconque le droit de croire pouvoir me faire peur, honte, horreur, avec le spectre de la probable folie d'une morte. Mais je ne veux plus y penser, je ne veux plus me laisser envahir par la colère.*<sup>763</sup>

Si, *a contrario*, l'on comprend que, dans *Mémoire d'une amnésique*, une auteure, c'est essentiellement celle dont la voix, sous contrôle, arrive à destination<sup>764</sup>, il est alors possible de repenser l'émergence de cette voix, ainsi que ses écueils. Dans cette perspective que donne la destination, on peut ainsi lire autrement les nombreuses relectures et réécritures dont cette œuvre est traversée, comme une autre forme du traumatisme qui, interrompue, mais tâtonnant, cherche sans cesse le point d'arrivée, l'écoute ou la lecture qui lui permettraient de se dénouer par des pratiques d' « opposition narrative<sup>765</sup> », qui trouverait

---

<sup>762</sup> *Ibid.*, p. 70 [Ital.].

<sup>763</sup> *Ibid.*, p. 29 [Ital.]. On a un aperçu de ce qu'aurait pu être cette folie à différents moments du texte, mais celui-ci est particulièrement éloquent, car il contient l'expression subite de la colère et de la révolte et en même temps, leur suppression à la fin du passage. Ces éclats de colère – plus faciles quand il s'agit de la petite fille, plus rares par la suite – sont toujours assez brefs dans le texte, mais pointent vers quelque chose d'autre, une potentialité du texte qui n'est pas approfondie et en un sens, peu accomplie.

<sup>764</sup> Et que cette destination, en l'occurrence, se situe aussi en dehors du sujet narrateur.

<sup>765</sup> Cette expression est de Souriau et se réfère à la subversion introduite par l'écriture de J.J. Dominique contre « l'idéologie dominante masculine » (SOURIAU, *Op. cit.*, p. 696). Je pense quant à moi que cette opposition porte précisément sur la destination, sur l'élaboration de destinataires idéaux, sur lesquels l'expression de soi et les fictions de soi butent et prennent appui.

une place propre à ce jeu ou qui, dans l'amalgame du prénom familial, tente désespérément une différence qui lui permettrait d'émerger.

*Comment la différencier?*

L'idée de différence est pourtant peu explicitement élaborée dans le texte de J.J. Dominique et elle est plutôt introduite par le biais, de manière récurrente. Lili, la petite fille, est ainsi fréquemment accusée d'être « indifférente » aux divers drames collectifs ou familiaux qui se jouent autour d'elle. Indifférente aux agitations des adultes, indifférente à la violence qui l'entoure :

*Mais en ces temps-là, l'urgence était d'apprendre, dans cette maison trop grande, à ne plus craindre l'obscurité, apprendre à rire quand dehors le bruit des armes à feu ressemble à celui des gaz d'échappement des rares véhicules, rire à l'effroi de savoir que des amis, un oncle, une mère, ont quitté le monde des morts-vivants. Avec le temps, elle saura n'avoir jamais crâné. L'horreur devenue naturelle ! Les adultes lui reprocheront son indifférence, sa cruauté, ils ne comprendront jamais qu'elle n'avait rien à perdre que la faiblesse.<sup>766</sup>  
Paul avait grandi et rien n'arrivait à atteindre son indifférence. [...] Ce n'était ni conscience, ni courage, ni froideur, ni indifférence ; c'était la routine de celle qui ne savait rien d'autre [...].<sup>767</sup>*

Plus que la simple non-conformité reprochée sous ce terme à la petite fille<sup>768</sup>, cette insistance permet de croire que cette indifférence opère à plusieurs niveaux : il s'agit ainsi d'un enjeu majeur du texte de Dominique, celui, littéral, du processus de différenciation à l'œuvre dans le parcours initiatique de la narratrice. « L'indifférence » pointe alors vers ce qui constitue l'origine et le point d'achoppement d'une entreprise risquée pour la protagoniste: celle de la différence sexuelle et du féminin, puisqu'il « faut bien être identifiée à quelque chose, un mot, pour faire la différence<sup>769</sup>». Tout comme l'émargination, telle que je l'ai approchée dans mon chapitre précédent, constituait un rapport basé sur la secondarité, le jeu rhétorique de la production de la marge et la posture énonciative du sujet marginal, la différenciation dans l'œuvre de Dominique apparaît, sauf exceptions, comme toujours relative, toujours négociée. Puisque l'objectif de cette quête menée à travers la fiction de soi repose sur le féminin, son articulation,

---

<sup>766</sup> *Ibid.*, p. 37 [Chalk.].

<sup>767</sup> *Ibid.*, p. 85 [Times Rom.].

<sup>768</sup> Il faudrait d'ailleurs se pencher sur ce que recouvre cette « indifférenciation » du point de vue du genre. La petite fille n'est-elle pas en effet « celle qui ne se sait pas femme », pour reprendre les mots de Dominique et donc qui, précédant la différenciation des genres masculin et féminin, ne peut que questionner ces catégories ?

<sup>769</sup> DOMINIQUE, Jan J. MA, p. 66 [Chalk.].

sa lecture et son éventuelle émancipation, les différents mécanismes d'émargination peuvent ici s'appliquer : En ce qui concerne le trajet de Lili à Paul(f), une individualité qui se reconnaît dans le féminin demande en effet à être cernée, différenciée, opposée, confrontée et produite dans une nouvelle réserve de sens, contre l'ordre traditionnel et dictatorial ; une démarche qui lui permettrait de se réapproprier son passé et s'élancer vers autre chose qui lui appartienne en propre.

Cependant, les modalités même de cette différenciation attestent d'un lien qui ne peut être totalement rompu, malgré la révolte. Contrainte par un « espace réglementaire<sup>770</sup> » et par une destination auxquels elle ne peut totalement échapper, cette parole narrative ne semble pouvoir émerger que par des processus d'aménagement (de soi et de l'espace), processus assez élaborés d'altération et de destination, mettant la différenciation au cœur du processus créatif. Si, comme je l'ai auparavant examiné, il apparaît que la voix narrative dans *Mémoire d'une amnésique* ne peut exister qu'en fonction d'une destination représentée explicitement dans le texte et par elle surdéterminée, ce sont néanmoins les procédés d'altération et d'altérité de plus en plus importants qui marquent le mieux cet ouvrage de la différenciation.

Scindée entre plusieurs fictions de soi, construites selon les aléas de la destination, la voix qui dit d'emblée « penser en bloc<sup>771</sup> », dans un espace indifférencié, alors qu'elle affirme par ailleurs sa volonté de « choisi[r] les autres pour la proximité<sup>772</sup> », est aussi celle qui, « sujet [...] et protagoniste<sup>773</sup> », s'élabore dans cette ambiguïté – tant par son énonciation plurielle que dans l'interlocution plus ou moins explicite – autour de figures d'altérité. Si la parole à la première personne semble précaire, peu assurée, souvent interrompue, il y a, pour y suppléer, la dualité Paul(f) et Lili, femme et petite-fille, élevée par

---

<sup>770</sup> *Ibid.*, p. 61 [Ital.].

<sup>771</sup> *Ibid.*, p. 9 [Times Rom.].

<sup>772</sup> *Ibid.*, p. 10 [Times Rom.].

<sup>773</sup> SOURIAU, *Op. cit.*, p. 698.

« trois visages de femmes <sup>774</sup>», prenant en charge tour à tour la narration, comme une première forme d'altération de soi dans la fiction subjective. Cependant, de manière plus larvée, la destination et/ou l'adresse poursuivent de manière profonde et continue le travail de décentrement : Paul(p), figure de lecteur rêvé, mais par moments figure menaçante, à la fois interlocuteur et censeur de la parole de la protagoniste<sup>775</sup> ; l'étranger qui permet dans l'adresse une posture ambiguë par la scission du moi et l'identification à l'autre<sup>776</sup> ; les alter-ego de la narratrice, autant ceux inventés que les vis-à-vis privilégiés (Eli, Liza) qui, dans un effet de miroir, la soutiennent dans sa démarche de représentation, toutes ces figures contribuent à attirer la narratrice et ses fictions du côté des figures de l'autre en face desquelles, certes elle se campe, en fonction desquelles elle se représente certainement, mais dans lesquelles ultimement elle se reconnaît<sup>777</sup>. Ces figures d'altérités finissent par rejoindre les fictions de soi, dans un « double jeu d'occultation et de dévoilement<sup>778</sup> », comme pour relayer et étoffer ce « je » narratif qui ne peut pas tout dire, ou qui parfois ne semble tout simplement pas possible à distinguer :

*La petite fille n'arrive pas à mettre des frontières définies. Frontières sûres et garde-folle. [Il aurait fallu] [...] retracer les lignes de démarcation.<sup>779</sup>*

---

<sup>774</sup> Dans l'ensemble de ce passage, on peut déjà voir comment, traitant de cette famille « compliquée », les figures de femmes influent sur la conception que la protagoniste se fait d'elle-même, pointant déjà vers ce qui sera ses modes d'altération de soi à travers une triple identité narrative et aussi sur le poids du vis-à-vis, de la destination dans la représentation de soi :

*Maman, trois visages de femme, trois façons d'aimer, trois visages de petite fille qui tournent dans tout les sens ; je navigue à travers des miroirs ne sachant plus quelle image est réelle. Et si toutes les trois n'étaient que des masques posés par les regards de ces trois femmes sur une petite fille maigre et laide ?* (DOMINIQUE, Jan J. MA, p. 40 [Ital.] )

<sup>775</sup> Ce rapport ambigu au père est exprimé dans les premières pages du roman pour être plus effacé par la suite et finalement pour réapparaître de manière significative à la fin du récit. (*Ibid.*, p. 25 [Chalk.] et 212-213 [Ital.] ).

<sup>776</sup> *Ibid.*, p. 79-82 [Ital.] .

<sup>777</sup> La figure de l'étranger est en ce sens exemplaire de cette plasticité des fictions de soi : élaboré comme destinataire idéal, cette figure est « à la fois » présentée comme une forme altérée de soi parmi d'autres à la fin du texte (*Ibid.*, p. 82 [Ital.] ). Ce fragment qui met à jour les mécanismes du texte et la mobilité du sujet de l'écriture de manière assez éloquente est aussi l'un des premiers récits de rêve (un cauchemar) qui jouent un rôle important dans *Mémoire d'une amnésique*.

<sup>778</sup> Ainsi Mattiussi définit-il la fiction de soi, qui met en jeu aussi le rapport au lecteur :

*Un poète pourrait ainsi à la fois proposer à son lecteur une sorte de « pacte autobiographique » et le vider presque de toute substance en donnant la part belle à l'invention, sans que lui soit contesté le droit de revendiquer, dans l'écart le plus visible, le plus intime rapport à soi.* (MATTIUSSI, Laurent. *Op. cit.*, p. 10-11)

<sup>779</sup> DOMINIQUE, Jan J., MA p. 106 [Chalk.] .

Le souci, dans la narration, de trouver à travers ces « lignes de démarcation », toujours redessinées et renégociées, des voix narratives capables de prendre en charge le récit, de rendre compte de ce(s) passés, se joue au niveau de l'énonciation multiple. Trouver un personnage, voire une personne, la première, la troisième ou la deuxième, non seulement pour dire le passé, mais véritablement le repenser hors des lectures convenues, le reconfigurer hors des schémas de la violence ou de la domination, se présente alors comme un singulier défi dans *Mémoire d'une amnésique* : C'est un défi dans lequel le pronom, ne se contentant pas des seules indications fournies par l'énonciation elle-même, en vient à fonctionner en quelque sorte comme un déictique, en adoptant la propriété de « contenir » des significations changeantes, mobilisées par le contexte énonciatif et les subtiles variations du référent. Ainsi, quand dans le texte s'écrit « je », « elle », ce n'est jamais tout à fait au même personnage que l'on se réfère, même si à travers ces altérations, il s'agit bien de variations possibles de ce que Mattiussi a nommé son « ipséité ».

*J'ai commencé à écrire le texte à la troisième personne, pour me cacher, et je sais ce camouflage ridicule, mes doigts racontent « elle », « lui », ce que ma tête pense « je », « Paul », « Paul ». Entre les deux, le blocage ! Mais il ne suffit pas d'écrire « je » pour que tombent les multiples baillons, la couche successive de masques dont j'affuble les personnages.<sup>780</sup>*

Ainsi, dans cette succession de masques, plus ou moins adéquats, entre lesquels se travaille la narration, le processus qui conduit à l'émargination du sujet d'écriture est celui d'une plongée dans des procédés d'altération – à travers personnes, voix et personnages – qui ne fait qu'aller s'intensifiant. Une telle altérité, désirée et assumée, est élaborée non seulement par la multiplication de figures d'ipséité (personnes et personnages), mais, comme dans les œuvres précédemment étudiées, dans la construction d'un regard, regard sur le monde, regard sur soi à travers l'autre, pour créer une place à

---

Sur les figures maternelles, on peut lire les extraits suivants : Julie, la mère biologique (*Ibid.*, p. 17, 31, 155-156, 177-180) ; Marie, la mère de la petite enfance (*Ibid.*, p. 18., 21-22, 33, 146), Jeanne, la mère deuxième épouse (*Ibid.*, 32, 39-40).

<sup>780</sup> *Ibid.*, p. 15 [Ital.].

occuper<sup>781</sup>. La tension entre les fictions de soi et les destinataires possibles se joue alors autour d'un certain usage de l'espace, comme s'il fallait dans chaque déplacement, dans chaque départ et chaque tracé, imaginer une autre configuration possible, qui puisse introduire dans le schéma initial rigide, un répit, un mouvement ou une souhaitable variation. On remarquera ainsi que le parcours initiatique de la narratrice prend fin au moment où, à la fin du texte, elle décide de retourner vers son point d'origine et d'interrompre ses mouvements.

La différence se joue aussi, bien évidemment, dans les textes impossibles qui émaillent encore une fois le récit : « contes cruels<sup>782</sup> » de la petite fille qui ne seront pas contés, berceuse inédite destinée à la fille non née, lettres sans réponses de la deuxième partie, projets inaboutis, voire silences et omissions sont en effet légion dans *Mémoire d'une amnésique*, signalant toujours de manière très furtive un au-delà du texte où la narration ne se risque pas et qu'elle n'ose même trop fortement indiquer. En dehors des textes absents, les aléas de la destination s'expriment aussi à travers les brouillages référentiels, les « lacunes exaspérantes<sup>783</sup> », qui jalonnent le texte de non-dits, d'ellipses ou de contenus obscurément insinués, mais jamais complètement dévoilés. Tous ces blancs dans la narration, l'auteure ne se donne

---

<sup>781</sup> À plusieurs moments dans le texte, on remarque à quel point cette place est négociée, non seulement par le jeu de l'énonciation et de la destination, mais par l'échange dans les regards qui assignent des rôles, qui les contestent ou qui simplement, deviennent, dans l'excès, le véhicule d'émotions qui ne peuvent se nommer. On peut relire dans ces termes la rencontre de la petite fille avec le dictateur (DOMINIQUE, Jan J., MA p. 45 [Times Rom.]).

<sup>782</sup> *Ibid.*, p. 53 [Chalk.].

<sup>783</sup> Au sujet des silences de la narration ou d'une référence intratextuelle incomplète, dont il est difficile de déterminer si le caractère lacunaire relève de la maladresse, des oublis de la mémoire ou de la censure, Adjarian parle de « infuriating gaps » qui émaillent le récit et structurent à travers l'ellipse la narration :

*Evidently, then, however much Paul wishes to speak, an equal and opposite desire to remain silent seems to reside within her as well. The narrator's struggle to express herself emerges not only in what she does or does not say but in the actual shape or the narrative itself. Each point the narrator plots from the archipelago of her experiences onto her imaginary life graph is one that is not entirely « shaded in », and is full of small, sometimes infuriating gaps.* (ADJARIAN, *Op. cit.*, p. 353).

[Alors, de toute évidence, quel que soit le désir de Paul de parler, un égal et opposé désir de rester silencieuse l'habite. La lutte de la narratrice pour s'exprimer émerge non seulement dans ce qu'elle dit ou non, mais dans la forme même de la narration. Chaque détail, chaque point que la narratrice récupère de l'archipel de ses expériences dans le graphe imaginaire de sa vie apparaît comme en esquisse, rempli de petites lacunes, quelquefois exaspérantes. – Ma traduction]

ni la possibilité de les explorer comme possibles ou impossibles, ni la possibilité de les placer au cœur de sa démarche d'écriture et de ses impasses. Tout au plus sont-ils évoqués soit sous la forme éternellement virtuelle d'un texte à écrire, soit, très furtivement, sous le nom de la rage ou de la colère qui marquent souvent un potentiel d'effacement du récit<sup>784</sup>. Cependant, ni ces textes absents, ni cette menace, qui signaleraient une rupture plus radicale, ne pèsent lourdement dans le texte qui continue inlassablement de négocier une fiction de soi qui ne soit ni dans l'assimilation totale au modèle dominant, ni dans la rupture complète qui lui permettrait de s'émanciper. Ainsi, à la fin du texte de Dominique, la rupture est évitée : Paul(f) épouse Eli et rentre au bercail avec la bénédiction de Paul(p)<sup>785</sup>. Et si rage il y avait, qui aurait pu proposer une parole autre, capable d'articuler une différence plus radicale, celle-ci est peut-être, pour reprendre les mots de Césaire, «étonnamment passée à côté de son cri<sup>786</sup>».

Endossant pleinement l'héritage de la douleur et la souffrance du père, négociant une difficile altération dans les fictions de soi, obnubilée par une adresse qui en canalise l'énonciation, la voix qui cherche à émerger n'arrive pas à assumer complètement dans ces processus de différenciation une révolte et une détresse personnelles, largement mises de côté, qui favoriseraient peut-être son émancipation. Tentée par l'altération de soi dans la figure de l'autre, la narratrice ne peut pourtant oublier cet autre-là, le premier autre, parfois accueillant, parfois menaçant, qui est le père.

---

<sup>784</sup> Une des occurrences où il est question de la destruction du texte apparaît dans les premières pages : « J'ai envie de détruire les pages déjà écrites, elles sont insatisfaisantes, elle ne montrent pas ce que je sens, pense et vis. » (DOMINIQUE, Jan J. MA p. 13 [Ital.]).

<sup>785</sup> *Ibid.*, p. 155-157 [Ital.].

<sup>786</sup> Il me semble pertinent de rappeler ici l'ensemble de la citation de Césaire et de remarquer son à propos pour le cas qui nous préoccupe :

*Et dans cette ville inerte, cette foule criarde si étonnamment passée à côté de son cri comme cette ville à côté de son mouvement, de son sens, sans inquiétude, à côté de son vrai cri, le seul qu'on eût voulu l'entendre crier parce qu'on le sent sien lui seul ; parce qu'on le sent habiter en elle dans quelque refuge profond d'ombre et d'orgueil, dans cette ville inerte, cette foule à côté de son cri de faim, de misère, de révolte, de haine, cette foule si étrangement bavarde et muette.*

(CÉSAIRE, Aimé. *Cahier d'un retour au pays natal*, Paris : Présence Africaine, [1939] 1946, p. 9)

Le travail de différenciation se joue alors entre la souffrance du père et un moi improbable, ou du moins difficilement arraché et qui ne peut complètement émerger, laissant le projet de mémoire tout comme celui de l'écriture de soi au féminin dans un sentiment d'inachèvement. Paul – femme ou petite fille – négocie sans cesse une marge, une distance qu'elle arrive finalement très peu à assumer. Il y a sans doute une révolte, beaucoup plus radicale, qui est parfois signalée, mais qui aurait pu mieux éclater au grand jour : celle qui, renonçant une fois pour toutes à l'héritage, serait du côté de la rage ou du « conte cruel » et qui ferait peut-être basculer le récit de soi de la marge à la folie. Une folie à laquelle, depuis l'évocation de la grand-mère mourant sous des murmures désapprobateurs, la narratrice préfère « ne plus penser<sup>787</sup> ».

#### *L'Écriture-femme et l'évitement de la folie*

Car qu'évite-t-on au juste en évitant la folie ? À quelle rupture absolue échappe-t-on en contenant sans cesse la rage et la douleur ? Qu'évite-t-on de si inquiétant par ces processus d'altération constants et par ce lourd souci de la destination, sinon une insupportable, une impensable altérité ?

*Je me sens des tourbillons à fleur de ventre et cette violence m'effraie. Je ne sais plus la faire taire. J'ai su, il y a longtemps, vivre avec elle, faire des compromis pour ne pas basculer, aujourd'hui elle prend toute la place abandonnée par le vide. [...] Et la violence m'est revenue. Pourtant je sens que j'aimerais raconter avec d'autres mots, une autre langue, cet éclatement qui doit se produire [...].<sup>788</sup>*

Pour prendre la pleine mesure de cette « autre langue », ce à quoi le « je » narratif a ici échappé, il faut sans doute s'attarder à ce qui n'est que furtivement évoqué dans le texte de Dominique et que la narratrice, occupée à transiger avec une mémoire et une histoire auxquelles elle ne peut renoncer, n'ose trop approfondir : à savoir la rage, la colère crues qui surgissent, éphémères, et signalent un potentiel de

---

<sup>787</sup> DOMINIQUE, Jan J. MA p. 29 [Ital.].

<sup>788</sup> *Ibid.*, p. 209-210 [Ital.]. C'est moi qui souligne. Il faut noter que plus loin dans le passage, la narratrice parle de la cessation de son activité d'écriture pour les prochaines années.



destruction ; la rage portée au ventre, c'est-à-dire au centre métonymique du corps féminin, fureur et douleur diffuses dans le chant de la catastrophe :

*La rage, je la porte nouée au ventre, elle enfle et le jour de la délivrance, j'accoucherai en riant d'un monstre que je bercerais tendrement en lui chantant la catastrophe. Ma fureur transmise, l'enfant saura détruire le remords et la peur.<sup>789</sup>*

*Je suis là, hurlant, blessée par cette douleur au ventre, ni trop forte, ni trop bien localisée, douleur continue et stagnante me traversant le corps sans s'arrêter, sans trouver un point d'appui, sans se fixer nulle part, se liquéfiant, me parcourant, vague brûlante et glacée.<sup>790</sup>*

Avec ces émotions violentes, auxquelles la narratrice n'ose s'abandonner trop longtemps, se profile aussi un sentiment de danger associé à la figure du père. Comme pour faire pendant au texte introductif qui le plaçait à l'origine de la démarche de Paul(f), un texte à la fin de *Mémoire d'une amnésique* vient indiquer le malaise créé par cette ombre du père qui plane sur la narratrice. Encadré par une description d'un lieu secret où se réfugie quelquefois la petite fille<sup>791</sup> et, quelques paragraphes plus loin, le récit très significatif des premières règles, « marques brunes » de la féminité « montr[es] à Paul(p)<sup>792</sup> », ce « cauchemar [obsédant] » est raconté :

*Un homme entre dans la petite chambre de la maison verte. Moi seule l'entends, malgré les pas feutrés, le souffle retenu. Je perds conscience pendant un temps (secondes, minutes, heures ?). Pourquoi ? J'ignore ce que veut cet homme, car il n'existe que la peur, ma peur, pour me garder de l'horreur. Et j'arrête le déroulement de la conscience. Après le retour à la réalité, je sens encore la présence et le désir de hurler arrive enfin, envahissant. J'ouvre les yeux, il est là, penché sur moi, remontant le drap sur mes épaules. Le visage de Paul se confond avec celui de l'homme. Je me mets à pleurer.<sup>793</sup>*

Dans l'état transitoire entre sommeil et réveil, abandonnée à la peur et à l'angoisse de découvrir à la place de l'agresseur politique le visage familier du père, dans le brouillage de cette inquiétude insoutenable et innommée qui, soudain, opacifie savoir et conscience, peut-être enfin est indiquée cette frontière que le texte ne franchit pas et dont il peut à peine rendre compte : Celle qui limite une

---

<sup>789</sup> *Ibid.*, p. 70 [Ital.].

<sup>790</sup> *Ibid.*, p. 77 [Ital.].

<sup>791</sup> *Ibid.*, p. 212-213 [Ital.].

<sup>792</sup> *Ibid.*, p. 214 [Ital.].

<sup>793</sup> *Ibid.*, p. 213 [Ital.].

insoutenable violence<sup>794</sup>, largement occultée par le désir de raconter et de faire sens des fragments morcelés de la mémoire ; celle qui, une fois franchie, permettrait de voir dans la destination choisie l'ultime menace à la prise de parole<sup>795</sup> ; celle dont le dépassement, qui mettrait la narratrice du côté illisible de la rage, est empêché par le désir de prendre une parole d'autorité, de maîtrise relative ou d'espérer une destination, une lisibilité, une transparence que la folie, certes, ne permettrait pas.

Échappant alors à cette fureur amalgamée de rage, de colère et de haine, refusant « d'enfanter d'un monstre <sup>796</sup>», la narratrice ne peut que regretter « le courage du cri à ciel ouvert <sup>797</sup>» qu'elle se retient de lancer à un monde qui ne cesse de la contenir. Échappant – malgré la communauté des femmes<sup>798</sup>, malgré l'amour de Liza, chargé d'ambiguïté<sup>799</sup>, malgré la violence du contexte politique, celle de la fausse-couche<sup>800</sup> ou celle du viol<sup>801</sup> – à la fureur d'une féminité ayant résolument basculé du côté de l'altérité absolue, la narratrice choisit plutôt, dans l'anecdote, de négocier laborieusement des fictions de soi à l'aide de ses multiples figures d'altérité. La marge devient dès lors ce lien maintenu, obstinément tendu entre l'écart et la continuité, qui inlassablement aménage le point de vue subversif de la petite fille

---

<sup>794</sup> Il faut remarquer que la petite fille, Lili, s'abandonne plus volontiers à la colère, voire à la haine (*Ibid.*, p. 36-37 [Chalk.], 40 [Ital.], 45 [Times Rom.]. C'est d'ailleurs ce regard rempli de colère et de haine qui sera sévèrement réprimé par le père « pour la protég[er] » et la conduira par la suite à « mieux se cacher » (*Ibid.*, p. 46-47 [Chalk.]).

<sup>795</sup> On pourrait par contre examiner aussi comment le regard du lecteur, ultime destination excédant les bords du livre, arrive tout de même à interrompre le jeu spéculaire de la destination entre les Paul.

<sup>796</sup> DOMINIQUE, Jan J., MA p. 70 [Ital.].

<sup>797</sup> *Ibid.*, p. 61 [Ital.].

<sup>798</sup> « Les femmes étaient dans ma vie et je les acceptais comme elles étaient. [...] Je voyais que la petite fille qu'on appelait garçon manqué était devenue une femme ayant rejoint les femmes. » (*Ibid.*, p. 204 [Ital.]).

<sup>799</sup> « Coup de foudre pour Liza ! [...] J'étais en train de mettre au monde une femme lucide quand Liza m'apparut, debout dans l'embrasure. » (*Ibid.*, p. 165 [Times Rom.]). Il serait intéressant d'explorer cette relation très significative dans le texte de Dominique, qui non seulement pointe vers une autre destination possible (la narratrice lui adresse la plupart de ses « lettres », un peu comme à soi-même dans l'écriture d'un journal intime), mais aussi vers une remise en question en filigrane de l'hétéronormativité de la sexualité.

<sup>800</sup> *Ibid.*, p. 198 [Times Rom.].

<sup>801</sup> *Ibid.*, p. 188 [Ital.]. Le caractère intime (c'est le frère d'un ami), presque ordinaire de ce viol, comme le refus (souriant) du compagnon de le considérer comme tel en dénotent la grande violence. Cependant, celle-ci, comme les autres éléments évoqués, ne produira pas le changement radical dans le parcours ou l'écriture de la narratrice auquel on aurait pu s'attendre. Plus significatifs sont le désir d'engagement politique, l'entrée en scène du compagnon et les retrouvailles avec le père qui canaliseront le projet de retour. Un projet de retour qui semble nécessaire à la narratrice, mais auquel elle ne consent pas sans ambivalence et sans douleur (*Ibid.*, p. 193-197 [Ital.]).

ainsi que les désirs et la parole de la femme, jusque dans les impasses et dans les échappées où leurs parcours et tracés les ont conduites. Ainsi, dans le moment même où elle tente dans sa quête de mettre fin à l'insécurité<sup>802</sup> pour trouver, au contraire, une certaine « autorité ontologique<sup>803</sup> », la narratrice de *Mémoire d'une amnésique* maintient, par cette négociation et aussi longtemps que possible, une contestation et un malaise aussi révélateurs que douloureux. Cependant, ce faisant, elle indique aussi la limite que sa voix ne franchira pas.

Pourtant, existe-t-il seulement ce langage du dehors, qui permettrait d'éviter cet évitement ? Un tel langage, fait d'ombre et de fureur, rempli de « mots qui ne résonnent plus<sup>804</sup> », un langage qui saurait faire taire l'histoire est-il seulement possible dans le cadre de la narration ? Que faudrait-il voir ou lire qui échappe au récit, qui est en dehors de la parole ordinaire et que seule une destination silencieuse, avortée<sup>805</sup> ou qui n'existe pas encore pourrait accueillir ?

*Je t'ai raconté l'histoire, je ne connais pas la suite, mais je prédis la fin. Nous aurons une fille qui te ressemblera. Je répète à tous ceux qui m'ennuient avec leurs idées toutes faites que je ne serai pas mère. C'est vrai, je ne veux être mère que dans le feu dévorant, je veux cette fille qui sera l'enfant de tous ceux qui auront gardé les mains ouvertes. [...] Après, nous laisserons les enfants découvrir seuls. **Nous ne leur raconterons pas la douleur, nos yeux parleront pour nous.**<sup>806</sup>*

---

<sup>802</sup> LAING dans SOURIAU, *Op. cit.*, p. 695.

<sup>803</sup> FELMAN, *Op. cit.*, p. 81. Il est intéressant de constater que Felman traite de l'autorité ontologique comme d'une propriété du « je » lyrique dans la poésie de Nerval. L'énonciation lyrique aurait-elle mieux permis l'aboutissement d'une telle quête ?

<sup>804</sup> *Ibid.*, p. 66 [Chalk.].

<sup>805</sup> Il faut en ce sens considérer l'enfant avorté lors de la fausse couche de la narratrice comme une destination possible, mais qui, comme pour les textes absents, n'aboutira pas.

<sup>806</sup> *Ibid.*, p. 207 [Chalk.]. C'est moi qui mets en gras.

## LA VOIX QUI SE TAIT

### *Les Enfants des héros* (Lyonel Trouillot)

#### Descendances héroïques

Deux décennies plus tard, le point de vue de la voix qui se tait est précisément celui du roman de Lyonel Trouillot. Alors que le texte Dominique est publié dans une période où il semblait encore possible de s'engager pour le changement<sup>807</sup> et où, effectivement, la dictature des Duvalier entamait ses dernières années, le roman de Lyonel Trouillot<sup>808</sup>, *Les Enfants des héros*<sup>809</sup>, paraît loin dans la post-dictature, si loin, en fait, que les mouvements démocratiques eux-mêmes ont déjà fait connaître leur essoufflement, voire leurs dérives et leurs impasses<sup>810</sup> ; si bien que le féminin qui cherche ici à émerger, dans la silhouette d'une jeune fille qui refuse de parler, ne peut le tenter que dans le cadre d'une histoire déchuée, alors qu'est exprimée dans le roman une certaine faillite du récit nationaliste fondateur de 1804.

Cet « hymne » sombre à un « peuple en fuite<sup>811</sup> » s'établit d'emblée sur la présentation de deux corps : sur le corps d'une femme, Joséphine, à peine vivante, rendue « chose transparente<sup>812</sup> » sous les poings de son conjoint ; sur le corps-cadavre d'un homme, Corazón, boxeur raté, qui, l'ayant suffisamment frappée, finit par recevoir un coup fatal des mains de sa propre fille, soutenue par son jeune frère<sup>813</sup>. Ces enfants, Mariéla et Colin, sont les jeunes parricides dont il sera question pendant les « trois jours de

---

<sup>807</sup> Comme se le propose de faire la protagoniste de *Mémoire d'une amnésique* à la fin du texte.

<sup>808</sup> Consulter ici sur Lyonel Trouillot la page de *Ile en Ile* qui lui est consacrée : <http://www.lehman.cuny.edu/ile.en.ile/paroles/trouillot.html>. La biographie, minimaliste, nous apprend qu'il est né le 31 décembre 1956. Cependant sa bibliographie – corpus et textes critiques – rend quelque peu apparente l'importance de cet écrivain dans les lettres haïtiennes contemporaines.

<sup>809</sup> TROUILLOT, Lyonel. *Les Enfants des héros* (roman), Arles: Actes Sud, 2002 (EH).

<sup>810</sup> On peut consulter sur cette période de la fin de la dictature et de la post-dictature de nombreuses références historiques et critiques, notamment celle-ci, déjà mentionnées : *Chemins critiques. La Tentation de la tyrannie*, Vol. V, No 1, Montréal / Port-au-Prince : CIDIHCA, 2001) ; BRAZIEL, Jana Evans. *Duvalier's Ghosts. Race, Diaspora, and U.S. Imperialism in Haitian Literatures*. Gainesville : University Press of Florida, 2010.

<sup>811</sup> TROUILLOT, Lyonel. EH, p. 43.

<sup>812</sup> *Ibid.*, p. 13.

<sup>813</sup> *Ibid.*, p. 19.

fuite<sup>814</sup> » que dure le roman. Trois jours de fuite pour mettre à nu « l'autre visage d'une réalité <sup>814</sup>» en ruines, surprise ici en plein délabrement<sup>815</sup>.

Le roman de Trouillot ne cache guère la perspective historique sur laquelle il prend appui. Les héros, auxquels constamment on se réfère, ce sont ceux du passé glorieux des luttes de l'indépendance qui fondèrent la nation haïtienne ; ceux dont les statues et les places<sup>816</sup> délimitent, malgré tout, la topographie en pleine désagrégation de la ville, rongée dans sa périphérie<sup>817</sup> par le bidonville. Le texte se réfère d'ailleurs, assez rapidement et de manière explicite, à ce mythique récit des origines, évoqué ici à la fois dans son sombre renversement, la mort de Dessalines, le héros fondateur de la patrie, le destin de la folle, seule capable de recueillir ses restes et une question essentielle sur l'interprétation de l'Histoire :

*La maîtresse nous avait expliqué que contrairement à ce que disent les historiens qui ne connaissent jamais que le dehors des faits, ce n'était pas Défilée la folle qui avait ramassé les restes de l'empereur Dessalines le soir de son assassinat. Mais un esprit vaillant qui passait sur le pont et s'était emparé du vieux corps de la folle. L'Histoire, nous disait-elle, cache bien des mystères et autant de surprises. Personne ne sait d'avance qui de nous deviendra un monstre ou un héros.<sup>818</sup>*

---

<sup>814</sup> Il est intéressant de reproduire ici le résumé interprétatif qui est fait de ce roman sur la quatrième de couverture :

*Les Enfants des héros, c'est, en trois jours de fuite, un univers embrasé par la confession d'un coupable-innocent en quête de sa parole propre, d'une voix à soi, capable de faire apparaître l'autre visage d'une réalité supposée, d'émanciper un être de la condition à laquelle un drame veut définitivement l'assigner.*

(Anonyme dans : TROUILLOT, Lyonel. EH, quatrième de couverture)

<sup>815</sup> Trouillot parlera d'ailleurs lui-même – en ce qui concerne la génération des écrivains dans laquelle il s'inscrit d'une « esthétique du délabrement » (TROUILLOT, Lyonel. «Haïti 90: L'esthétique du délabrement» in *Notre librairie*, N°133, Jan. – avril 1998, p. 22-25. Lucas, dans une synthèse très éclairante, informée par une lecture de l'écrivaine et critique Yanick Lahens et du critique Michael Dash, préfère à cette dénomination celle d'« esthétique de la dégradation » (LUCAS, Rafael. «L'Esthétique de la dégradation dans la littérature haïtienne » dans : *Revue de littérature comparée, Revue de littérature comparée*, 2002/2 N° 302, p. 191-211. <http://www.cairn.info/revue-de-litterature-comparee-2002-2-page-191.htm>).

Il est à noter que Michael Dash remarque dès 1998 que cette « nouvelle » littérature dans ce « nouveau » contexte donne lieu à des difficultés de lisibilité : « Selon J. Michael Dash les nombreuses mutations provoquées par le système duvaliériste ont bien donné lieu à "une crise de représentation de la réalité haïtienne". Cette crise se traduit par des troubles de lisibilité de l'espace environnant. » (*Ibid.*, p. 26).

<sup>816</sup> TROUILLOT, Lyonel. EH, p. 32, 66, 99, 135.

<sup>817</sup> Cette périphérie n'est pas localisée précisément sur les contours de la ville. Elle est au contraire disséminée et anarchique. Son caractère périphérique ne dépend pas de son positionnement sur la carte, mais plutôt de son rapport d'en dehors à la « vraie » ville, rapport bien exploré par Trouillot dans ce roman.

<sup>818</sup> *Ibid.*, p. 22.

Tout comme Défilée<sup>819</sup>, saisie d'un esprit vaillant, ramasse dans sa folie les restes de l'empereur, c'est Colin, le frère de celle qui pose le geste meurtrier, qui ramasse les restes de l'histoire pour les « rapporter » imparfaits, tout comme ici il rapporte les paroles de sa maîtresse. Pour tenter de sortir du « dehors des faits », pour raconter un récit que sa sœur lui a interdit de raconter, pour parler à la place du silence presque parfait de celle-ci, à la place de son geste, définitif. Cette course effrénée, parfois éperdue, des deux enfants en fuite n'est d'ailleurs pas sans rappeler la scène de ce parricide originel qui fait de Dessalines le premier « père » dans l'histoire nationale et le premier « père » aussi à subir l'outrage et la mort aux mains de ses « enfants ». La scène originelle rapportée par Madiou, en plus de donner à lire une intertextualité signifiante en ce qui concerne le texte de Trouillot, est en ce sens bien éloquente pour l'ensemble de cette réflexion :

*La chute de Dessalines était devenue inévitable à cause des excès auxquels il se livrait, à cause de la violation des droits les plus sacrés, et des citoyens, et des soldats, ses vieux compagnons d'armes qui l'avaient porté au faite des grandeurs. Mais après l'avoir abattu, tolérer qu'on se livrât sur son cadavre à de telles horreurs !... [...]*  
*Pendant que de nombreux enfans [sic.], au milieu de grands cris de joie, criblaient de coups de pierre les restes informes de Dessalines, sur la place du gouvernement, une vieille femme folle, nommée Défilée, vint à passer. Elle s'approcha de l'attroupement que formaient les enfans [sic.], être innocents qui se livrent au bien comme au mal, selon l'impulsion qu'on leur donne, et demanda ce que c'était. On lui dit que c'était Dessalines. Ses yeux égarés devinrent calmes tout-à-coup ; une lueur de raison brilla sur ses traits ; elle alla à la course chercher un sac, revint sur la place, y mit ces restes ensanglantés et les transporta au cimetière intérieur de la ville. Le général Pétion y envoya quelques militaires, qui, pour une modique somme, les enterrèrent. Plusieurs années après, par les soins pieux de Madame Inginac, une tombe fut élevée sur la fosse. On lit aujourd'hui sur cette tombe : « Ci-gît Dessalines mort à 48 ans. » Pendant bien des années, à la fête de la Toussaint, une main inconnue alluma une bougie au pied de la tombe.<sup>820</sup>*

<sup>819</sup> De son vrai nom Marie Sainte Dédée Bazile, Défilée La Folle est l'un des personnages les plus emblématiques de l'histoire d'Haïti, non seulement dans les textes historiques de référence, mais aussi et surtout dans la version mythique de cette histoire, celle qui est reprise dans des œuvres littéraires (Massillon Coicou, Dominique Hippolyte, Placide David, Roger Dorsinville, Hénoch Trouillot, Jean Métellus etc.), de nombreux récits oraux et qui hante l'imaginaire des écolier.e.s haïtien.ne.s. Jana Braziel, qui offre dans un article une synthèse très importante sur ce personnage, tant d'un point de vue historiographique que d'un point de vue littéraire et mythique, note que Défilée dans sa mythologie, fait partie intégrante du récit fondateur (BRAZIEL, Jana Evans. « Re-membering Défilée : Dédée Bazile as revolutionary *lieu de mémoire* » dans : *Small Axe*, No 18 (Vol. 9, N° 2), Duke University Press : septembre 2005, p. 57-85).

<sup>820</sup> MADIOU, Thomas. *Histoire d'Haïti*, Port-au-Prince : Impression de J. Courtois, 1847-1848, p. 326. Il est très intéressant de reprendre ici ce passage du texte de Madiou qui, avec Beaubrun Ardoin, est, dans l'historiographie haïtienne un des premiers à raconter ce récit capital de la mort de Dessalines et l'intervention de Défilée, le 17 octobre 1806. Je choisis de citer ce récit de Madiou sur Défilée parce qu'il me semble avoir été plus diffusé que celui de Ardoin ou de Petit, dans les années 30 (voir au sujet des autres sources l'exhaustive synthèse de Braziel (BRAZIEL, Jana Evans. *Op. cit.*). Par la présence des enfants, il me semble avoir eu la plus grande influence sur

Les danses des enfants, le violent refus de la mémoire, l'intervention de la « vieille femme folle » pour une tombe, laissée longtemps sans épitaphe, jusqu'à la main inconnue, marquant à la fois, à la place même de l'origine, le lieu de la mémoire et de l'oubli, tout vient indiquer dans ce couple essentiel, Dessalines/Défilée<sup>821</sup>, qui trouve dans la configuration meurtrière des enfants – Corazón/Mariéla (et aussi Colin) – un renversement, un échec, une dévastatrice filiation, le travail des faillites de la mémoire dans la catastrophe enfin advenue, dans l'espace trouble où la folie et le féminin se disputent la place de l'altérité, pendant qu'indécidables, les pères et leurs enfants se transforment en monstres ou en héros. Car c'est en effet depuis la catastrophe que se joue ce que Trouillot construit comme un envers de l'histoire : Le crime devient le geste fondateur, la « Cité<sup>822</sup>», devient le contraire de la ville, de l'État et de la nation surpris en plein délitement, les enfants des héros, une communauté inattendue, liée dorénavant par le meurtre, par la rage et par une impossible recherche de vérité.

*Ce soir-là, il fallait inventer. Chercher qui nous étions. Vaincre la mort de Corazón. La fuir ou l'accepter. Casser le fil. Ou le recoudre. Inventer une langue capable de tout dire. Qui tiendrait le passé, le présent et l'avenir ensemble.*<sup>823</sup>

Ce dialogue larvé, entre les deux enfants, rendu par le narrateur, où Mariéla tente de répondre aux questions de son frère, a lieu précisément dans une telle langue où la voix du frère se tisse de celle de la jeune fille et qui mêle temps, causes et énonciations dans une grande indifférenciation. Une telle langue serait-elle enfin la langue de la catastrophe ? « Des mots sans fil conducteur. [...] Des mots ni

---

le texte de Trouillot. Je relève aussi que Braziel utilise en exergue la citation du roman de Trouillot (BRAZIEL, *Op. cit.*, p. 71) concernant l'Histoire que je mentionne dans ce chapitre (voir note 818).

<sup>821</sup> BRAZIEL, *Op. cit.*, p. 60. BRAZIEL cite à ce sujet Myriam Chancy, mais aussi Joan Dayan pour affirmer ceci :

*As a couple, Défilée and Dessalines manifest an interlocking, corporeal mythos of the founding of the Haitian Republic. [En tant que couple, Défilée et Dessalines manifestent un entremêlement et une incarnation du mythe de la fondation de la République d'Haïti.] (C'est ma traduction. Ibid., p. 69).*

<sup>822</sup> Il est intéressant de voir que ce mot important désigne chaque fois dans le texte le bidonville, comme cela est fréquent en créole ou en français haïtien. On ne peut oublier cependant qu'il renvoie aussi à la Cité idéale de Platon.

<sup>823</sup> TROUILLOT, Lyonel. EH, p. 72. Cette idée de casuistique est importante, non seulement pour l'aspect religieux ici évoqué et déplacé, mais surtout parce qu'elle permet d'introduire dans cette recherche de sens les notions de culpabilité et d'innocence, de responsabilité éthique (LALANDE, André. *Vocabulaire technique et critique de la philosophie*, Paris : PUF, [1927] 1993, p. 123-124) qui sont des enjeux essentiels depuis Chauvet.

vrais, ni faux <sup>824</sup>» capable de dire et de taire puissamment la parole de l'Autre ? Pour aller à la recherche de la vérité, dans une recherche de sens gravement compromise par la violence, les enfants se livrent à une « casuistique<sup>823</sup> » sans issue, tel un « jeu incessant des répétitions<sup>825</sup> » en préfigurant la lecture :

*Pourquoi il la battait ? Je ne sais pas. Il n'en parlait que quand il était soûl... C'est pas moi, c'est mes mains. Une sorte de rage qui prend la tête et ressort par les poings. [...] Et nous, est-ce que tu crois qu'on a cette rage dans les mains ? Je ne sais pas. [...] Est-ce que nous sommes des assassins ? Je ne sais pas ce que nous sommes. Est-ce que nous sommes des assassins ? Je ne sais pas ce que nous sommes. Est-ce que nous sommes des assassins ? Je ne sais pas ce que...*<sup>826</sup>

Cependant, avant même cette saisie dans le jeu des interprétations dans *Les Enfants des héros*, c'est la mort qui, d'emblée, vient mettre à nu la catastrophe. Et, comme s'il ne suffisait pas d'une mort pour démolir le fragile édifice de l'héroïsme et de la mythologie nationale, Corazón prend bien soin de mourir deux fois. Le crime qui ouvre le roman n'est en effet que la deuxième mort de Corazón, sa mort physique, celle qui ne fait que confirmer sa première mort tout en procurant à sa fille une soudaine agentivité, lui permettant de le tuer, de mettre fin au simulacre de la vie de son père pour dévoiler au grand jour cet envers qui « tourne mal » et que la vie est devenue. Sa première mort, la vraie, celle qui le démolit en tant que héros, les enfants y ont assisté avant : Alors qu'il terrorise sa famille et revendique son passé de « grand boxeur » et son présent d'homme fort, Corazón se fait humilier publiquement par son nabot de patron au garage qui ne le considère que comme une (incompétente) paire de bras. La scène est insoutenable, car ses enfants, qu'il ne remarque pas, la regardent et voient ainsi détruite cette conception de leur père en tant que héros, la seule chose qui leur permettait de croire à son humanité et d'endurer sa violence. Corazón devient alors « un homme sans image <sup>827</sup>» qu'il est possible de tuer

---

<sup>824</sup> TROUILLOT, Lyonel. EH, p. 73.

<sup>825</sup> Je reprends cette expression à Foucault qui l'utilise spécifiquement pour parler des enjeux de la lecture et de l'interprétation concernant son célèbre livre alors qu'il est amené à en préfacier la réédition (FOUCAULT, Michel. « Préface » dans : *Histoire de la folie à l'âge classique* suivi de *Mon corps, ce papier, ce feu* et *La Folie, l'absence d'œuvre*, Paris : Gallimard, 1972, p.7).

<sup>826</sup> TROUILLOT, Lyonel. EH, p. 74-75.

<sup>827</sup> *Ibid.*, p. 38.



alors qu'il s'élançait une fois de trop contre leur mère, « s'accroch[ant] aux titres qu'il s'est fabriqués<sup>827</sup> » pour continuer son personnage de héros tout puissant, d'un faux héros qui fait semblant de ne pas être un monstre, de ne pas être, selon les mots de son fils, déjà mort<sup>828</sup>.

Devant ce meurtre qui les lie définitivement, Mariéla, contrairement à Colin, est celle qui a « tenu parole<sup>829</sup> ». Par son silence, sa parole est effectivement tenue sous contrôle tout au long du roman : si l'on excepte quelques rares occurrences où elle s'adresse à son frère<sup>830</sup>, elle ne dira rien, n'expliquera rien, ne racontera rien, refusant autant le récit que la justification. Face à ce refus radical, inscrit à plusieurs reprises dans le roman, la parole de Colin, à la fois empêchée par la promesse faite à la sœur et permise par la souffrance débordante du petit garçon et par sa demande d'écoute et d'empathie<sup>831</sup>, constitue l'essentiel du texte et permettra néanmoins au récit d'exister et d'exprimer cet empêchement. Alors qu'il s'embrouille dans son récit et ses explications à la toute fin du roman<sup>832</sup>, Colin mentionne bien ce paradoxe qui en constitue à mon avis le principal enjeu : Mariéla pourrait mieux dire mais ne dira rien<sup>833</sup>.

Le roman de Trouillot s'écrit donc dans cet espace intermédiaire ou liminaire, articulant logos et performance, entre la voix rapporteuse du petit garçon et la voix muette de la jeune fille, dans une narration généralement à la première personne du pluriel ou à la troisième personne, comme pour signaler cette étrange communauté de deux, où celui qui parle n'est pas celui qui agit, où dans la

---

<sup>828</sup> TROUILLOT, Lyonel. EH, p. 39.

<sup>829</sup> *Ibid.*, p. 93.

<sup>830</sup> Et qui sont toujours rapportées par celui-ci dans des passages au dialogisme remarquable qui mélange les voix, sans guillemets, sans aucune marque usuelle de citation (alinéa, tirets etc.).

<sup>831</sup> Demande qui est en réalité, dans le fonctionnement du texte littéraire, une demande de lecture.

<sup>832</sup> C'est important que ces mots apparaissent à la fin. Ils témoignent d'un certain échec de la narration et de l'explication de Colin. Tout est dit, nous sommes à la dernière page et pourtant ce « tout » est inadéquat, insuffisant.

<sup>833</sup> « Mariéla pourrait mieux vous expliquer, mais elle dit qu'en chair et en os vous n'en vaudrez jamais la peine. » (*Ibid.*, p. 135). On remarque ici la force du point de vue radical sur la destination qui joue un rôle essentiel dans le refus de Mariéla.

première personne commune s'inscrit un autre silencieux et où la voix de celle qui agit se tait profondément.

*La mort de Corazón, nous sommes tombés dedans. C'était un piège que la vie nous préparait depuis longtemps. Un événement qui restera dans les annales de la cité. Vu que le temps ni les gens ne nous permettront d'oublier. Faut pas croire que j'en suis fier. Mais, depuis ce jour-là, Mariéla et moi nous sommes comme une communauté. Même si on nous sépare, nous serons toujours ensemble.<sup>834</sup>*

Ainsi, dans le texte de Trouillot, c'est la femme elle-même qui est présente et absente, figurant de son corps, de sa parole possible et « tenue », cette place laissée vacante que la voix de la principale protagoniste refuse « absolument<sup>835</sup> » d'occuper, signalant surtout, avec une singulière vigueur ce silence et cette absence.

Ce faisant, en inscrivant le féminin, le roman de Trouillot signale aussi une rupture elle aussi radicale : Dans le refus de raconter comme dans la tentative de raconter ce « ne pas raconter », dans le silence comme dans ce renoncement à l'explication et aux causes, apparaît la rhétorique et le visage de la folie. Tel est le défi de l'absentement qui marque ainsi le renoncement à tout compromis, à toute négociation. Or, si comme le remarque Colin, « [t]out ça c'est du théâtre <sup>836</sup> », on peut se demander ce qui est ici *mis en scène*. Tel un « spectacle de l'une qui prie et l'autre qui tape<sup>837</sup> », un homme sans image et une femme sans voix ont deux enfants...ainsi pourrait commencer l'étrange fable de Trouillot. Fable ou « conte cruel<sup>838</sup> » qui questionne profondément héroïsme, monstruosité, légende et prosaïsme et qui, sans faire exprès, au cœur même de ce silence radical déployé par Mariéla n'est pas sans évoquer une

---

<sup>834</sup> *Ibid.*, p. 24-25.

<sup>835</sup> Je me réfère ici à l'exergue placé au début du roman de Trouillot :

- *Que savez-vous de cette affaire ? / demanda le roi à Alice. / - Rien, répondit la petite fille. / - Absolument rien ? insista le roi. / - Absolument rien, réitéra Alice.*

LEWIS CARROLL, *Les Aventures d'Alice au pays des merveilles*. (dans : *Ibid.* p. 11)

<sup>836</sup> *Ibid.*, p. 35. On rejoint ici toute l'idée du simulacre, essentielle à mon propos.

<sup>837</sup> *Ibid.*, p. 45.

<sup>838</sup> DOMINIQUE, Jan J. MA, p. 53 [Chalk.]. Je me réfère ici bien entendu à l'expression utilisée dans le récit de J.J. Dominique pour désigner ces contes non écrits dont ce texte pourrait être lu comme une forme d'accomplissement. Mais on pourrait aussi tenter un rapprochement, dans le cas de ces deux œuvres, aux *Contes cruels* de Villiers de L'Isle-Adam (1883).

parole initialement elle aussi ignorante de ses causes, « une phrase dite par moi [Foucault] un peu à l'aveugle : "la folie, l'absence d'œuvre." <sup>839</sup>». C'est ce nouement entre folie et œuvre<sup>840</sup> qu'à travers la silhouette d'une jeune fille meurtrière que je tenterai d'explorer.

#### *La voix invisible de Mariéla*

Retracer la voix et la figure de Mariéla, dans les rares moments où elle est représentée et au cœur même de son absentement, nécessite sans nul doute une lecture plus attentive de l'œuvre de Trouillot. Avec sa première et sa dernière phrase qui sont identiques –

*Il devait être midi quand nous avons commencé à courir<sup>841</sup>.*

– *Les Enfants des héros* est construit sous forme de boucle, en suivant à la fois le rythme de la course des deux enfants, propulsés par leur crime dans la ville et celui de la « belle histoire<sup>842</sup> » de Colin qui, comme la fin nous l'apprendra, est celle qu'il répète « depuis hier<sup>843</sup> » ou peut-être depuis des années. Cette opposition entre le temps relativement court des événements narrés – « trois jours, deux lunes et quelques heures<sup>844</sup> », avec quelques brefs renvois au passé des parents – et le temps de la narration, c'est-à-dire la parole infinie de Colin qui termine son récit sur sa première phrase, traçant la boucle infinie de la répétition, double les nombreuses contradictions du récit tout en dévoilant la structure éminemment paradoxale.

Est en effet paradoxale, comme je l'ai mentionné plus haut, une narration dont la principale héroïne, celle dont les actions propulsent le récit, s'exprime par le silence et dont les actions décisives ne sont connues qu'à la faveur de son mutisme obstiné et de la transmission maladroite de son petit frère. Est

---

<sup>839</sup> FOUCAULT, Michel. *Op. cit.*, p. 8.

<sup>840</sup> GROS, Frédéric. « Littérature et folie » dans : *Magazine littéraire - Foucault aujourd'hui*, N° 325, octobre 1994, p. 46.

<sup>841</sup> TROUILLOT, Lyonel. EH, p. 13 et 135.

<sup>842</sup> Cette phrase à la toute fin où la promesse de silence est à la fois accomplie et réitérée me semble très importante : « Mariéla qui rue, qui cogne, qui se dérobe, affronte la foule, tient tête, tombe, se relève, de dit rien et dit surtout ne leur dit rien à moins d'en faire une belle histoire. » (*Ibid.*, p. 135). On remarquera qu'elle établit aussi l'exception qui permettra au récit d'exister sans transgresser complètement l'interdit de Mariéla tout en lui réservant finalement le domaine de la transgression.

<sup>843</sup> *Ibid.*

<sup>844</sup> *Ibid.*, p. 32.

paradoxal aussi l'usage de la temporalité, qui doublant et renversant le temps mythique de l'héroïsme, n'en reconduit pas moins, dans le traumatisme, le caractère circulaire<sup>845</sup>, non linéaire permettant au témoin, Colin, historiographe imparfait des exploits de sa sœur-héroïne, d'en être aussi le contemporain et le complice, troublant ainsi la ligne de partage entre le passé et le présent, le témoin et le protagoniste.

Au début, le temps semble évoluer d'une manière très simple, presque classique, dans une certaine unité de temps, avec quelques retours vers le passé signalés par le procédé assez conventionnel des objets comme catalyseur d'un travail de remémoration. Essentiellement rédigé au présent, le récit ne s'autorise quelques analepses que dans la mesure où celles-ci viennent éclairer le temps présent et étoffer les personnages. Avec des personnages « sans [...] projet » pris au piège de leur maintenant, le temps présent s'impose alors dans la narration, traçant au fil de ces trois jours un parcours dans l'espace, une véritable ligne de fuite inexorable :

*Le deuxième jour, nous avons couru aussi vite que la veille. Sans avoir de destination, de projet ou d'objectif. Laissant derrière nous le cadavre de Corazón, la plainte de Joséphine, le souvenir de Man Yvonne, nos vêtements trop étroits.*<sup>846</sup>

Seulement à la fin est dévoilée une incertitude, que le roman délibérément ne résoudra pas, sur l'époque de la narration elle-même et sur la fiabilité du narrateur, troublant à la fois le récit, son narrateur ou même sa destination<sup>847</sup>.

Tous les personnages d'ailleurs semblent participer de cette indétermination constitutive qui donne à leur place et à leur fonction dans le récit ambivalence et profondeur. Qu'il s'agisse particulièrement de Colin et de Mariéla, de leurs parents, Corazón et Joséphine, les personnages principaux semblent

---

<sup>845</sup> Même si cette circularité n'est dévoilée qu'à la fin du roman. On retrouve ici une approche du temps très intéressante, où semblent s'affronter les conceptions de Davertige et de Frankétienne du temps : entre d'une part, l'éternité du mythe ou de la légende et d'autre part, la répétition traumatique.

<sup>846</sup> TROUILLOT, Lyonel. EH, p. 83.

<sup>847</sup> *Ibid.*, p. 135.

construits sur cette image du double : Corazón<sup>848</sup>, au nom guerrier est un grand boxeur déchu<sup>849</sup>, un batteur de femmes alcoolique et voleur<sup>850</sup> ou pire, dans un statut dérisoire qui lui enlèverait toute prétention à un destin tragique, il est simplement Colin<sup>851</sup>, « un vulgaire petit mec<sup>852</sup> », fils d'une famille de la petite bourgeoisie. Joséphine, élevée par les bonnes sœurs<sup>853</sup>, est la femme battue au corps ramolli par les coups<sup>854</sup>, murée dans ses prières, ou la femme martyre qui, avant et après la mort de Corazón<sup>855</sup>, fait de sa condition de victime un statut d'où, sans « utilise[r] les mots<sup>856</sup> » ou « hausse[r] le ton<sup>857</sup> » et par son « droit de regard<sup>858</sup> » impitoyable, elle abuse à son tour de ses enfants en s'appropriant le sens de leur vie<sup>859</sup>. Ces deux personnages, sans passé, semblent en revanche être complètement investis de leurs rôles figés :

*Corazón et Joséphine s'entendaient au moins sur un point. Tous deux détestaient parler de leur passé, de l'enfance en particulier. [...] Ils n'avaient pas de passé à nous offrir. [...] Joséphine et Corazón n'arrivaient de nulle part.<sup>860</sup>*  
*Entre Corazón et Joséphine se jouaient comme des jeux d'adresse pour vérifier lequel des deux excellait dans son rôle. Ils avaient, on peut dire, leur zone de complicité.<sup>861</sup>*

---

<sup>848</sup> Corazón veut en effet dire « cœur » et « courage » en espagnol.

<sup>849</sup> « Corazón, il faisait toujours de grands gestes. Même ses sourires étaient immenses. Corazón était tout en grand. Sa seule faiblesse était de frapper Joséphine, mais on pouvait prendre ça pour un excès de force. » (*Ibid.*, p. 87). Voir sur son passé de boxe un passage plus loin (*Ibid.*, p. 115-116).

<sup>850</sup> *Ibid.*, p. 85-86.

<sup>851</sup> Comme son fils Colin, le narrateur de l'histoire qui lui est décrit comme maladif et chétif. Selon les paroles de la mère de Corazón, Man Yvonne : « C'est à cet âge qu'il est parti tenter sa chance en République Dominicaine et qu'il a pris ce surnom idiot de Corazón. Quinze ans, c'est l'âge des bêtises. De son vrai nom il s'appelle Colin. Colin Pamphile, comme toi. » (TROUILLOT, Lyonel. EH, p. 66).

<sup>852</sup> *Ibid.*, p. 88. L'ensemble du passage élabore sur les mensonges de Corazón, démolit sous les invectives de son fils. Voir aussi plus loin, sur les origines de Corazón (*Ibid.*, p. 90).

<sup>853</sup> *Ibid.*, p. 115.

<sup>854</sup> *Ibid.*, p. 13.

<sup>855</sup> *Ibid.*, p. 105.

<sup>856</sup> *Ibid.*, p. 15.

<sup>857</sup> *Ibid.*, p. 16. À propos de Joséphine, son fils écrit ceci : « La vérité, c'est que pour dire les choses elle utilise rarement les mots. Ses attentes viennent de biais. Elle n'a presque pas de voix et ne crie pas je veux, ou j'entends ou j'exige. Elle ne hausse jamais le ton, mais il y a dans ses yeux tout un vocabulaire. [...] Elle invente des histoires qui ont un sens caché. » (*Ibid.*)

<sup>858</sup> *Ibid.*, p. 21.

<sup>859</sup> *Ibid.*, p. 15-16 ; 21. Plus loin dans le texte, on la voit d'ailleurs désigner Mariéla comme la coupable du meurtre de Corazón (*Ibid.*, p. 111).

<sup>860</sup> *Ibid.*, p. 44.

<sup>861</sup> *Ibid.*, p. 86.

Colin, homonyme de son père, est le fils maladif, sujet aux toux<sup>862</sup> et aux « crises de nerfs <sup>863</sup>» qui n'a jamais su être à la hauteur des rêves d'homme de Corazón<sup>864</sup>, mais qui porte ultimement le récit de la vie et du crime des enfants. Mariéla est la fille forte qui « s'est faite toute seule<sup>865</sup> », qui aurait dû « [être] un garçon<sup>866</sup> », celle qui tue de ses mains le père aimé<sup>867</sup>, un père qui la tenait en si haute estime qu'il voyait en elle le héros qu'il n'était pas<sup>868</sup>. Elle est aussi celle qui, par son silence, se situe à l'intérieur et à l'extérieur du récit.

Les personnages secondaires ne surgissent, ici et là, que pour étoffer les quatre premiers : Man Yvonne<sup>869</sup>, la mère de Corazón, les amis des enfants et les autres personnages secondaires<sup>870</sup>, sont ainsi autant de prétextes à des élaborations plus précises concernant les personnages principaux.

La configuration contrastée de l'espace semble procéder nettement d'une conception binaire du lieu, mobilisant l'ici et le « lointain <sup>871</sup>» indéfinissable et désiré, le bas et le haut de la ville, la cité et la ville :

*[...] c'était comme s'il y avait eu deux villes en une seule. Deux villes mortes dos à dos. La nôtre est une ville qui entre dans la terre, noire, sans queue ni tête. La ville de Man Yvonne habite, invisible, le bon côté de la mémoire.<sup>872</sup>*

Dans cette topographie, les places, les rues constituent ces lieux intermédiaires où circulent tous les signifiants. Espaces aménagés où règnent les héros, leurs statues et leur mémoire incertaine, les places sont particulièrement ces lieux importants où à plusieurs reprises se concentrent les contradictions, où s'aménagent les prises de conscience et où l'action – précipitée par la course – peut se poser, bifurquer et trouver un accomplissement.

---

<sup>862</sup> *Ibid.*, p. 31.

<sup>863</sup> *Ibid.*, p. 97 ; 100-102

<sup>864</sup> « C'était comme si, avec moi, la nature s'était vengée de Corazón » (*Ibid.*, p. 131).

<sup>865</sup> *Ibid.*, p. 31.

<sup>866</sup> *Ibid.*, p. 133.

<sup>867</sup> *Ibid.*, p. 15.

<sup>868</sup> TROUILLOT, Lyonel. EH, p. 51, 67.

<sup>869</sup> *Ibid.*, p. 19, 61-66.

<sup>870</sup> *Ibid.*, p. 112.

<sup>871</sup> *Ibid.*, p.18.

<sup>872</sup> *Ibid.*, p. 69.

Cependant, le véritable enjeu du roman de Lyonel Trouillot demeure la narration elle-même, mise à nu par le constant questionnement sur sa possibilité même d'advenir et sur le péril que constitue son énonciation. Qui parle ? et à qui ? Si la destination reste une énigme presque jusqu'à la fin, dès les premières pages du roman, qui débute *in media res* sur la course des enfants, ce problème est doublement posé par la formulation impersonnelle<sup>873</sup>, non subjective, qui situe le roman dans le temps pour enchaîner immédiatement sur le « nous » qui portera pour l'essentiel la narration. Le ton est ensuite donné, quelques pages plus loin, par la distribution des rôles dans le partage de ce nous initial, entre Mariéla qui agit, qui tue avec « la clé la plus lourde<sup>874</sup> » son père et qui ne parle qu'à travers les mots de son frère et Colin qui raconte et qui soutient, par ses paroles et par ses gestes, l'action de sa sœur :

*C'est moi qui ai tenu les pieds de Corazón pour le faire glisser. [...] Non, je ne suis pas fier de ce qu'on a fait. Mais d'un autre côté, c'est bien qu'elle n'ait pas eu à le faire seule. Mariéla, elle est trop toute seule. Cette fois au moins elle pourra dire : J'ai reçu l'aide de mon petit frère.*<sup>875</sup>

Ce passage me semble particulièrement révélateur de ce rapport entre les deux personnages, qui non seulement les fait bien fonctionner en « communauté » dans un « on » ou un « nous » amalgamés, mais encore, par cette énonciation les unissant fortement, qui permet au narrateur d'assumer, à la première personne du pluriel, une posture subjective non seulement pour lui-même, mais aussi pour sa sœur, à la place de celle-ci, puisqu'il la « regarde du dedans ». Un regard, qui par son caractère absolu, hors de tout dialogue, lui permet de partager avec elle la plus grande intimité et la plus totale étrangeté<sup>876</sup> :

*Mariéla, elle est la première, je la regarde du dedans<sup>877</sup> comme si nous marchions du même pas. Au point que quelquefois, j'oublie que nous sommes quand même deux personnes. Alors que je l'ai toujours aimée à une certaine distance.*<sup>878</sup>

---

<sup>873</sup> *Ibid.*, p. 13.

<sup>874</sup> *Ibid.*, p. 39. On relèvera ici le symbolisme de cette « clé » accompagnant le geste meurtrier et ouvrant texte et personnages à de nouvelles significations.

<sup>875</sup> *Ibid.*, p. 25.

<sup>876</sup> Puisqu'en effet, il s'agit là d'un « savoir » qui passe très peu par le langage.

<sup>877</sup> Il est intéressant de rapprocher ce « regard du dedans » de l'expression utilisée un peu plus loin au sujet des historiens « qui ne connaissent jamais que le dehors des faits » (*Ibid.*, p. 22) pour remarquer l'opposition de ces

*Mariéla portait le sac et réfléchissait pour nous deux. Nous marchions côte à côte, et j'avais tranquille, comme caché derrière elle.<sup>879</sup>*

Une étrangeté généralement marquée par les désirs de sa sœur et l'apparence de son corps, féminin et présenté en tant que tel sinon inaccessible<sup>880</sup>, du moins inhabitable du dedans<sup>881</sup>.

Si « [J]e hasard n'enfante pas les êtres qu'on espère <sup>882</sup>», c'est que la place qui leur échoit n'est pas nécessairement celle qui était attendue. En dehors de cet espace de mémoire, carré ouvert dans lequel peut respirer la ville et le récit, la « place », dans le sens de rôle assigné et de topique de soi, apparaît dans un sens rhétorique comme ce lieu d'échange, de permutations multiples et d'élaboration au cœur de l'énonciation et des mouvements des personnages. Apparaissant chaque fois comme un topos important, la place revêt ainsi un double sens très porteur, qui travaille en tout cas l'ensemble du texte et le destin de ses personnages :

*Les premières heures qui ont suivi la deuxième mort de Corazón, après notre course pour nous enfuir de la cité, nous avons marché calmement dans la zone du Champ-de-Mars [place publique] où planent, indifférentes les statues des héros. [...] Et le temps qu'a duré notre fuite, [...] avant qu'au troisième jour on nous ait repérés sur cette même place du Champ-de-Mars, dans le giron des mêmes statues, [...] elle et moi formions une vraie paire.<sup>883</sup>*  
[...]  
*Dans la zone du Champ-de-Mars, nous avons ralenti le pas et cherché un banc libre. [...] Toutes les places étaient prises.<sup>884</sup>*

Par ce retournement du mot « place » à quelques lignes d'écart, dans deux chapitres consécutifs, la question ne porte plus simplement sur le lieu et sa symbolique, ni même tout simplement sur le contexte

---

deux perspectives. Contrairement à la perspective des historiens, le récit qui nous est donné des hauts faits des enfants des héros procède donc de ce regard du dedans dans laquelle la position du sujet énonciateur est fatalement déjà impliquée, déjà compromise.

<sup>878</sup> *Ibid.*, p. 18.

<sup>879</sup> *Ibid.*, p. 32.

<sup>880</sup> Cette inaccessibilité est mitigée par la proximité physique, séductrice et parfois même presque incestueuse que Mariéla permet à son frère de partager (*Ibid.*, p. 47).

<sup>881</sup> Dans un passage qui introduit une scène de harcèlement d'un mécanicien (noter le parallèle avec Corazón) qui lui vole sa petite culotte, Colin parle du corps de Mariéla « changé depuis l'enfance » (*Ibid.*, p. 78 ; 81-84). Il l'évoque encore quand, de dos, il la voit s'éloigner pour ce qui probablement une « passe » pour leur gagner de l'argent ou peut-être même, sa première relation sexuelle (*Ibid.*, p. 120-121).

<sup>882</sup> *Ibid.*, p. 132.

<sup>883</sup> *Ibid.*, p. 32. C'est moi qui souligne.

<sup>884</sup> *Ibid.*, p. 33. C'est moi qui souligne.



d'énonciation, mais porte précisément sur la place occupée par les différents personnages. Qui parle ou agit à la place de qui ? Qui occupe telle ou telle place et pourquoi ? Qui, somme toute, se situe à la place du héros ou de la folie ?

Alors, la voix de Mariéla, dont nous n'entendons que l'écho répercuté par le discours de son frère, soit parce qu'il la cite, soit parce qu'il nous entretient de son silence, est tenue précisément dans ce lieu d'incertitude entre l'héroïsme et la folie. Nous ne l'entendons que dans des moments cruciaux où elle tente d'assurer leur survie en persuadant plusieurs personnes de les laisser s'enfuir, quand elle joue au jeu des questions où se pose l'énigme de la vérité, quand elle fait à son frère, comme un cadeau d'adieu juste avant leur capture, le récit de sa naissance et de sa légitimité. Cette parole n'émerge ainsi que filtrée par la parole du frère, seulement quand les circonstances la rendent absolument nécessaire, pour assurer leur fuite ou leur silence, toujours, autrement dit, pour s'assurer de son absentement.

*Parce que Mariéla a voulu me montrer qu'elle a confiance en ma naissance. Elle me rappelle ma promesse de ne jamais rien expliquer, de ne pas raconter, justifier, implorer. Ni le passé. Ni ces heures à nous.<sup>885</sup>*

Et pourtant, Mariéla saurait mieux dire<sup>886</sup>, car elle a les « mots justes<sup>887</sup> » et le « don de la phrase<sup>887</sup> ». Elle « invente des récits sur sa vie<sup>888</sup> » que nous ne lirons pas. Elle sait décrire avec justesse dans une rédaction d'école des endroits plus beaux où elle n'est jamais allée<sup>889</sup>, elle qui « [...] enlevait [à son frère] le crayon des mains<sup>888</sup> ». Elle sème ici et là les textes absents<sup>890</sup> des devoirs qu'elle écrit à *la place*

---

<sup>885</sup> TROUILLOT, Lyonel. EH, p. 133.

<sup>886</sup> *Ibid.*, p. 135.

<sup>887</sup> *Ibid.*, p. 18.

<sup>888</sup> *Ibid.*, p. 23.

<sup>889</sup> « Ce que nous voyions sortait tout droit des rédactions qu'elle m'avait écrites autrefois. C'était un peu comme si elle avait fait comme Dieu, créé un monde dans sa tête qui devenait soudain réel parce qu'elle l'avait imaginé. » (*Ibid.*, p. 124.)

<sup>890</sup> En plus des devoirs de Mariéla, que nous ne lirons pas, il y a aussi les fameuses lettres que le facteur apportait le jour où les enfants ont tué et pris la fuite. Ces lettres, crime impardonnable, pire même que le meurtre de leur père, sont tombées accidentellement dans la boue :

*Les lettres ont commencé à se répandre dans l'eau vaseuse et à flotter comme des voiliers. [...] Personne n'apprécie que l'on jette ses espoirs à l'eau. Les gens allaient nous déchirer. (Ibid., p. 27)*

de Colin et la promesse infaillible de son silence et de son refus<sup>891</sup>. Et pourtant, c'est seulement « depuis la raison perdue<sup>892</sup> » de Colin que l'histoire sera recomposée et connue.

Il est alors temps de se demander ce qui est créé dans *Les Enfants des héros* depuis le « trou » constitué par cette voix nommée et pourtant jamais entendue, cette voix porteuse de son silence et qui ne peut émerger que depuis le langage du fou, puisque tel se révélera le jeune frère, pour en perpétuer, par ce défaut, le refus radical. Par ce refus, le rejet de l'explication, la difficulté de l'attribution unique, le silence marqué de manière insistante dans le texte, la création, l'interprétation, mais surtout leur échec apparaissent ainsi délibérément inscrits au cœur de l'expérience littéraire. Les effets, somme toute, de la parole impossible et de ce rapport périlleux du féminin et de la folie.

#### Possible destinataire / impossible sujet

Ce qui se précise à la lecture de ces enjeux, tant au niveau de l'attribution de la parole que de la construction des personnages, c'est à quel point le « théâtre » qui a lieu dans *Les Enfants des héros* est bien un théâtre du genre<sup>893</sup>. Homme ou femme, masculin ou féminin, tout autant que les figures de héros ou de fou, tels sont sans doute les rôles à tenir, les places cruciales à occuper.

---

<sup>891</sup> *Ibid.*, p. 133.

<sup>892</sup> *Ibid.*, p. 135.

<sup>893</sup> Il faut souligner ici ce que cette perspective du genre – comme théâtre, comme performance, autrement dit comme « une sorte d'agir », une « activité incessante de performance », « une pratique d'improvisation à l'intérieur d'une scène de contrainte » (« If gender is a kind of a doing, an incessant activity performed [...]. [...] it is [also] a practice of improvisation within a scene of constraint. » BUTLER, Judith. *Undoing gender*, New York/ London : Routledge, 2004, p. 1. Ma traduction) qui permet sa reconnaissance comme son « intelligibilité » (*Ibid.*, p. 3) – doit aux réflexions de Judith Butler (BUTLER, Judith. *Gender Trouble : Feminism and the Subversion of Identity*, New York, 1990 et *Undoing Gender*, *Op. cit.*).

Dans le cas de Corazón et de Joséphine tout particulièrement, mais aussi dans celui de leurs enfants qui contestent les schèmes attendus du genre, on aperçoit bien à quel point sont pertinentes les définitions de Butler sur le genre :

*Gender is not exactly what one « is » nor is it precisely what one « has ». Gender is the apparatus by which the production and normalization of masculine and feminine take place along with the interstitial forms of hormonal, chromosomal, psychic, and performative that gender assumes. [...] Gender is the mechanism by which notions of masculine and feminine are produced and naturalized, but gender might very well be the apparatus by which such terms are deconstructed and denaturalized. Indeed, it may be that very apparatus that seeks to install the norm also works to undermine that very installation [...].* [Le genre n'est pas exactement ce que l'on « est », pas

Et très vite, Corazón, qui « parlait quelquefois la langue d'un père<sup>894</sup> », se joue de ce jeu là, apparaît au cœur de ce théâtre :

*Il offrait à Joséphine le mot famille comme un cadeau. C'est une idée à laquelle elle tenait tellement. Chaque fois qu'il prononçait ce mot, Joséphine applaudissait des yeux. Il la regardait pour mesurer l'effet qu'il avait fait sur elle. Et tous les deux étaient contents. [...] Et pour nous faire comprendre de quoi est faite la vie d'un homme, il nous racontait Joe Louis. Son idole, c'était Joe Louis. Il connaissait tous ses combats. Ou il ne les connaissait pas. Ayant juste le talent de les imaginer. Comme il pouvait imaginer un tas de choses complètement fausses et les prendre pour la vérité.<sup>895</sup>*

Autant dans le cadre de la famille – où l'affectation et le simulacre sont si patents que Joséphine, au moment même où elle se laisse porter par l'illusion, est poussée à applaudir<sup>896</sup>, comme au spectacle – que dans celui du quartier, où épaulé par la référence à Joe Louis<sup>897</sup>, il se met à jouer à l'homme en mimant inlassablement des combats<sup>898</sup>, le théâtre de la masculinité virile traditionnelle est permanent pour Corazón. Dans la petite pièce de leur taudis divisée par un rideau, Corazón accroché à ses « titres<sup>899</sup> », veut projeter une image d'hyper-masculinité faite d'agressivité, de violence, de formules toutes faites et de « force intérieure qui fait l'honneur de l'homme<sup>900</sup> ». Alors qu'il a passé une enfance modeste et banale entre des parents qui volontiers lui procuraient jouets et plaisirs, tentant même de lui

---

plus qu'il ne se réfère strictement à ce que l'on « a ». Le genre est le dispositif par lequel la production et la normalisation du masculin et du féminin a lieu, en plus de ces formes interstitielles hormonales, chromosomiques, psychiques et performatives assumées aussi par le genre. [...] Le genre est le mécanisme par lequel les notions du masculin et du féminin sont produites et naturalisées, tout comme il pourrait renvoyer au dispositif par lequel de telles notions sont déconstruites et dénaturées. En effet, il se pourrait qu'un dispositif qui vise à installer la norme soit précisément celui qui travaille à ruiner une telle installation]. (ma traduction. *Ibid.*, p. 42)

Même si ma lecture n'est pas butlérienne à strictement parler, il est difficile d'ignorer ce que ces travaux qui éclairent le genre non seulement dans sa performativité rhétorique, mais dans sa lecture (son intelligibilité) apportent de précieux à ma compréhension de ces textes du contemporain haïtien, textes à travers lesquels j'élabore mes réflexions. Cette notion d'intelligibilité / inintelligibilité, en plus de se rapprocher du questionnement sur la folie de Felman, est une notion que je développe plus spécifiquement dans mes réflexions sous le vocable du « texte absent » ou « texte impossible ». En tant que telle, elle constitue, me semble-t-il le point de jonction et de divergence de nos approches respectives.

<sup>894</sup> TROUILLOT, Lyonel. EH, p. 42.

<sup>895</sup> *Ibid.*, p. 42-43. C'est moi qui souligne.

<sup>896</sup> Il faut relever ici cette admirable formule de l'applaudissement des yeux, évocatrice encore du silence permanent de Joséphine, mais aussi très révélatrice, pour mon propos, de la puissance du regard comme agissant, producteur de valeur et de sens.

<sup>897</sup> Joe Louis (1914-1981) est un boxeur Afro-américain très célèbre des années 30.

<sup>898</sup> Il oblige ses enfants à regarder son « entraînement » (TROUILLOT, Lyonel. EH, p. 50).

<sup>899</sup> *Ibid.*, p. 38.

<sup>900</sup> *Ibid.*, p. 51.

acquérir un « cheval de bois » sur lequel il devait être pris en photo<sup>901</sup>, il choisit de partir à quinze ans vers la République Dominicaine, pour rechercher la gloire et devenir un « grand boxeur<sup>901</sup> ». Mais cette entreprise héroïque pour sortir du prosaïsme de ses origines se solde par un échec<sup>902</sup>. Depuis son retour, le rejet de son père et son refus catégorique de réintégrer sa condition sociale d'origine<sup>903</sup>, ce ne sont que mensonges, prétentions, simulacres tant de la masculinité telle qu'il la conçoit<sup>904</sup> que de son affectation à jouer au héros déchu<sup>905</sup>. Corazón, ce « si bel homme<sup>906</sup> », ment tout le temps : ment sur son passé en Dominicanie, ment sur ses valeurs, ment même sur sa journée de travail<sup>907</sup>. Homme ? Héros ? Depuis sa première mort, son fils n'y croit plus :

*Rien qu'un coupeur de canne ou un maquereau de province, une déception totale. Un vulgaire petit mec qui n'avait pas le cœur à dire la vérité et se faisait appeler Corazón alors qu'il s'appelait en réalité Colin Pamphile, Colin-la-Honte démasqué, Colin des pages les plus nulles du livre des proverbes, Colin rance, Colin tintin, a beau mentir qui vient de loin.*<sup>908</sup>

Dans une sombre complémentarité, malgré sa « chair [qui] est plus solide qu'on ne croit<sup>909</sup> », Joséphine habite pleinement, avec son silence résigné, son statut de femme victimisée, une féminité entièrement contenue et abolie<sup>910</sup> par les marques visibles de son oppression, autre versant de l'agression incarnée jusqu'à la caricature par la masculinité de Corazón. La violence s'exerce alors sans faillir sur ce corps de

---

<sup>901</sup> *Ibid.*, p. 66. On remarque à quel point cette photo de Corazón à cheval (en costume de Cow-boy) renvoie à l'iconographie traditionnelle des héros de la révolution haïtienne (Toussaint Louverture, Henri Christophe, Dessalines etc.) souvent représentés à cheval, tant dans la peinture que dans leurs statues sur les places.

<sup>902</sup> Un échec qui poussera son père à le chasser alors qu'il revient dix ans plus tard de sa folle entreprise (*Ibid.*, p. 115).

<sup>903</sup> En ce sens, ses refus répétés de suivre les conseils de sa mère pour améliorer son sort sont importants.

<sup>904</sup> Colin insiste à plusieurs reprises sur ces belles phrases que Corazón prononce sur le fait d'être un homme, un vrai, tout en remarquant que Corazón ne suivait guère ces beaux préceptes, que par contre sa fille appliquait scrupuleusement (*Ibid.*, p. 51, 67).

<sup>905</sup> Dans cette perspective, il choisit aussi son décor et son costume : « Corazón, il ne voulait rien que notre logement pour sa boxe, sa combinaison [de mécanicien]. » (*Ibid.*, p. 123).

<sup>906</sup> Par ces mots, les amis des enfants leur avouent après la mort de Corazón qu'il était très admiré et suscitait leur envie (*Ibid.*, p. 104-105). Voir aussi le passage suivant sur la violence et la force de Corazón : *Ibid.*, p. 87.

<sup>907</sup> TROUILLOT, Lyonel. EH, p. 88. Malgré sa combinaison de mécanicien, Corazón n'est en effet qu'un manœuvre.

<sup>908</sup> *Ibid.*, p. 88.

<sup>909</sup> *Ibid.*, p. 30.

<sup>910</sup> Contenue, puisqu'elle en constitue, dans le schéma de l'oppression, la version la plus extrême, mais aussi abolie, puisque c'est son corps même qui cesse sous les coups d'avoir une forme précise et reconnaissable.

femme, le réduisant à une absence supérieure à la mort, par un « cumul [ayant] rong[é] le corps de l'intérieur et ne laiss[ant] que la peau<sup>909</sup> » :

*Nous avons regardé une dernière fois ce visage abîmé par les ans et les coups. On pouvait voir les os sous la chair, et les os semblaient s'être ramollis, comme si, le corps dans sa totalité avait crié faillite. Avec les ans, elle était devenue une chose transparente. Aux derniers moments, lorsque Corazón la frappait, les coups la traversaient. Dans cette image où se tenait autrefois une femme, il n'y avait désormais qu'un blanc.<sup>911</sup>*

Cependant, avec ce « blanc » qu'est devenue Joséphine, le théâtre du genre rejoint d'une manière poignante et inattendue celui de l'écriture, marquant ici, à travers le féminin, la question centrale des limites, d'un effacement et d'un silence radical.

Alors, dans le texte de Trouillot, remarquer le genre, c'est non seulement être sensible à des performances extrêmes, comme dans le cas des parents, où se rejoue la scène, jusqu'à la caricature, des rôles genrés et des rapports de pouvoir ; c'est aussi apercevoir des mécanismes de rupture et d'absentement qui en signalent la contestation radicale, le potentiel effondrement.

Dans le roman, cette rupture est sans doute signalée par la « première mort » de Corazón, avant même sa mort réelle. Cette première mort, « scène » pivotale du roman, met effectivement fin au « théâtre » comme simulacre qui s'ignore, tant en ce qui a trait au genre que dans la prétention d'héroïsme qui y est étroitement associée :

*La boîte, les outils, la combinaison, tout ça, c'est du théâtre. Le garage, il n'y travaille pas vraiment. Il y sert plutôt de levier. [...] Corazón, c'est qu'une paire de bras. Mais ça, nous ne le savons pas. Mariéla ne le sait pas qui a voulu prendre cette rue. Il se joue au garage une scène incroyable. Une fin du monde. Une voix monte, domine les autres. Ce n'est pas celle de Corazón. Au contraire, plus la voix monte, plus celle de Corazón baisse. Nous suivons la scène. Mariéla est très affectée. [...] C'est comme si l'une des grandes statues de la place des Héros s'effondrait sur son socle. Physiquement, il est bien en vie et soulève une pièce du moteur, ce sont les ordres du patron. Mais c'est un homme sans image. Et Mariéla, qui ne lui a jamais manqué de respect même lorsqu'elle le désapprouvait, se rend compte qu'elle est orpheline. Elle me prend par la main et nous quittons la scène.<sup>912</sup>*

---

<sup>911</sup> *Ibid.*, p. 13.

<sup>912</sup> TROUILLOT, Lyonel. EH, p. 35-36. C'est moi qui souligne.

Par cette « scène incroyable », c'est autant le genre que le récit fondateur de l'héroïsme qui sont défaits, et qui, par cette défaite, remettent en cause une certaine pérennité, une image et un simulacre, le lieu même du pouvoir et du sens, ainsi que la filiation qui reposait sur ce simulacre. La mort du héros pose ainsi fondamentalement pour les enfants une question sur l'intelligibilité du monde, tout en en mettant brutalement à jour dissonances et prétentions. Finalement, la place des héros, des hommes et des femmes se révèle être celle du simulacre, qui met à nu et qui subvertit à la fois, dans le texte de Trouillot, le genre et la création.

Ainsi devient possible l'effondrement des statues et des rôles qui s'y étaient figés ; soudain est possible, autrement dit, le meurtre de Corazón. Ce renversement est aussi apparent dans les rôles joués par les enfants, non pas tant dans la fragilité de Colin et dans la force de Mariéla, qui ne feraient que les renverser, que dans l'organisation même du récit. Colin, ce témoin qui livre un vrai récit où il ne joue pas le premier rôle, un récit dans lequel s'efface sa propre voix et dont la possibilité même repose sur les actions et sur la voix refusée de Mariéla qui, organisées par le regard des enfants<sup>913</sup>, en deviennent paradoxalement fortement présentes et expressives.

L'affect prend alors le relais de ce silence au cœur de l'écriture : la personne dévastée, presque catatonique de Joséphine<sup>914</sup>, les rêves troubles de Corazón<sup>915</sup>, les souffrances de Man Yvonne<sup>916</sup>, devenue orpheline de sa descendance<sup>917</sup>, mais surtout la maladie de Colin<sup>918</sup> sont ce langage du corps et du *pathos* qui, désignant explicitement le travail interprétatif, permet au lecteur de prendre encore mieux la mesure de ce silence et, par défaut, d'en mesurer les effets.

---

<sup>913</sup> TROUILLOT, Lyonel. EH, p. 13-14 ; p. 120.

<sup>914</sup> *Ibid.*, p. 13.

<sup>915</sup> *Ibid.*, p. 125.

<sup>916</sup> *Ibid.*, p. 90, 116.

<sup>917</sup> *Ibid.*, p. 65. Cet aspect du lien et de la filiation, bien remarqué par Trouillot, qui est détruit dans les deux sens (puisque enfants et grand-mère deviennent orphelins), est très poignant.

<sup>918</sup> Colin a une quinte de toux dès le début du texte (*Ibid.*, p. 31, p. 41).

L'écriture de la folie devient encore une fois l'écriture de la crise. Ou plus précisément, à l'heure où le sens est mis en suspens par l'effondrement des héros et où personnages et lecteur sont saisis par une écriture de l'affect et de l'effet, la folie surgit comme une « figure irruptive d'un sens qui n'est *absolument pas* comme les autres<sup>919</sup> » pour pointer, à travers le silence et l'absence, vers une autre parole possible qui s'inscrit dans une rupture radicale. Éclatant à une autre place de « héros », cette fois-ci celle du poète Carl Brouard<sup>920</sup>, « une petite place de rien du tout [...] [où] il n'y a rien <sup>921</sup>», la crise de Colin n'a pas d'autre fonction que de constituer violemment cette brèche dans le récit et dans le langage, d'indiquer leurs limites et leur franchissement vers un autre du texte, un ailleurs absolu de la narration :

*Et puis la vie, c'est pas une vie. Rien n'est rien. Tout est tout. Le vide. Le plein. L'attente et la peur de l'attente. Tous les contraires en même temps. Les mille façons de voir la mort. La crise de toux. Et l'autre aussi, sont venues en même temps. Et des propos incohérents dont je ne me souviens même pas. Et des cris. Et ma tête que j'ai voulu fracasser contre la base de la statue. Alors je lui ai dit d'abord avec les yeux, puis avec ma bouche, puis avec tout mon corps : tout cela est ta faute, tandis que tous les bruits du onde me martelaient les tempes. Le bruit de la clé cassant l'os. Et des milliers de voix éclatant dans ma tête.<sup>922</sup>*

Au bout de ce déchaînement qui, pour la première fois depuis le début du roman, désunit les deux enfants, quand Mariéla parvient enfin à calmer son frère, c'est pour déboucher avec lui vers un langage inconnu, sinon indicible, du moins *intraduisible* qui parvient toutefois à les porter de sa « musique » vers un au delà du langage, où la contradiction est abolie, la communauté des enfants est à la fois restaurée et accomplie :

*Je n'entends pas ce qu'elle dit. Je ne peux pas comprendre le sens de ses paroles [...] Il n'y a dans sa voix ni passé ni futur. Nous sommes tranquilles dans un temps sans mémoire ni appréhension. Nous n'avons encore tué personne, et rien ne nous séparera.*

---

<sup>919</sup> FOUCAULT, Michel. *La Folie, l'absence d'œuvre* dans : *Histoire de la folie à l'âge classique* suivi de *Mon corps, ce papier, ce feu* et *La Folie, l'absence d'œuvre*, Paris : Gallimard, 1972, p. 579. C'est moi qui souligne.

<sup>920</sup> Le choix de ce héros est en effet important pour cette scène, puisque ce poète majeur qui a largement vécu et écrit dans une certaine marginalité sociale nous renvoie très précisément à l'écriture. C'est en ce sens une référence autotélique.

<sup>921</sup> TROUILLOT, Lyonel. EH, p. 99. C'est moi qui souligne. On ne peut que remarquer ce « rien » de la place Carl Brouard, si opposé au fourmillement de la place des Héros et pointant vers une autre forme d'absentement.

<sup>922</sup> TROUILLOT, Lyonel. EH, p. 100.

Cependant, aussi importante et *spectaculaire* soit-elle, la crise de Colin n'est finalement que la mise en abyme de la crise la plus grande, constituée *peut-être*<sup>923</sup>, comme nous le découvrons à la fin du roman, par le récit de Colin dans son intégralité :

*Il y a des jours ou des années depuis que cela s'est passé. Mais qu'est-ce que cela peut vous faire ? Et qu'est-ce que cela peut me faire ? Que je la raconte depuis hier aux gendarmes et aux enquêteurs ou depuis ma raison perdue à des gens qui n'existent pas.*<sup>924</sup>

Du point de vue du genre, on est frappé non seulement de constater à quel point ces mouvements de bascule du langage vers son autre accompagnent les mouvements du genre, mais aussi comment rage, violence et folie apparaissent comme facteurs de différenciation absolue, découvrant le genre, en démasquant le théâtre et le surmontant tout à la fois dans une altérité absolue, qui transcende la contingence des particularités et qui propose leur anéantissement. Alors, si la destination, même troublée, est encore possible à travers la voix de Colin, au point même où, tissée d'incertitude, elle peut s'élargir à de multiples auditoires, réels ou hallucinés, c'est, en la voix tue de Mariéla, le sujet féminin – malgré son corps marqué, malgré la remise en question des rôles genrés traditionnels, malgré le meurtre qui vient en interrompre la binarité – qui est impossible, ou du moins inaccessible. Un sujet silencieux, non personne<sup>925</sup> qui investit pourtant, tel un « esprit vaillant », le langage du fou, langage tissé et *habité* de ce silence. Un sujet du refus, mais ô combien présent dans la radicalité de cet absentement.

---

<sup>923</sup> Cette indétermination qui fait porter une incertitude sur tout le contexte d'énonciation du texte, mais aussi sur son contenu est évidemment importante et le constitue aussi comme texte « absent ».

<sup>924</sup> *Ibid.*, p. 135.

<sup>925</sup> On se rappellera que pour Benveniste (BENVENISTE, Émile. « L'homme dans la langue » dans : *Problèmes de linguistique générale*, Paris : Gallimard, 1966-1974, p. 223-285), la troisième personne est en effet une « non-personne » (*Id.*, p. 228, 230, 256-257) dans le sens où elle ne fait pas partie comme sujet ou comme interlocuteur de la scène de l'énonciation. Ruth Menahem oppose dans son ouvrage le plus célèbre les théories linguistiques et pragmatiques de l'énonciation pour traiter de la difficulté à rendre compte du passage entre les usages de la langue et l'articulation au réel et au contexte. Elle propose une approche – la psycho-rhétorique – pour aborder cet « innommé » de la linguistique et de la rhétorique classique. On pourrait envisager que ces traces de l'innommé au cœur même de la théorie linguistique en représentent la possible articulation avec les approches qui m'intéressent davantage, approches saisissant ce « moment insolite de la théorie » où « [la] logique de la rhétorique n'est pas celle d'une construction, mais d'une déconstruction, d'une autodestruction. » (MENAHEM, Ruth. *Langage et folie. Essai de Psycho-Rhétorique*, collection Confluents Psychanalytiques, Paris : Éditions Les Belles Lettres, 1986, p. 179-240 ; 234)



## Enjeux rhétoriques d'une absence

Se demander alors quelle est la place créée par ce creux. Une telle place, depuis laquelle sont ruinés non seulement l'héritage des héros, le spectacle du genre mais la possibilité même de l'écriture, à travers une énonciation muette, refusée, perceptible seulement depuis la parole incohérente du fou, cette place, comme lieu de profond ébranlement ou comme ce lointain inaccessible auquel se réfère le narrateur, est peut-être dans *Les Enfants des héros*, le lieu incertain où se risque la création.

*Le lointain ça existe sans avoir de contours [...] On sait seulement que l'espace n'est pas défini. [...] Mariéla n'arrivait pas à me le définir. Elle ne trouvait pas les mots. D'ordinaire, elle n'éprouve pourtant aucune difficulté à trouver les mots justes. Elle possède le don de la phrase, mais le lointain, où nous devions aller, elle ne parvenait pas à le décrire de manière précise.<sup>926</sup>*

Creusant en amont, par son incertitude, une destination fragilisée et en aval, l'énonciation d'une subjectivité doublement précaire, tant par la voix faillible du fou pour l'énoncer que la voix féminine silencieuse qui la chevauche<sup>927</sup> de son absentement ; ébranlant le contexte énonciatif, non seulement par la référence à l'histoire, toujours reconduite et contestée, mais surtout par l'indétermination du temps et du lieu qui en déstabilise sciemment le propos, *Les Enfants des héros* pose en effet, malgré une écriture d'une grande simplicité apparente, de manière urgente et profonde cette question de la place, la forme indéfinissable du lointain, des limites de la représentation et de l'interprétation.

Dans le roman de Trouillot, le récit s'appuie en effet sur de telles impasses tout en prenant chaque fois le temps de les signaler. Qu'il s'agisse des impasses dans l'interprétation – comme les échecs<sup>928</sup>, le brouillage du lien causal ou la place du vide<sup>929</sup> – ou de celles de la représentation – toujours circonscrite par le personnage de Mariéla, présente par son corps, mais refusée par sa parole – ces limites indiquent

---

<sup>926</sup> TROUILLOT, Lyonel. EH, p. 18.

<sup>927</sup> La référence au rituel de la possession Vodou est ici délibérée.

<sup>928</sup> « La vie, sans vouloir la tuer, c'est tous les jours qu'elle tournait mal. » (TROUILLOT, Lyonel. EH, p. 15.)

<sup>929</sup> *Ibid.*, p. 99-100.

sans cesse un autre du texte, un autre langage « sans concession<sup>930</sup> », un autre lieu, voire un autre temps sans lequel paradoxalement la narration qui survit à cette faillite annoncée ne pourrait exister. Par exemple, ce moment singulier où, échappant à l'ordre qui les broie, les enfants s'étant « promis un dimanche », jouent sur la place juste avant leur capture par la foule, est assez éloquent :

*Nous savions que c'était notre dernier jour de fête. Le premier, le dernier. Un jour qui n'entrait pas dans l'ordre des semaines. Un jour hors du temps. Sans famille ni calendrier. [...] Une après-midi sur la place des Héros. Un moment à nous, sans qu'on puisse mettre sur nos vies le sceau d'un crime, d'une histoire. Un moment gratuit. Une sorte de temps hors du temps où nous serions des êtres sans cause ni conséquence. Il suffisait de dix dollars pour devenir un moment les enfants des héros.<sup>931</sup>*

« Sans cause, ni conséquence », la place de ce creux, délimité par le défaut de la narration se trouve pour ainsi dire « dégagee<sup>932</sup> » à plusieurs moments dans le récit romanesque. Qu'il s'agisse du crime d'un homme mort qui n'est « pas un vrai crime<sup>933</sup> », du trouble installé dans l'ordre ou dans la pertinence des causes et des conséquences, de la place du « hors du temps<sup>934</sup> » ou du « vide<sup>935</sup> », le texte tourne autour de cette fascination pour le « rien<sup>936</sup> », constamment posé, à la fois par le refus de Mariéla<sup>937</sup> et par l'énigme que constitue ce rien au niveau de la lecture, comme un problème interprétatif dont les simples explications psychologiques ou sociologisantes ne sauraient réduire la résistance et le refus<sup>938</sup>, soit la part inaccessible que le texte désigne à la lecture sans jamais le nommer ou le montrer. Au moment où les enfants rencontrent sur la place un « Monsieur indifférent<sup>939</sup> » qui « parle une langue de

---

<sup>930</sup> « Je suis une île sans concession » (TROUILLOT, Lyonel. « dimanche en huit » dans : *Le Dit du fou de l'île*, Port-au-Prince : Éditions de l'Île, 1997, p. 42.)

<sup>931</sup> TROUILLOT, Lyonel. EH, p. 127-128. C'est moi qui souligne.

<sup>932</sup> J'utilise ce mot comme une métaphore, dans un sens mathématique « dégager une inconnue » ou chimique « produire une émanation » ou « libérer une substance ». Dans tout ce champ sémantique qui indique la place de quelque chose d'inconnu ou d'indéfinissable, mais dont on peut apercevoir les alentours ou les effets.

<sup>933</sup> *Ibid.*, p. 40.

<sup>934</sup> *Ibid.*, p. 128.

<sup>935</sup> *Ibid.*, p. 129.

<sup>936</sup> TROUILLOT, Lyonel. EH, p. 99.

<sup>937</sup> Dans ce refus, tel qu'il est exprimé en détail dans le texte, il faut à la fois relever a priori, l'ignorance des causes et a posteriori, le rejet de l'explication ou de la justification. Le lien causal comme mécanisme interprétatif est donc ici explicitement remis en cause : « Personne ne nous a expliqué le commencement, tout ce qui s'est passé avant. Pourquoi est-ce qu'on tenterait de leur faire partager la fin ? » (*Ibid.*, p. 93).

<sup>938</sup> *Ibid.*, p. 99.

<sup>939</sup> *Ibid.*, p. 33.

bibliothèque<sup>939</sup> », ou encore au moment où Colin s'adresse à un intervenant anonyme qui tente en vain de décoder leur geste (autrement dit de le rendre lisible)<sup>940</sup>, le texte traite à plusieurs reprises cet échec de l'interprétation ou du sens, tel un horizon de lecture qui se serait évanoui et qui rendrait le réel insaisissable :

*Les mains posées à plat sur ses cuisses, il [le Monsieur indifférent] regardait loin, indifférent à tout, et non à notre seule présence. [...] Nous étions un peu comme lui, fixant en solitaires notre ligne d'horizon. Sauf que la nôtre était derrière ou peut-être à côté. L'homme était un de ces gens chanceux qui savent vers où regarder.*<sup>939</sup>

De même, on aperçoit aussi un certain nombre d'impasses signalées au niveau de la représentation : Encore une fois, comme dans la plupart des textes analysés, il est certes question de papiers indéchiffrables<sup>941</sup>, des yeux qui parlent à la place de mots qui ne sauraient être prononcés<sup>942</sup>, du match de football que Colin écoute du dehors en « temps réel » à travers la radio en « [faisant] comme si on voyait »<sup>943</sup>, ou de l'observation de la ville depuis les hauteurs de Boutilliers, où ils regardent la ville telle qu'imaginée, mais où il leur est impossible de « relocaliser la cité [...] [car ils n'ont] pas de repères [...] [puisque] [t]outes les cités se ressemblent.<sup>944</sup> ». Cependant, l'écueil de la représentation apparaît de manière particulièrement éloquente dans l'épisode de la photo polaroid. Alors que leur course tire à sa fin sur la montagne, au « pays des touristes<sup>945</sup> » où ils sont montés pour regarder la ville et connaître

---

<sup>940</sup> L'intervenant, ce « monsieur très bien mis », cherche des causes sous le nom du « traumatisme » ou du côté de phrases toutes faites, à teneur socio-psychologisantes : « La violence au quotidien provoque chez l'adolescent une peur chronique de s'exprimer. ». Colin lui raconte ensuite un épisode de tendresse ambiguë avec sa sœur qui laisse ce monsieur « très troublé » (puisque sa belle logique interprétative est ainsi interrompue. Colin de conclure : « Je voulais juste lui faire comprendre : nos journées appartenaient à Joséphine et Corazón. [...] mais nous savions sauver nos nuits. » (*Ibid.*, p. 45-46).

<sup>941</sup> On pense aux lettres noyées par la fuite des enfants, précédemment évoquées, mais aussi au journal officiel, jeté par « paquets » dans la « file des voitures officielles » (*Ibid.*, p. 97).

<sup>942</sup> *Ibid.*, p. 97-98.

<sup>943</sup> *Ibid.*, p. 117-120. Colin ajoute aussi :

*J'ai dit à un des enquêteurs que j'étais au stade et que je n'y étais pas. Il a cru que je lui racontais des sottises. Il a dit que je n'étais qu'un farceur jouant la maladie mentale. Et pourtant, c'est la vérité. Je n'y étais pas et j'y étais. (*Ibid.*, p. 119.)*

<sup>944</sup> *Ibid.*, p. 124.

<sup>945</sup> *Ibid.*, p. 123.

autre chose que « la route des pauvres<sup>946</sup> », les enfants se font alors photographier pour de l'argent par un couple d'étrangers :

*Elle [la dame] voulait tout photographier. Les plantes. Le ciel. Les fruits. Le guide. Nous. Elle nous a demandé notre permission. L'homme a dit qu'il nous paierait. Que c'était leur premier voyage dans cette partie du monde et qu'ils trouvaient les gens très doux. Mariéla a demandé combien il paierait et il nous a donné un billet de dix dollars. J'ai mis le billet dans ma poche. La dame nous a placés dans la position qu'elle voulait. Contre un arbre. Elle a fait une première photo qu'elle n'a pas jugée bonne. Nous avons oublié de sourire. Elle nous a offert la photo à condition qu'elle puisse en prendre une autre. Sur la deuxième photo nous avons souri comme des robots. Celle-là lui convenait. Elle l'a gardée. [...] [Pour les touristes] tout était beau dans cette partie du monde : les arbres, les gens. Nous avec nos vêtements qui commençaient à puer.<sup>947</sup>*

Un peu plus tard, Colin examine cette « mauvaise » photo qui leur a été donnée en échange de la « bonne » dans un négoce qui, il le souligne, aurait fait honte à leur grand-mère<sup>948</sup> :

*C'est vrai que nous avons la mine triste dans nos vêtements défraîchis et sales. Mais derrière nous il y avait l'arbre. Et derrière l'arbre, le vide. C'est beau le vide. Sans doute parce que le vide n'a ni conscience, ni mémoire.<sup>949</sup>*

À ce titre, le prix de la honte, ce n'est peut-être pas tant l'argent, ces dix dollars acceptés pour se payer un dimanche, qu'éventuellement cette mascarade de la deuxième photo aux sourires de « robots », saisis par ce regard extérieur de l'étrangère fortunée qui les trouve « beaux » – beaux, il est vrai comme n'importe quelle chose<sup>950</sup> – et qui les met en scène. Rattrapés une fois de plus par le simulacre, alors que la première photo sans doute aurait mieux dit<sup>951</sup>, celle qui par la même occasion nous les montre pour la première fois *du dehors*. Cependant, à y regarder « plus loin », ce n'est pas simplement dans la deuxième photo – où se joue, par ces sourires figés et l'odeur des vêtements puants que la photographe n'aperçoit même pas, la mascarade de la mise en scène exotique et aliénante, tout comme les rapports de pouvoir que celle-ci vient dévoiler – que la représentation achoppe. La première photo, qui leur revient parce qu'elle ne convient pas à l'étrangère, peine tout autant à nous montrer véritablement les

---

<sup>946</sup> *Ibid.*, p. 122.

<sup>947</sup> *Ibid.*, p. 126.

<sup>948</sup> *Ibid.*, p. 128.

<sup>949</sup> *Ibid.*, p. 128-129.

<sup>950</sup> Et donc qui les arrache à leur subjectivité.

<sup>951</sup> Comme Mariéla aurait mieux dit que Colin.

enfants. À la place de leur visage, de leur corps ou de leur état, tout au plus, n'avons-nous que leurs mines et leurs vêtements. À la place, surtout, nous avons le vide immense derrière eux, et qui comme eux, n'a « ni conscience, ni mémoire ».

Finalement, les écueils de l'interprétation et de la représentation dans *Les Enfants des héros* ont véritablement cette fonction de désigner constamment une limite et participent en ce sens de ce creux, de ce vide qui est « dégagé » et dont il faut à tout prix garder la place. Tant dans la parole du frère, sans cesse réitérée comme lieu d'incertitude que dans la performance toujours recommencée à même cette parole du silence de Mariéla, il faut en effet sans cesse reconnaître la place du vide inscrite dans le roman de Trouillot, qui en fait la « réserve lacunaire » sur laquelle prend appui et se fonde le récit<sup>952</sup> ou, mieux encore la possibilité même de la création<sup>953</sup> au cœur de cette absence.

*La folie ouvre une réserve lacunaire qui désigne et fait valoir ce creux où langue et parole s'impliquent, se forment l'une à partir de l'autre et ne disent rien d'autre que leur rapport encore muet. [...] Pli du parlé qui est une absence d'œuvre.*<sup>954</sup>

En désignant sans cesse ce silence de l'œuvre et ces écueils de la lecture, le roman de Trouillot reconnaît donc la part de cette « littérature effondrée<sup>955</sup> », celle qui, en ce qui le concerne, indique l'échec de l'entreprise héroïque tout en plaçant et en questionnant le genre au centre de cette démarche. Érigé véritablement *sur* et à la place des héros et le refus désespéré du prosaïsme<sup>956</sup>, à la

---

<sup>952</sup> Un récit qui, sous sa forme actuelle, n'aurait effectivement pas lieu d'être si Mariéla avait « parlé ».

<sup>953</sup> On est ici au cœur de l'expérience esthétique, puisque le vide est « beau » (TROUILLOT, Lyonel. EH, p. 129).

<sup>954</sup> FOUCAULT, Michel. *Op. cit.*, p. 580.

<sup>955</sup> Comme le résume très bien Frédéric Gros :

*La structure d'absence d'œuvre est donc la même qui ne concède au fou qu'une parole défaillante (le délire du fou faisant jouer pour elle-même la production du sens), et depuis laquelle parle le langage d'une littérature effondrée (elle ne peut dire que ce rien dont elle provient), rendant ainsi simultanément possible et exclusives folie et littérature, les renvoyant chacun à leur souffrance et à leur silence [...] (GROS, Frédéric. *Op. cit.*, p. 48).*

<sup>956</sup> En ce sens, on pourrait considérer que Corazón, refusant d'être un petit bourgeois pour être plutôt un « grand boxeur » jusque dans le mensonge et la fabulation, rejette à sa manière l'ordre social en rejetant le prosaïsme de sa vie dans son quartier natal du « Bas Peu de Chose » (TROUILLOT, Lyonel. EH, p. 61).

place d'une jeune fille dont son père croyait qu'elle eut mieux fait d'être un garçon<sup>957</sup>, dans le silence radical dont la folie du frère ne serait que le « pli du parlé<sup>958</sup> », le texte se risque alors dans ce rien, un « rien » qui en constitue le cœur, la motivation profonde, puisque sans le silence de Mariéla, Colin ne ferait pas « une belle histoire<sup>959</sup> » ; ce « vide » sur lequel il s'appuie et avec lequel il joue, entre genre et folie, les dangereux jeux du dissemblable.

*Différence, regards et simulacre* : « Le jeu de nous mirer à l'autre bout de nous-mêmes dans la folie<sup>960</sup> »

Dans son célèbre texte très bref, *La Folie, l'absence d'œuvre*<sup>961</sup>, Foucault ouvre sa réflexion en postulant une hypothétique disparition de la folie qui, désormais supplantée par la maladie mentale et ayant fait disparaître du même coup ce « rapport d'une culture à ce qu'elle exclut <sup>962</sup>», ne proposerait plus ce « jeu bien familier de nous mirer à l'autre bout de nous-mêmes [...] et de nous mettre à l'écoute de voix qui, venues de très loin, nous disent au plus près ce que nous sommes [...]»<sup>960</sup>. Cette utopie de la disparition de la folie lui permet de se pencher par défaut sur ce que contient ce vide sur lequel se fonde notre raison et sur lequel nous avons pris l'habitude de nous appuyer.

Évoquant la question des interdits de langage, des « fautes » de langue, en passant par les blasphèmes et la censure, Foucault aborde finalement cette parole « dédoublée à l'intérieur de soi [qui] dit ce qu'elle dit, mais ajoute un surplus muet qui énonce silencieusement ce qu'il dit et le code selon lequel il le

---

<sup>957</sup> À plusieurs reprises ce renversement du genre est ainsi signalée : « Dommage que tu ne sois pas un garçon. » (*Ibid.*, p. 133) ; « [...] la force intérieure qui fait l'honneur de l'homme. Pour lui, ce n'était qu'un mensonge, et il ne comptait pas les femmes. Pour Mariéla, c'est une parole vraie. » (*Ibid.*, p. 51) ; « [Corazón] avait un faible pour Mariéla. Il admirait sa force et son indépendance. Son fils, c'était elle. » (*Ibid.*, p. 76).

<sup>958</sup> Le « pli du parlé » indique à la fois ce langage saisi par son propre mouvement, un langage « livrant en même temps qu'un message le code dans lequel il se donne » (GROS, Frédéric, *Op. cit.*, p. 48) comme c'est à la fois le cas du langage du fou et de celui la littérature, mais spécifiquement dans le langage du fou, un langage contenant aussi sa propre possibilité et sa propre faillite.

<sup>959</sup> TROUILLOT, Lyonel. EH, p. 133.

<sup>960</sup> FOUCAULT, Michel. *Op. cit.*, p. 575.

<sup>961</sup> *Ibid.*, p. 575-580.

<sup>962</sup> *Ibid.*, p. 577.

dit<sup>963</sup> ». C'est dans ce mouvement d'une parole contenant son propre code, son propre déchiffrement et la « réserve de sens<sup>963</sup> » que se joue la folie. Son absentement, contrairement à la littérature qui partage avec la folie ce travail d'auto-implication du langage, pointe justement vers ce qui pousse la langue vers ses derniers retranchements, vers un sens illisible justement parce qu'il est « figure irruptive d'un sens qui n'est absolument pas comme les autres<sup>964</sup> », qu'il pousse à son terme la logique du dissemblable pour pointer vers l'origine de la langue où le sens est à la fois possible et impossible.

La folie est alors, une « matrice du langage, qui au sens strict, ne dit rien<sup>965</sup> ». Alors que la maladie mentale rentre dans un espace technique de plus en plus contrôlé, la folie n'a de cesse de pointer dans son irruption, dans sa radicalité, vers un puissant refus dans le langage qui ne peut être nommé, mais qui de ce refus porte le langage et « notre pensée » vers une expérience de la limite et de sa propre fin :

*[...] loin du pathologique, du côté du langage, là où il se replie encore sans rien dire, une expérience est en train de naître où il y va de notre pensée ; son imminence, déjà visible mais vide absolument ne peut encore être nommée.<sup>966</sup>*

Tel est peut-être, en dehors de tout contexte particulier, le sens à donner à la catastrophe annoncée depuis Chauvet, celle qui, montrant et imaginant la folie, ne fait que (re)marquer sa propre fin, tout en désignant par ce silence fondamental son origine indifférenciée, à la fois comme texte et comme simulacre. Alors, on comprend mieux pourquoi les enfants, déjà dans cet au-delà de l'histoire<sup>967</sup>, ne peuvent que remarquer « l'indifférence » de ce Monsieur sur le banc, à la place des Héros : ce Monsieur qui « lisait dans les livres » pour y trouver un sens qui à jamais leur échappe, ce Monsieur anonyme, « fluide comme un fantôme » et dont l'horizon figé échappe nécessairement aux enfants ; deux enfants qui, happés par la ruine du sens et la perte des héros, ne peuvent qu'être plongés, par le délire de Colin

---

<sup>963</sup> FOUCAULT, Michel. *Op. Cit.*, p. 579.

<sup>964</sup> *Ibid.*

<sup>965</sup> *Ibid.*, p. 580.

<sup>966</sup> *Ibid.*, p. 582.

<sup>967</sup> Puisqu'ils ont, depuis la première mort de Corazón, vécu leur « fin du monde ».

et le silence de Mariéla, véritablement dans une « fin du monde<sup>968</sup> », mettant à nu et ruinant du même geste toute représentation, toute interprétation ou lecture possible, toute parole prononcée devant le gouffre de son potentiel échec.

Alors même que son écriture demeure assez sobre, la force du roman de Trouillot est de signaler avec insistance cet absentement : l'échec de la parole et de l'œuvre comme décisive rupture, hors de tout compromis et de toute négociation. Une différence absolue qui, à la place du récit fondateur, marque le lieu indifférent de l'origine, la place du fou et de ses « phrases sans ancrage<sup>969</sup> » où ignorants de nos causes et « ce que nous sommes<sup>970</sup> », il est possible d' « être et ne pas y être<sup>971</sup> » et « [d']inventer une langue<sup>972</sup> » inaudible, qui ne peut être qu'aperçue, car « [installée] d'entrée de jeu dans un repli essentiel de la parole. Repli qui la creuse de l'intérieur et peut-être jusqu'à l'infini.<sup>973</sup> ».

La forme ainsi creuse, ce trou qui est « dégagé » et d'où émerge le féminin ici comme figure radicale, devient soudain, au cœur de la catastrophe, « la forme vide d'où vient cette œuvre, c'est à dire le lieu d'où elle ne cesse d'être absente, où jamais on ne la trouvera parce qu'elle ne s'est jamais trouvée<sup>974</sup> » et qui, comme la voix muette de Mariéla pour la « belle histoire » de Colin constitue, au moment même où elle nous échappe, ce savoir perdu, l'énigme silencieuse sur laquelle se fonde, se risque et s'appuie toute création.

---

<sup>968</sup> TROUILLOT, Lyonel. EH, p. 35.

<sup>969</sup> *Ibid.*, p. 72.

<sup>970</sup> *Ibid.*, p. 75.

<sup>971</sup> *Ibid.*, p. 119.

<sup>972</sup> *Ibid.*, p. 72-73.

<sup>973</sup> FOUCAULT, Michel. *Op. cit.*, p. 578.

<sup>974</sup> *Ibid.*, p. 580-581.



## « RESTERA SEULEMENT L'ÉNIGME DE CETTE EXTÉRIORITÉ<sup>975</sup> »

### Féminin, dissemblance et création

Puisqu'il est alors question d'habiter, à travers ce que proposent ces œuvres, les zones indéchiffrables de la catastrophe, il faudrait s'inquiéter de savoir à quoi ressemble cette ville effondrée dont seule, comme le rappelle Toni Morrison, une insupportable vieille femme pourrait avoir idée<sup>976</sup> et dont, à la fois aveugle et illisible, elle hanterait les marges de ses énigmes. Seule une telle inquiétude, éventuellement formulée sous les traits d'un personnage féminin, pourrait peut-être rendre compte du caractère non seulement conclusif de la catastrophe, mais surtout de ses traits apocalyptiques qui concernent profondément la limite qu'il est éventuellement possible de voir ou d'inscrire :

*Apocalypticism is a form of eschatology. The root meaning of eschaton is « furthest boundary » or « ultimate edge » in time or space. Apocalypses can be read « as investigations into the edge, the boundary, the interface between different realms. If the apo is an unveiling (apo [from or away], kalupsis [covering] from kalupto [to cover] and kalumma [veil]), then clearly the veil is the eschaton, that which stands between the familiar and whatever lies beyond. In this sense the apocalypse becomes largely a matter of seeing. » [Robinson].<sup>977</sup>*

---

<sup>975</sup> FOUCAULT, Michel. *Op. cit.*, p. 578.

<sup>976</sup> MORISSON, Toni. « The Nobel Lecture In Literature » dans : MORRISON, Toni. *What Moves At The Margin*, collection d'essais édités par Carolyn C. Denard, Jackson: University Press of Mississippi, 2008, p.198 et 206. Je la cite en exergue de ce chapitre. Voici la traduction complète de cette citation importante, dans laquelle je remarque que le jeu d'incertitude est non seulement dans l'espace, mais porte aussi sur le temps, magistralement inscrite jusque dans le temps des verbes :

Il était une fois une vieille femme. Aveugle. Sage. [...]

Sa réputation de sagesse est sans pareille et sans remise en cause. Parmi son peuple, elle est à la fois la loi et sa transgression. [...] « Dis-nous ce que c'est d'être une femme afin que nous puissions savoir ce que c'est d'être un homme. Ce qui remue [bouge / s'agite] dans la marge. Ce que c'est que n'avoir nulle demeure en cette place [en ce lieu]. D'être envoyée à la dérive de ce que tu connaissais. Ce que c'est que de vivre dans les limites d'une ville qui ne peut supporter votre compagnie » (ma traduction).

<sup>977</sup> [L'apocalypstisme [sic.] est une forme d'eschatologie. Le sens étymologique de eschaton est « limite extrême » ou « bord ultime » dans le temps ou dans l'espace. Les apocalypses peuvent être lues comme des « investigations dans la limite, la frontière, l'interface entre différentes réalités. Si le apo est un dévoilement (apo [de ou hors de], kalupsis [couvrir] de kalupto [couvrir] et kalumma [voile]), alors clairement le voile est l'eschaton, ce qui se tient entre le familier et son au-delà. Dans ce sens, l'apocalypse devient largement une affaire du regarder. » (Robinson)] (ma traduction. BOWERS, Susan. « *Beloved and the New Apocalypse* » dans : BLOOM, Harold (dir.) et al., *Toni Morrison's Beloved, Modern Critical Interpretations*, Philadelphia : Chelsea House Publishers, 1999, p. 28).

Autrement dit, si tout comme pour la vieille femme aveugle de Toni Morrison, écrire revient à vivre dans les marges d'une ville qui ne supporte pas votre compagnie, la place du féminin, doublement problématisée par des formes d'extériorité que constituent la marge et la folie, devient ainsi celle du vrai et du faux, soit au cœur de l'énonciation et de sa possibilité même et au delà du paysage dévasté du contemporain haïtien et la violence extrême exercée sur les sujets, la dissemblance soudain mise à découvert. Le féminin apparaît donc comme figure satellite ou centrale de la différence, occupé à négocier des marges ou à porter le lieu même de la différence absolue, à la place même du silence de l'œuvre qu'il ne cesse de désigner. La chaîne énonciative qui, de l'auteur.e aux lecteurs / lectrices, tendait son fil entre l'extérieur et l'intérieur du texte est alors subvertie par l'apparition du féminin, comme par le regard de Cécile qui y introduit une digression, une discontinuité interrompant l'ordonnement usuel du monde, en en fragilisant l'édifice ou en en exposant une fois pour toutes le simulacre. Au cœur de la catastrophe, à l'heure où toutes les significations sont suspendues, cette discontinuité devient soudain violemment apparente : brèche ouverte par laquelle est aperçue l'œuvre et ses limites, le texte et son procès, les rouages mêmes, autrement dit, de la chose littéraire et de la création.

Si dans le cas de J.J. Dominique, un destinataire omniprésent catalysait tout le projet d'écriture, indiquant sans cesse une souffrance mal attribuée tout en empêchant à la rage d'advenir, dans le celui de Trouillot, imitant en ceci la place renforcée du silence au cœur de l'œuvre, tant les personnages que la destination n'apparaissent que comme simulacre. Un destinataire fantoche aux formes incertaines, chargé de creuser davantage cette absence qui constitue l'absolu de la dissemblance, l'échec de l'œuvre, le trou où soudain elle est engloutie mais sans lequel, en même temps, elle ne pourrait exister. Alors, le regard qui contient ce silence essentiel, qui le porte devient la pierre angulaire de la création et du littéraire, qui seuls peuvent interrompre la téléologie de l'œuvre en plein délitement tout en ne

cessant de désigner cet absentement comme essentiel au projet de l'œuvre, voire comme condition nécessaire de son avènement.

Dans cette perspective, la dissemblance apparaît-elle là où le féminin s'exprime – dans la précarité et dans une certaine aliénation – à travers une destination périlleuse, tout en osant s'imaginer sujet ; ou surgit-elle plutôt de manière absolue là où le féminin se tait, mais pour mieux investir à travers la folie toute énonciation, toute parole, toute incertaine destination ? Grave question à laquelle sans doute il faudra éventuellement répondre.

En attendant, je voudrais surtout apercevoir, dans le travail de la différence, la négociation périlleuse de la marge ou le trou de la folie, soit une absence diversement appréhendée et qui n'est pas simplement un contexte particulier (celui du contemporain haïtien), un thème ou un motif – élaborations trop littérales ou simples prétextes à la représentation – mais qui met au cœur de l'œuvre son désastre en tant qu'œuvre impossible, sa catastrophe de papier blanc, mais aussi, en tant que « matrice », un « pli du parlé » qui, depuis ce rien, désigne du même coup toute possibilité de lecture et de création.

FOLIE III

---

LA PLACE DU MORT

Il y aurait quelque chose dans cette profonde invisibilité.

Invisibilité au contraire pour dire que

Ce n'est pas moi qui ne suis pas vue (seulement)

C'est moi qui ne voit pas, dans le sens où la vision

Est

Ce par quoi le monde et moi

Parvenons à une entente

A une drôle de coïncidence.

A une sorte d'accointance

Improbable, mais possible.

Ma fille fait cela, elle se bouche les yeux

Et elle pense disparaître.

C'est la vision qui nous place dans le monde

Ou qui nous en arrache :

Cette forme

Si infime que

aux yeux bouchés

Personne ne la voit

C'est alors qu'il faudrait parler de cette place insoutenable d'où partirait l'écriture celle qui a fui tant que je l'ai poursuivie comme s'il fallait sans cesse me réclamer cet évanouissement j'appelle de tous mes vœux cette écriture qui ne me voit pas qui me regarde à peine depuis le lieu de son silence aux commissures où les lèvres se sont disjointes sous le poids de la violence alors qu'il n'y avait pas de place pour penser que ce penser n'y arrivait pas et qu'on ne voyait que cette place vacante à côté de l'auteur.e en deçà peut-être si peut-être qu'il n'aurait fallu pas de place réclamer que l'évanouissement des mots aurait permis ce chevauchement cet arrachage de la langue à elle-même connue de la disjointure et que depuis ce rien il fallait apercevoir la création au moment où elle naît et où immédiatement elle s'abolit et depuis ce lieu on voyait depuis un au delà les mots et leur contraire dans une cellule indifférenciée où tout et rien n'étaient possibles ne procédaient que de ce rien et depuis cet angle du mort cette place de folie et de refus on pouvait TOUT APERCEVOIR alors même que cet aperçu contenait sa propre défaite que cette parole était invivable et que c'était la lectrice même qui de ces mots était défaite qu'elle était fascinée de ce naufrage qui mettait le ventre du bateau en haut à la lumière du jour qui le noie et de cette indifférence de cette violence inespérée il était une fois quelque chose qui n'était rien et qui contenait tout et dans cet acquiescement douloureux et tortueux c'était la femme qui procédait de ce fondement et de cette catastrophe qui divisait avec acharnement l'humanité en deux la fendait c'était l'origine du monde qui était fendue et que de cette fêlure on pouvait entendre un cri. Un cri indistinct qui abolissait toute trivialité des marques et des signes et que de ceux-ci, tournés entournés sur eux-mêmes ne pouvaient que rimer à rien, mais que depuis ce naufrage bouillonnant de salive, on voyait soudain ce qui aurait pu être ce qu'il aurait été certainement si le prix de la liberté ne tenait pas de ce gouffre, de cette intransigeance, de cet impossible qu'il faudrait sans cesse indiquer alors même qu'on écrit de crainte qu'il n'advienne et ne s'effondre de cet avènement qui nous déferait pour de bon qui nous soumettrait à la lumière néontée de la transparence sans la possibilité d'une catastrophe pour nous sauver pour nous blesser pour nous décomposer pour nous refaire à l'ombre

pour nous détruire de son silence de mort nous empêcher de croire que cet ordre est le seul, cet ordre  
qui nous efface, qui nous tue alors que de nos vœux nous soutenons dans la texture du monde ce creux  
qui nous a fait et dont nous menaçons le monde comme si il se pouvait d'écrire à rebours d'une main qui  
remontrait vers son cri comme si c'était comme si la terre pouvait enfin nous engloutir et nous donner  
une brèche par où nous espérer et espérer une langue effilochée qui ne nous contiendrait plus

alors indiquer ce trou  
ce creux  
cette langue imparlable  
oubliée  
qui nous regarde  
alors que nous sommes muettes  
et que

si fendues

empêtrifiée de notre propre matière  
inespérante  
désengorgée  
et gutturale  
je la regarde  
je  
la tiens  
je la  
pointe  
du doigt

## CONCLUSION

---

### « L'AUTRE BOUT DE NOUS-MÊMES » : L'ANGLE MORT DE LA CRÉATION

*La folie est une matrice du langage qui, au sens strict, ne dit rien.  
Plé du parlé qui est une absence d'œuvre.*

*Michel Foucault, **La Folie ou l'absence d'œuvre**<sup>978</sup>*

*J'ai su qu'elle lisait en moi. Elle avait vu ma peur et me rassura en m'expliquant que la folie est un état où l'on questionne les choses, sans attendre les solutions. [...] La folie est une forme de conflit entre les références, la mémoire et les nouveaux codes perçus dans l'inconnu.*

*Mimerose P. Beaubrun, **Nan dòmí, Le récit d'une initiation vodou**<sup>979</sup>*

*Il y a trois ans que ce livre aurait dû être écrit... Mais alors les vérités nous brûlaient.*

*Franz Fanon, **Peau noire, masques blancs**<sup>980</sup>*

---

<sup>978</sup> FOUCAULT, *Op. cit.*

<sup>979</sup> BEAUBRUN, Mimerose P. *Nan dòmí, le récit d'une initiation vodou*, préface de Madison Smartt Bell, La Roque d'Anthéron (France) : Vents d'Ailleurs, 2010, p. 42. Voir aussi à quel point concorde cette citation de Mimerose Beaubrun avec la conception de la folie comme surgissant dans un « monde en conflit de pensées » (FELMAN, *Op. cit.*, p. 37).

<sup>980</sup> FANON, Frantz. *Peau noire, masques blancs*, Collection La Condition humaine, Paris : Seuil, 1952, p.26.



## La place du silence

Alors que cet objet innommable sur lequel prenait appui ma lecture semble vouloir se déliter dans un « pli du parler » que forme une œuvre absente, soudain apercevoir le dissemblable en ses jeux. Alors que la terreur, la violence et la mémoire traumatique du contexte haïtien fabriquent incessamment ce cataclysme tant appréhendé depuis « Folie » de Marie Chauvet, envisager tout de même que la catastrophe est ailleurs, dans la faillite du sens et dans l'échec de l'œuvre ; envisager aussi que la dissemblance réside et opère finalement depuis le trou, depuis la place inhabitable du silence qui plombe malgré tout le délire des fous, dans ces papiers indéchiffrables, « ces choses qui les regardent<sup>981</sup> » et dont nous ne savons rien.

Et pourtant, persister dans cette expérience de la lecture de la marge et de la folie que je n'ai pu, pour ma part, concevoir ailleurs que depuis son impossibilité, cette place vacante du silence de l'œuvre, depuis ce « ce » qui les regarde, comme un point d'extériorité, quelque chose qui serait hors du champ de la littérature, mais que le texte ne cesserait néanmoins de désigner. Et pourtant, ne pas passer à côté de ce vacillement : Comme l'œuvre, accompagner par la lecture cette absence qui « marche à côté<sup>982</sup> » de moi, « comme si » c'était un espace d'extériorité à partir duquel il était envisageable de penser la création et la théorie. Comme l'œuvre, prétendre écrire depuis cette place étrange où la « chose littéraire », tout à la fois, émerge et se ruine : « l'autre bout de nous-mêmes dans la folie <sup>983</sup> », à partir d'un poème-cri, d'un poème muet, un centre innommé, une « chimère ».

Penser cet « à côté » – silence ou hors-champ – s'est avéré penser ce qui constitue le dissemblable comme place ou, en effet, « ce que fait un texte qui parle de la folie<sup>984</sup> », au cœur de la catastrophe.

---

<sup>981</sup> CHAUVET, Marie. « Folie », ACF, p. 410.

<sup>982</sup> SAINT-DENYS GARNEAU, Hector de. « Accompagnement » dans : *Regards et jeux dans l'espace* suivi de *Les solitudes*, présentation de Marie-Andrée Lamontagne, Montréal: BQ, [1949] 1993, p. 84-85. Puissance, en effet, de cette image de Saint-Denys Garneau qui me semble bien refléter la présence-absence d'une chose qui « marche à côté de moi » et que « je ne puis pas prendre ».

<sup>983</sup> FOUCAULT, *Op. cit.*, p. 575.

<sup>984</sup> FELMAN, Shoshana. *Op. cit.*, p. 16.

Dans cette perspective, lire, c'est appréhender la catastrophe comme une épreuve, autrement dit comme expérience, comme effet et comme ressenti. Alors, si le féminin, qui surgit à ce moment là, à l'orée ou au centre du procès de la dissemblance, est le site idéal où se déploient ces violences, il devient éventuellement aussi la place idéale où questionner profondément la norme et la faire éclater. Alors, dans ce que j'ai appelé parfois une lecture compromise, il devient possible de se pencher, d'une manière délibérément oblique et inachevée, sur ces enjeux de lecture et de création dans la littérature du contemporain haïtien.

Pour cela, il a fallu examiner, dans des œuvres marquantes, tout le jeu rhétorique des postures de la dissemblance et la manière dont elles pointent depuis le texte vers « les choses qui [le] regardent<sup>985</sup> » et que nous ignorons, soit un au-delà de l'œuvre, ce qui en elle indique l'« espace ménagé<sup>986</sup> » de sa propre faillite ou son « en dehors », autrement dit, le travail de la lecture et celui de la création.

Précipitée d'emblée dans le point de vue de la folie à travers l'œuvre saisissante de Marie Chauvet, il m'a fallu remarquer le trou creusé dans le texte par « ce que fait » cette folie une fois qu'elle est convoquée, ainsi que le péril agissant qu'elle installe, en tant que « concept qui se défait », dans la lecture et dans la réflexion critique. Il fallait bien prendre la mesure de l'écriture chauvetienne qui, ébranlée dans ses replis par la violence et la catastrophe sur les sujets, a su rendre, avec une troublante acuité, l'expérience de la folie et de la singulière absence qui allaient par la suite durablement hanter, de leurs configurations inaugurales, le littéraire haïtien du tournant du siècle. Ensuite, puisqu'il fallait situer, je me suis proposé d'examiner en profondeur les processus de différenciation dans deux œuvres marquantes, celles de Davertige et de Frankétienne, qui avaient aussi le mérite de donner à voir le contemporain haïtien d'une manière non simplement événementielle, mais déjà subjectivée, médiée par

---

<sup>985</sup> CHAUVET, *Op. cit.*

<sup>986</sup> Pour reprendre les mots de Judith Revel sur le rapport entre folie et raison (REVEL, *Op. cit.*, p. 56).

le littéraire et imbue de cette médiation : une manière douloureusement et vaillamment portée par des sujets d'écriture. Ces deux œuvres ont été l'occasion pour moi de continuer ma réflexion sur les limites tout en faisant la démonstration des enjeux rhétoriques mobilisés par les élaborations de la marge, de la mémoire traumatique et de la folie dans la littérature. Par là, je pouvais à la fois du côté de l'œuvre – ou plus implicitement du côté de ma lecture – interroger comment des sujets pouvaient énoncer, occuper et se mouvoir dans des espaces et des temporalités qu'ils élaborent en même temps que ceux-ci les travaillent, les façonnent, les émarginent voire les menacent à travers des modalités complexes de subjectivation et d'adresse. Enfin, il a été question pour moi à travers ce que j'ai défini comme des œuvres de filiation larvée, où se prolongeaient ces structures et leurs failles, de me questionner sur les modalités qu'élabore le féminin comme dissemblable, entre marge et folie. Les réflexions que je propose sur les destinations, sur l'œuvre impossible ou absente dans les textes de Dominique et de Trouillot ont non seulement permis de distinguer les processus de différenciation spécifiques de la marge et de la folie, mais surtout d'apercevoir la folie comme l'absence essentielle où se risque et se joue la création. C'est cet objet fuyant par nature insaisissable de ma réflexion qui, prenant appui sur une écriture littéraire chargée d'en interrompre systématiquement le flux, d'en renverser le cours, d'en contester la « prétention à l'être<sup>987</sup> » – comme prétention de totalité et de maîtrise du sens – a constitué en effet ce « moment insolite de la théorie<sup>988</sup> », qui, dévoilant son propre jeu rhétorique, maintient la théorie en échec tout en la faisant parler.

Ainsi, il est soudain possible d'apercevoir ce manque essentiel qui surgit dans la littérature : un manque qui n'est pas « simplement » celui de l'oubli malgré les fractures de la mémoire haïtienne, mais celui qui, à l'instar des fous de Marie Chauvet et de leurs poèmes muets, maintenant vivace la trace de son

---

<sup>987</sup> GLISSANT, *Op. cit.*, p. 112.

<sup>988</sup> FELMAN, *Op. cit.*, p. 26.

évanouissement, maintient aussi l'œuvre comme ouverture, comme possibilité. C'est le manque qui, tel l'éternel premier recueil de Davertige, élabore l'œuvre dans les différentes possibilités de l'écart, comme incomplétude et comme reprise ; c'est le défaut tel qu'il émerge de l'écriture violente et providentielle de Frankétienne qui, ravivant constamment la blessure, tente malgré tout de la rémunérer. C'est le manque et le défaut qui, comme dans le cas des textes de Dominique et de Trouillot, perpétuellement rouvrent la plaie, qui désignent l'échec de l'œuvre et ouvragent la marge et la folie comme dissemblances.

Alors, devant ce trou occupé de ce travail de différenciation, il est possible d'envisager la folie à la fois comme absence et comme « matrice », c'est-à-dire comme échec et comme possibilité, comme si, en effet, « la lecture et la folie se faisaient signe d'un bout à l'autre du texte<sup>989</sup> ».

### *La place du mort*

Quelle est donc cette place dont Foucault remarquait la vacance et dont Felman a tenté de « faire la théorie<sup>990</sup> » en la reconnaissant dans un « trajet inverse<sup>991</sup> » comme le lieu même de la « chose littéraire<sup>992</sup> » ? À mon avis, c'est sans doute une place « dégagée », qui ne peut être subodorée que par l'ampleur de ses effets dans les replis du texte, car elle se situe exactement là où achoppent la théorie et la représentation et d'où pourtant elle organise, comme dans les textes de Dominique et de Trouillot, destination et énonciation ; là où, inscrites dans l'œuvre qui indique ainsi ses limites, la création et la lecture partagent un angle mort.

Cependant, approchant sans cesse ce gouffre où l'ordre du langage est lui-même remis en cause, je me suis souvent interrogée dans le cours de ce travail sur la possibilité même d'une telle entreprise de

---

<sup>989</sup> FELMAN, Shoshana. *Op. cit.*, p. 322.

<sup>990</sup> *Ibid.*, p. 11.

<sup>991</sup> GROS, Frédéric, *Op. cit.*, p 47-48.

<sup>992</sup> FELMAN, Shoshana. *Op. cit.*

lecture et d'écriture. Quel serait le risque encouru pour apercevoir vertigineux, les « trous » de l'origine et celui de la perte du sens ? À quel prix percevoir, sur fond de désastre et de déshumanisation des sujets, ces « mots sans langage qui font entendre à qui prête oreille un bruit sourd d'en dessous de l'histoire [...]»<sup>993</sup> ? Dans la lecture, la place du mort devient alors précisément ce lieu d'absentement où, conduit par le texte au cœur de ses impasses, le sujet lisant doit envisager sa perte, sa contingence, son adieu, son possible évanouissement. En d'autres termes, acculés à la fois aux intolérables injonctions du souvenir et de l'oubli, entraînés par des subjectivités fêlées jusque dans les écueils de l'œuvre, confrontés au cœur de l'énonciation au vide du sens, nous voici conduits à imaginer une place qui « ne peut s'inscrire en nous [...] qu'au prix d'une blessure qui touche notre identité<sup>994</sup> ».

L'inconfort dont parle Shoshana Felman n'est alors plus seulement celui de la théorie, surprise devant l'objet littéraire dans des élaborations qui la contestent profondément, mais devient surtout celui qui, dans la lecture et l'écriture, donne aux jeux de la dissemblance un rapport d'écho ou de « résonance » qui, selon moi, ne peut laisser indemne une fois qu'elles sont ainsi engagées. Car, si l'expression de soi, les fictions de soi dans la marge ou dans la folie sont lues d'un point de vue rhétorique comme performances, il faut bien envisager que la lecture ainsi compromise soit aussi une expérience qui engage le sujet lisant. Ainsi appelée sans cesse par un silence où elle risque sans cesse de s'abolir, cette place vacillante bascule, non seulement à cause des drames de la contemporanéité haïtienne et de ses violences sur les sujets, qui lui offrent certes un « espace d'usure<sup>995</sup> » et de fracture singulièrement efficaces à rendre mieux apparentes les failles et à mobiliser tout un dispositif de rupture et de différenciation, mais aussi ce dont Fanon avait peut-être fait profondément l'expérience lors de

---

<sup>993</sup> FOUCAULT, Michel cité dans FELMAN, *Op. cit.*, p. 42.

<sup>994</sup> ANGELERGUES, Jacques et WEIL, Eva, *Op. cit.*, p. 5.

<sup>995</sup> FRANKÉTIENNE. *Op. cit.*, p. 83.

l'écriture de *Peau noire, masques blancs*<sup>996</sup> : soit ce lieu silence et de fêlure, où sous l'effet d'une violence incommensurable<sup>997</sup> qui touche celui qui se présente pour les déchiffrer, les vérités « brûl[ent] <sup>998</sup>».

### *La création*

C'est ainsi la lecture elle-même qui de ce vacillement bascule : une lecture du trauma, de la marge et de la folie, n'est pas seulement une lecture de l'inconfort théorique, elle est aussi à mon avis une lecture de l'insécurité ontologique qui ébranle le lecteur. Entre la possibilité de l'échec de l'œuvre et la transparence de l'explication, il faut alors trouver une langue pour parler, qui laisse poindre, sans les défaire complètement, ces obscurités. À la place de la folie et de l'œuvre absente et par le travail des identifications, la lecture des silences de l'œuvre nous autorise soudain une expérience du dehors du texte qui est précisément celle de la création. La lecture ainsi devient un acquiescement à la « navrure<sup>999</sup> » et à « l'adieu<sup>999</sup> ». Lire, c'est en effet ici consentir à l'expérience de l'impossible, au moment où – en tant que lectrice – cette différence relative, telle qu'elle est négociée dans le texte de J. J. Dominique, nous rend sensibles aux limites et à leurs violences, mais surtout, le moment où la différence absolue de la folie, comme elle est élaborée dans le texte de Lyonel Trouillot, par le silence radical de son héroïne, nous désigne nous. Remarquant l'échec du texte, c'est nous qu'elle désigne comme impossible lecteur. Comme conséquence inévitable, catastrophique, tragique de la violence du contemporain où la femme négocie dans un désir de maîtrise sa précarité ou encore, héroïne d'une parole tenue, elle se tait. Comme tributaire et auteure d'un refus où, « fou de son fou<sup>1000</sup> », il devient impossible de ne pas lire en même temps ses propres failles, un refus qui vous creuse en même temps

---

<sup>996</sup> FANON, Frantz. *Op. cit.*

<sup>997</sup> Violence coloniale pour Fanon, violence dictatoriale et/ ou organisée pour le contexte qui me préoccupe.

<sup>998</sup> *Ibid.*, p. 26.

<sup>999</sup> JEAN, Yanick. *Op. cit.*, p. 19.

<sup>1000</sup> DIDEROT dans : CHAUVET, *Op. cit.* p. 333.

qu'il rend éventuellement le texte inaccessible, au moment où un pas d'écart vous aurait permis d'émerger autre.

Peut-être le féminin, la marge et la folie permettent-ils singulièrement l'expérience de la dissemblance qui n'est autre chose que celle de la littérature. Ce désir de voir ce qui est hors champ n'est-il pas le désir profond de décentrement qui git dans toute œuvre ? Celui de penser, à travers le gouffre du cataclysme, que le dehors est encore possible. Cette thèse n'existe que dans l'imprudent désir de cet absentement, le faisant toujours porter un peu plus loin, dans l'espoir d'approcher cette « matrice du langage » qui le barre et qui est son origine.

Alors, envisager, dans cette langue pliée, un trou, envisager ce qui « les » regarde et dont nous ne pouvons expérimenter que la trace et l'effacement ; envisager, dans l'écriture critique, une écriture créatrice qui s'en absenterait pour déporter plus loin la béance de la catastrophe, permettant à une pensée vacillante d'émerger. Une réflexion parlant la langue des vérités qui brûlent, de ce pli du parlé où nulle œuvre ne se trouve, la langue impossible et imparlable de la création.

## BIBLIOGRAPHIE

---



## Corpus principal

CHAUVET, Marie (VIEUX-CHAUVET, Marie ; VIEUX, Marie). « Folie » dans : *Amour, Colère et Folie*, Paris : Gallimard, 1968, p. 335-428.

DAVERTIGE. *Anthologie secrète*, Montréal : Éditions Mémoire d'Encrier, 2003, 154 p.

DOMINIQUE, Jan J. *Mémoire d'une amnésique* (récit), Montréal: CIDIHCA / Éditions du Remue-ménage, [1984] 2004, 217 p.

FRANKETIENNE. *Anthologie secrète*, Montréal : Mémoire d'Encrier, 2005, 172 p.

TROUILLOT, Lyonel. *Les Enfants des héros* (roman), Arles: Actes Sud, 2002, 134 p.

## Corpus secondaire et textes concernant directement le corpus

Anonyme. « Lyonel Trouillot » dans : SPEAR, Thomas (Éd.). *Ile en Ile*, <http://www.lehman.cuny.edu/ile.en.ile/paroles/trouillot.html>, mis en ligne le 11 septembre 2001, mise à jour le 22 décembre 2013, consulté le 1<sup>er</sup> janvier 2014.

ADJARIAN, Maude M. « Fugitive Configurations of Mind : Geography & Memory in J.J. Dominique's *Mémoire d'une amnésique* » dans : WYLIE, Hal et LINDFORS, Bernth (éds.), *Multiculturalism & hybridity in African literatures*, Trenton, NJ : Africa World Press, 2000, p. 351-358.

BERNARD, Philippe. « Jean-Pierre Basilic Dantor Frank Étienne d'Argent dit Frankétienne, autoproclamé "génial mégalomane" » dans : *Notre librairie : Revue des littératures d'Afrique, des Caraïbes, de l'Océan indien. Cultures Sud – Poésie, grandes voix du Sud*, No 164, janvier –mars 2007, p. 70-81.

BOSQUET, Alain. « Un séisme : Davertige » dans : DAVERTIGE, *Idem et autres poèmes*, Paris: Seghers, 1964, p. 7-14.

BROWN, Marcia. *L'acteur féminin dans Amour, Colère et Folie de Marie Chauvet*, Mémoire de maîtrise, Québec : U. Laval, 1986, 99 f.

CHANCÉ, Dominique. *Écritures du Chaos. Lecture des œuvres de Frankétienne*, Reinaldo Arenas, Joël Des Rosiers, Paris : P.U.V. 2009, 248 p.

CHAUVET, Marie (VIEUX-CHAUVET, Marie ; VIEUX, Marie). *Amour, Colère et Folie*, Paris : Gallimard, 1968, 431 p.

COICOU, Massillon. *Poésies nationales* (première série). Port-au-Prince: Presses Nationales d'Haïti, [1892] 2005, 250 p.

COTTENET-HAGE, Madeleine. « Violence libératoire/violence mutilatoire dans « Amour » de Marie Chauvet », dans : *Francofonia: Studi e Ricerche Sulle Letterature di Lingua Francese* 4, N° 6, Spring 1984, p. 17-28.

DAVERTIGE. *Idem*, Port-au-Prince : Imprimerie Théodore, 1962, s.p.

DAVERTIGE. *Idem et autres poèmes*, préface d'Alain Bosquet, Paris : Seghers [1962] 1964, 93 p.

DAVERTIGE. *Idem*, Montréal : Nouvelle Optique, [1962] 1983, 82 p.

DOMINIQUE, Jan. J. *Mémoire d'une amnésique*, Port-au-Prince : Imprimerie Deschamps, 1984, 187 p.

DOMINIQUE, Max. « Enfances » dans : *Esquisses critiques*, Collection Ruptures, Port-au-Prince / Montréal : Éditions Mémoire / CIDIHCA, 1999, p. 163-178.

FRANÇOIS, Irlin. « From Confinement to Freedom : Jan J. [Gigi] Dominique's *Mémoire d'une amnésique* » dans : SOURIAU, Marie-Agnès et BALUTANSKY, Kathleen (dir.), *Écrire en pays assiégé – Haïti – Writing Under Siege*, Collection Francopolyphonies 1, Amsterdam / New York, NY : Rodopi, 2004, p. 285-301.

FRANKÉTIENNE. *Dézafi*, Port-au-Prince : Fardin, 1975, 312 p.

FRANKÉTIENNE. *Pèlentèt (pyesteyat)*, nouvo vèsyon. Lawrence, KS / Port-au-Prince: Enstiti Etid Ayisyen Inivesite Kannzas / Edisyon Espiral, [1978] 2002.

FRANKÉTIENNE. *Les Métamorphoses de l'oiseau schizophone. D'un pur silence inextinguible*, Premier mouvement, La Roque d'Anthéron : Vents d'ailleurs, [1996-1997] 2004, 187 p.

JONASSAINT, Jean. « Frankétienne » dans : SPEAR, Thomas (dir.). *Ile en Ile* <http://www.lehman.cuny.edu/ile.en.ile/paroles/franketienne.html>, mis en ligne : 17 octobre 1999, mise à jour : 18 mai 2013, consulté le 1<sup>er</sup> janvier 2014.

JONASSAINT, Jean. « Beyond Painting or Writing: Frankétienne's Poetic Quest » dans : *Research In African Literatures*, Vol. 35, No. 2, Été 2004, p. 152-153.

JEAN, Yanick. *La Fidélité non plus*, Montréal : Mémoire d'Encrier, [1988] 2003, 114 p.

LAHENS, Yanick. « L'Apport de quatre romancières au roman moderne haïtien » dans : *Notre Librairie : Revue du livre : Afrique, Caraïbes, Océan Indien*, No.133, 1998 p. 26-36.

LAROCHE, Maximilien. *Trois études sur « Folie » de Marie Chauvet*, collection Évolution des formes romanesques, Québec : GRELCA, 1984, IV-70 p.

LAROCHE, Maximilien. « *Idem* de Villard Denis : Le vertige d'une métamorphose sans identité » dans : SOUFFRANT, Claude et al. *Littérature et société en Haïti*, Port-au-Prince : Éditions Deschamps, 1991, p. 71-101.

LAFERRIÈRE, Dany. « Chronique consacrée à Davertige », dans la série *Haïti racontée par ses poètes*. <http://www.radio-canada.ca/radio/emissions/document.asp?docnumero=3496&numero=1321>, mis en ligne le 31 juillet 2004, consulté le 31 décembre 2013.

LEGAGNEUR, Serge. « Préface » dans : DAVERTIGE, *Idem*. Port-au-Prince: Imprimerie Théodore, 1962: 5-6.

MARTELLY, Stéphane. « Marie Vieux Chauvet » dans : DIDIER, Béatrice ; CALLE-GRUBER, Mireille. *Dictionnaire des femmes créatrices*, Paris : Éditions des femmes, 2013.

MARTELLY, Stéphane. *Folie passée à la chaux vive*, (Livre d'artiste numérique) avec les textes de Christine Jeanney, Publie.net, 2010.

NARCISSE, Jasmine. « Marie Chauvet » dans : *Mémoire des femmes*, URL : [http://www.jasminenarcisse.com/memoire/11\\_litterature/02\\_marie.html](http://www.jasminenarcisse.com/memoire/11_litterature/02_marie.html), mis en ligne : 2002, consulté le : 30 décembre 2013.

OAKLEY, Seanna Sumalee. « Le Masque blessé / The Afflicted Mask - Romantic Selves, Vodounist Selves In Frankétienne's *Fleurs d'insomnie* », dans: *Atlantic Studies*, Vol. 4, No. 1, avril 2007, p. 67-85.

SAINT-ÉLOI, Rodney. « Davertige » dans : SPEAR, Thomas (Éd.). *Île en Île* <http://www.lehman.cuny.edu/ile.en.ile/paroles/davertige.html>, mis en ligne le 26 décembre 2003 ; mise à jour le 10 juin 2013, consulté le 31 décembre 2013.

SCHARFMAN, Ronnie. « Theorizing Terror: The Discourse of Violence in Marie Chauvet's *Amour, Colère et Folie* » dans : GREEN, Mary Jean ; GOULD, Karen ; RICE-MAXIMIN, Micheline ; WALKER, Keith L. et YEAGER, Jack A. (dir.), *Postcolonial Subjects: Francophone Women Writers*, Minneapolis: University of Minnesota Press, 1996, p. 229-245.

SOURIAU, Marie-Agnès. « Tactiques narratives dans *Mémoire d'une Amnésique* de J.J. Dominique » dans : *The French Review*, Vol. 68, N° 4, American Association of Teachers of French, Mars 1995, p. 694-703.

TROUILLOT, Lyonel. *Les Dits du fou de l'île*, Port-au-Prince : Éditions de l'Île, 1997, 45 p.

TROUILLOT, Lyonel. « Haïti 90: L'esthétique du délabrement » in *Notre librairie*, Paris : adpf, N°133, Jan. – Avril 1998, p. 22-25.

VITIELLO, Joëlle. « Marie Chauvet » dans : SPEAR, Thomas (dir.) *Île en Île*, URL : <http://www.lehman.cuny.edu/ile.en.ile/paroles/chauvet.html>, mis en ligne le 11 mai 1999 ; mise à jour le 13 mai 2013, consulté le 30 décembre 2013.

VITIELLO, Joëlle. « Jan J. Dominique » dans : SPEAR, Thomas (Éd.). *Île en Île*, <http://www.lehman.cuny.edu/ile.en.ile/paroles/dominique.html>, mis en ligne le 28 février 2004 ; mise à jour le 22 décembre 2011, consulté le 1<sup>er</sup> janvier 2014.

WALCOTT-HACKSHAW, Elizabeth. « My Love Is Like a Rose : Terror, Territoire, and the Poetics of Marie Chauvet » dans : *Small Axe*, Numéro 18, Vol. 9, N° 2, Septembre 2005, p. 40-51.

## Haïti et la Caraïbe – Histoires, théories, littératures

Collectif. *Chemins critiques. La Tentation de la tyrannie*, Vol. V, No 1, Montréal / Port-au-Prince : CIDIHCA, 2001, 251p.

Collectif. Entrevues audio et vidéo du Projet *Histoires de vie des Montréalais déplacés par la guerre, le génocide et autres violations aux droits de la personne*, Groupe Haïti, Université Concordia, sous la direction de Steven High et Carolyn Fick pour le groupe Haïti, entrevues coordonnées par Stéphane Martelly (2007-2012).

ALEXIS, Jacques Stephen. *Les Arbres musiciens*, Paris : Gallimard, 1957, 392 p.

ANTOINE, Régis. « Le Réalisme merveilleux dans la flaque » dans : *Rayonnants écrivains de la Caraïbe. Guadeloupe – Martinique – Guyane – Haïti. Anthologie et analyses*, Paris : Maisonneuve & Larose, 1998, p. 53-61.

BEAUBRUN, Mimerose P. *Nan d'òmi, le récit d'une initiation vodou*, préface de Madison Smartt Bell, La Roque d'Anthéron (France) : Vents d'Ailleurs, 2010, 287 p.

BELLEAU, Jean-Philippe. *Massacres perpetrated in the 20th Century in Haiti*, *Online Encyclopedia of Mass Violence* [en ligne], <http://www.massviolence.org/Massacres-perpetrated-in-the-20th-Century-in-Haiti>, ISSN 1961-9898, publié le 2 Avril 2008, consulté le 9 novembre 2012.

BRAZIEL, Jana Evans. « Re-membering Défilée : Dédée Bazile as revolutionary *lieu de mémoire* » dans : *Small Axe*, No 18 (Volume 9, No 2), Duke University Press, Septembre 2005, p. 57-85.

BRAZIEL, Jana Evans. *Duvalier's Ghosts. Race, Diaspora and U.S. Imperialism in Haitian Literatures*, Gainesville : U. Press of Florida, 2010, 309 p.

CAVÉ, Syto. « Qui de nous a cassé la lampe ? » / « Kiyès ki kase lanp lan ? » dans : *Conjonction. Lamadèl. 100 poèmes créoles*, Tome II, N° 196 (octobre-novembre-décembre 1992), Port-au-Prince : IFH / Le Natal, 1992, p. 104-105.

CÉSAIRE, Aimé. *Cahier d'un retour au pays natal*, Paris : Présence africaine, [1939] 1946, 93 p.

CHANCY, Myriam J.A. *Framing Silence : Revolutionary Novels by Haitian Women*, New Brunswick : Rutgers University Press, 1997, 209 p.

CONDÉ, Maryse. *La Parole des femmes : essai sur des romancières des Antilles de langue française*, Paris : L'Harmattan, 1979, 136 p.

CORTEN, André. *Diabolisation et mal politique. Haïti : misère, religion et politique*, Montréal/ Paris : CIDIHCA/ KARTHALA, 2000, 245 p.

COTÉ-PALUCK, Étienne (@etiennecp). « Etiez-vous au courant que leurs droits violés? [#Duvalier](#): les viols existent par milliers de par le monde. Chefs d'Etat pas responsable [sic.]. » 28 février 2013, 9h32, vu le 28 février 2013 à 10h, tweet.

DAHOMAY, Jacky. « La tentation tyrannique haïtienne » dans : *Chemins critiques*, Vol. V, No 1, Montréal / Port-au-Prince : CIDIHCA, 2001, p. 11-36.

DEREN, Maya. *Divine Horsemen, The Living Gods of Haïti*, London / New York : Thames and Hudson, 1953, x, 350 p.

DEREN, Maya. *Divine Horsemen* (DVD), adaptation du livre (film inachevé, montage postume à partir des bobines de Deren par son veuf Teiji ITO), production de Morgan HARRIS, Mystic Fire Video, [1977] 2005.

DIEDERICH, Bernard. *Papa Doc et les Tontons Macoutes*, trad. de l'américain par Henri Drevet ; préface de G. Greene. Paris: Albin Michel, 1971, 384 p.

DOUCEY, Bruno (dir.). *Terre de femmes, 150 ans de poésie féminine en Haïti*, Paris : Éditions Bruno Doucey, 2010, 259 p.

DUFF, Christine. *Pour une poétique de la vie intérieure au féminin dans la littérature caribéenne contemporaine*. Ph.D. dissertation, Dissertation Abstracts International, Section A: The Humanities and Social Sciences, vol. 65, no. 5, Novembre 2004, p. 1789.

FANON, Frantz. *Peau noire, masques blancs*, Collection La Condition humaine, Paris : Seuil, 1952, 223 p.

GARDINER, Madeleine. *Visages de femmes, portraits d'écrivains*, Port-au-Prince : Éditions Deschamps, 1981, 199 p.

GLISSANT, Édouard. « Le Chaos-monde, l'oral et l'écrit » dans : LUDWIG, Ralph (dir.) et al., *Écrire la « parole de nuit » - La nouvelle littérature antillaise*, collection Folio Essais, Paris : Gallimard, 1994, p. 111-129.

GLISSANT, Édouard. *Introduction à une poétique du divers*, Collection du prix de la revue Études françaises, Montréal : Presses de l'Université de Montréal, 1995, 106 p.

HURBON, Laënnec. *Les Mystères du vaudou*, Collection Découvertes Gallimard 190, Paris : Gallimard, 1993, 176 p.

HURBON, Laënnec. *Dieu dans le Vaudou haïtien*, Paris : Maisonneuve et Larose, [1972] 2002, 269 p.

HURBON, Laënnec. « Préface - L'inquiétante étrangeté du vodou haïtien », dans: DALEMBERT, Louis-Philippe, *Vodou! un tambour pour les anges*, Photographies de David Damoisson, collection Monde / Photographie, Paris: Éditions Autrement, 2003, p. 6-15.

HURBON, Laënnec. « Mémoire et politique en Haïti » dans : LABELLE, Micheline ; ANTONIUS, Rachad et LEROUX, Georges, *Le Devoir de mémoire et les politiques du pardon*, Montréal : P.U.M, 2005, p. 173-186.

HURBON, Laënnec, « André Corten, *Diabolisation et mal politique. Haïti : misère, religion et politique* », *Archives de sciences sociales des religions* [En ligne], 134 | avril - juin 2006, document 134-23, <http://assr.revues.org/3495>, mis en ligne le 05 septembre 2006, consulté le 01 janvier 2014.

LAFERRIÈRE, Dany. « L'Île » dans : *La Presse*, Montréal : 22 décembre 2002, p. E1; E3.

LATORTUE, Régine Altagrâce. *The Woman in the Haitian Novel*. Dissertation Abstracts International, vol. 44, no. 1, Summer 1983, p. 181A-182A.

LEMOINE, Patrick. *Fort-Dimanche, Fort-la-Mort*, Montréal, Port-au-Prince / Montréal : Éditions Regain / CIDIHCA, 1996, 284 p.

LOUIS XIV, Roi de France. *Le Code noir. Édité du Roi sur les esclaves des îles de l'Amérique* dans : PEYTRAUD, Lucien. *L'esclavage aux Antilles françaises avant 1789 : d'après des documents inédits des archives coloniales*, Hachette: Paris, [1680] 1897, p.158 à 166, [http://classiques.uqac.ca/collection\\_documents/louis\\_XIV\\_roi\\_de\\_France/code\\_noir/code\\_noir.pdf](http://classiques.uqac.ca/collection_documents/louis_XIV_roi_de_France/code_noir/code_noir.pdf), mis en ligne le 10 janvier 2010 ; mise à jour le 14 avril 2011, consulté le : 8 février 2014.

JEAN, Jean-claude et MAESSCHALCK, Marc. *Transition politique en Haïti. Radiographie du pouvoir Lavalas*, Collection sociétés africaines & diaspora, Paris : L'Harmattan, 1999, 206 p.

LATORTUE, Régine Altagrâce. *The Woman in the Haitian Novel*, Dissertation Abstracts International, vol. 44, no. 1, Summer 1983, p. 181A-182A.

LUCAS, Rafaël. « L'esthétique de la dégradation dans la littérature haïtienne » dans : *Revue de littérature comparée*, 2002/2, No 302, p. 191-211.

MADIYOU, Thomas. *Histoire d'Haïti*, Port-au-Prince : Impression de J. Courtois, 1847-1848, 3 vol., bibliothèque de Harvard, document en ligne, <http://fig.lib.harvard.edu/fig/?bib=005923096>, consulté le 20 décembre 2013.

MAGLOIRE-SAINT-AUDE. *Dialogue de mes lampes ; suivi de Tabou et de Déchu*, illustrations de W. Lam, H. Télémaque et J. Camacho, collection « Première personne », Paris : J. Veuillet, 1970, 59 p.

MAROTTE, Cécile et RAKOTO RAZAFIMBAHINY, Hervé. *Mémoire oubliée – Haïti 1991-1995*, Montréal : Regain / CIDIHCA, 1998, 302 p.

MAROTTE, Cécile, *Matoubor. Haïti 1986-1994*, Paris : L'Harmattan, 2004, 189 p.

MARS, Kettly. *L'heure hybride*, La Roque d'Anthéron (France) : Vents d'ailleurs, 2005, 154 p.

MARS, Louis. *La Crise de possession – Essai de psychiatrie comparée*, Bibliothèque de l'Institut d'Ethnologie, Port-au-Prince : Imprimerie de l'État, 1955, 102 p.

MARTELLY, Stéphane. *Le Sujet opaque. Une lecture de l'œuvre poétique de Magloire-Saint-Aude*, Paris : L'Harmattan, 2001, 176 p.

MARTELLY, Stéphane. « Les mouvances de soi. Exister comme sujet dans *Caïques* de Joël DesRosiers » dans *Le Nouvelliste*, <http://www.lenouvelliste.com/article.php?PubID=1&ArticleID=57436>, mis en ligne le 15 mai 2008, consulté le 3 avril 2010.

MARTELLY, Stéphane et JEANNEY, Christine. *Folie passée à la chaux vive*, Livre d'artiste numérique, Publie.net, 2010, 21 p.

MARTY, Anne. *Le personnage féminin dans les romans haïtiens et québécois de 1938 à 1980 : traitement et signification*, Villeneuve-d'Ascq : Presses universitaires du Septentrion, 1997, 494, xxvi p.

MÉTRAUX, Alfred. « The Concept of Soul in Haitian Vodou » dans : *Southwestern Journal of Anthropology*, Vol. 2, N° 1, University of New Mexico, Spring 1946 : p. 84-92.

MÉTRAUX, Alfred. *Le Vaudou haïtien*, Collection Tel, Paris : Gallimard, [1958] 1977, 357 p.

PEYRIÈRE, Monique. « Maya Deren et les sciences sociales : Quand le cinéma expérimental prend l'avantage sur le documentaire pour affronter la réalité du monde » dans : *Sociétés*, No 96, 2007/2, p.41-50.

RINNE, Suzanne et VITIELLO, Joëlle (dir.). *Elles écrivent des Antilles*, Paris/ Montréal : L'Harmattan, 1997, 397 p.

ROUMAIN, Jacques. *Gouverneurs de la rosée*, Port-au-Prince : Imprimerie de l'état, 1944, 321 p.

SALA-MOLINS, Louis. *Le Code Noir ou le calvaire de Canaan*, Paris : Quadridge (PUF), [1987] 2002, xvi, 292 p.

TROUILLOT, Lyonel et DALEMBERT, Louis-Philippe. *Haïti, une traversée littéraire*, livre et CD, collection Cultures Sud, Port-au-Prince/Paris : Presses Nationales d'Haïti/ Éditions Philippe Rey, 2010, 171 p.

VORNAX, Nicolas. « Vodou et production des savoirs » dans : *Anthropologie et société*, Vol. 29, No. 3, 2005, p. 207-221

WARGNY, Christophe. *Haïti n'existe pas : 1804-2004, Deux cents ans de solitude*, Paris : Autrement, 2004, 190 p.

### *Théorie littéraire - Lecture, écriture et création*

ALAIN. « Le problème de la perception » dans : *Revue de Métaphysique et de Morale*, novembre 1900, VIIIe année, p. 745-746.

ALAIN. *Les Passions et la Sagesse*, Collection Bibliothèque de la Pléiade, Paris : Gallimard, [1960] 1986, xvi, 1430p.

ARISTOTE. *Rhétorique*, Livre I, texte établi et traduit par Médéric Dufour, Paris : Gallimard, 1991, p. 16-96.

ARISTOTE. « De la mémoire », livre 1, dans : FRAISSE, Jean-Claude., *Aristote, Anthropologie*, Paris : P.U.F., 1976, 197 p.



- BENVENISTE, Émile. *Problèmes de linguistique générale*, Paris : Gallimard, Tome I, 1966 ; tome II, 1974.
- BLANCHOT, Maurice. *L'espace littéraire*, Paris : Gallimard, 1955, 382 p.
- BLANCHOT, Maurice. *L'écriture du désastre*, Paris : Gallimard, 1980, 219 p.
- BOISCLAIR, Isabelle (dir.). *Lectures du genre*, Montréal : Les Éditions du Remue-Ménage, 2002, 179 p.
- BOWERS, Susan. « *Beloved and the New Apocalypse* » dans : BLOOM, Harold (dir.) et al. *Toni Morrison's Beloved, Modern Critical Interpretations*, Philadelphia : Chelsea House Publishers, 1999, p. 27-43.
- BUTLER, Judith. *Gender Trouble : Feminism and the Subversion of Identity*, New York, 1990, xiv, 172 p.
- BUTLER, Judith. *Le Pouvoir des mots*, traduit de l'Anglais par : Charlotte Nordmann, Paris : Éditions Amsterdam, [1997] 2004, 287 p.
- BUTLER, Judith. *Undoing gender*, New York/ London : Routledge, 2004, viii, 273 p.
- BUTLER, Judith. « Judith Butler : Philosopher of Gender », citation et vidéos dans : *Sociological Imagination*, <http://sociologicalimagination.org/archives/2623>, mis en ligne le 10 décembre 2010, consulté le 31 décembre 2013.
- CHASSAY, Jean-François. « Marie-Pascale Huglo, *Métamorphoses de l'insignifiant* », dans : *Études littéraires*, vol. 30, n° 2, 1998, p. 143-147.
- CHESLER, Phyllis. *Les Femmes et la folie*, Paris : Payot, [1972] 1975, 262 p.
- COLLOT, Michel et RODRIGUEZ, Antonio. « Introduction » dans COLLOT, Michel et RODRIGUEZ, Antonio (dir.) *Paysage et poésies francophones*, Paris : Presses de la Sorbonne Nouvelle, 2005 : p. 7-10.
- COMBE, Dominique. « Paysage et identités francophones » dans COLLOT, Michel et RODRIGUEZ, Antonio (dir.) *Paysage et poésies francophones*, Paris : Presses de la Sorbonne Nouvelle, 2005 : p. 13-27.
- DELVAUX, Martine. *Femmes psychiatisées, femmes rebelles : de l'étude de cas à la narration autobiographique*, Collection Les Empêcheurs de penser en rond, Paris : Institut Synthélabo pour le progrès de la connaissance, 1998, 281 p.
- DESCARTES, René. *Méditations métaphysiques*, commentaires de André Verguez, Paris : Nathan, [1641] 1983, 127 p.
- DIDIER, Béatrice. *L'Écriture-femme*, Collection Écriture, Paris : PUF, [1981] 1999, 286 p.
- DOLCE, Nicoletta. « Mémoire sans personne » dans : MARTELLY, Stéphane (dir.). *Marges et Mémoires en poésie haïtienne et québécoise*, (tapuscrit inédit – à paraître).
- DUPRÉ, Louise. « Écrire au féminin : de la théorie à la pratique », dans : *Cincinnati Romance Review*, n° 23, 2004, p. 10-31.
- FELMAN, Shoshana. *What Does A Woman Want ? Reading and Sexual Difference*, Baltimore and London : The John Hopkins University Press, 1993, vi, 178 p.

GOLDMANN, Lucien. *Le Dieu caché : étude sur la vision tragique dans les "Pensées" de Pascal et dans le théâtre de Racine*, Paris : Gallimard, [1955] 1962, 454 p.

GOURIO, Anne. « Marges de la poésie » dans : MARTELLY, Stéphane (dir.), *Marge et Mémoire en poésies haïtienne et québécoise* (tapuscrit inédit – à paraître).

HALLYN, Fernand et SCHUEREWEGEN, Franc. « De l'herméneutique à la déconstruction » dans : DELCROIX, Maurice et HALLYN, Fernand (dir.). *Introduction aux Études littéraires – Méthodes du texte*, Louvain-la-Neuve : Duculot, 1995 [1987], p. 314-322.

HAVERCROFT, Barbara. « Énonciation et énoncé » dans : *Le Dictionnaire du littéraire*, Paris : PUF, p. 179-181.

KELLER, Thomas. « Mémoire exclusive - mémoire interculturelle - mémoire complète » dans : WATIER, Patrick (éd), *Hommage à Freddy Raphaël. Revue des Sciences Sociales*, Université Marc Bloch Strasbourg, No 31, 2003, p.74-89.

KERBRAT-ORECCHIONI, Catherine. *L'énonciation. De la subjectivité dans le langage*, Paris : Armand Colin, 1980, 290 p.

LACROIX, Jean. *Marxisme, existentialisme et personnalisme – présence de l'éternité dans le temps*, Paris : PUF, [1949] 1955, 123 p.

MAALOUF, Amin. *Les Identités meurtrières*, Le Livre de poche, 2001, [Grasset & Fasquelle, 1998], 210 p.

MALABOU, Catherine. *Le Temps*, collection Notions Philosophiques, Paris : Hatier, 1996, 80 p.

MATTUSSI, Laurent. *Fictions de l'ipséité. Essai sur l'invention narrative de soi. Beckett, Hesse, Kafka, Proust, Woolf*, Genève, Droz, 2002, 340 p.

PASCAL, Blaise. *Pensées*, édition établie d'après la Copie de référence de Gilberte Pascal, texte établi, annoté et présenté par Philippe Sellier, Paris : Bordas, [1669] 1991, 657 p.

PASSERON, René. *La Naissance d'Icare. Éléments de poïétique générale*, Collection Poïétique, dirigée par Richard Conte, Marly-le-Roi : Éditions ae2cg / Valenciennes : Presses Universitaires Valenciennes, 1996, 240 p.

PEKER, Julia. « Mémoire » dans : ZARADER, Jean-Pierre (dir.), *Dictionnaire de la philosophie*, Paris : Ellipses, 2007, p. 367-368.

RABATÉ, Dominique. *Le Roman et le sens de la vie*, Collection Rien de commun, Paris : José Corti, 2010, 122 p.

REBOUL, Olivier. *Introduction à la rhétorique*, Paris : PUF, 1991, 238 p.

RECANATI, François. *La Transparence et l'énonciation – Pour introduire à la pragmatique*, Collection de l'Ordre philosophique, dirigée par Paul Ricoeur et François Wahl, Paris : Seuil, 1979, 214 p.

SAINT-DENYS GARNEAU, Hector de. « Accompagnement » dans : *Regards et jeux dans l'espace suivi de Les solitudes*, présentation de Marie-Andrée Lamontagne, Montréal: BQ, [1949] 1993, 231 p.

SIMONDON, Michèle. *La Mémoire et l'oubli dans la pensée grecque jusqu'à la fin du Ve siècle avant J.-C.*, Paris : Belles Lettres, 1982, 357 p.

SHAKESPEARE, William. *Hamlet*, traduction de Jean-Michel Déprats, édition présentée et annotée par Gisèle Venet, texte établi par Henri Subamy, [1599-1602] 2004, 405 p.



SOURIAU, Anne. « Trilogie » et « Triptyque » dans : SOURIAU, Etienne, *Vocabulaire d'esthétique*, Paris : PUF / Quadrige, 2010 [1990], p. 1362 – 1363.

TADIÉ, Jean-Yves et TADIÉ, Marc. *Le Sens de la mémoire*, Paris : Gallimard, 1999, 355 p.

UBERSFELD, Anne. *Lire le théâtre*, Paris : Éditions sociales, 1977, 311 p.

VILLIERS DE L'ISLE ADAM, Auguste. *Contes cruels*, Paris : Gallimard, [1883] 1983, 411 p.

WIESEL, Elie. « Art And The Holocaust : Trivializing Memory », traduit du français par Iver Peterson, dans *The New York Times*, 11 juin 1989.

## Théories de la marge et de la folie

« Ethnopsychiatrie » dans : *Wikipedia*, [http://fr.wikipedia.org/wiki/Ethnopsychiatrie#cite\\_note-0](http://fr.wikipedia.org/wiki/Ethnopsychiatrie#cite_note-0), consulté le 30 avril 2012, dernières modifications le 4 octobre 2013, dernière consultation le 24 février 2014.

ANGELERGUES, Jacques et WEIL, Eva (dir.). « Argument » dans: *Revue française de psychanalyse - Devoir de mémoire entre passion et oubli*, Tome LXIV, Paris: PUF, janvier-mars 2000, p. 5-8.

ARTAUD, Antonin. *Œuvres*, Édition établie et annotée par Évelyne Grossman, Collection Quarto, Paris : Gallimard, 2004, 1786 p.

AUDISIO, Michel. « Approche épistémologique de la folie » dans : CADORET, Michelle (dir.) *La Folie raisonnée*, collection Nouvelle Encyclopédie Diderot, Paris : PUF, 1989, p. 47-77.

AUGÉ, Marc. « Corps pluriel et clairvoyance » dans : CADORET, Michelle (dir.), *La Folie raisonnée*, collection Nouvelle Encyclopédie Diderot, Paris : PUF, 1989, p. 171-180.

BARNES, Mary et BERKE, Joseph. *Mary Barnes, un voyage à travers la folie*, traduit de l'Anglais par Mireille Davidovici, Paris : Seuil, [1971] 1973, 400 p.

BARTHÉLÉMY, Sophie et BILHERAN, Ariane. *Le Délire*, Collection 128, sous la direction de Jean-Louis Pardinielli, Paris: Armand Colin, 2007, 126 p.

BISHOP, Michael. « Lieux, non-lieux et consciences : marginalités et centralités modernes » dans BECKETT, Sandra; BOLDT-IRONS, Leslie et BAUDOT, Alain, *Exilés, marginaux et parias dans les littératures francophones*, Collection Dont Actes, N° 12, Toronto : GREF, p. 13-20.

BOURDIN, Dominique. *Les Jeux du normal et du pathologique. Des figures classiques aux remaniements contemporains*, Collection Cursus, Paris : Armand Colin / VUEF, 2002, 188 p.

CADORET, Michelle. «Deuxième partie : Anthropologique – Introduction » dans : CADORET, Michelle (dir.), *La Folie raisonnée*, collection Nouvelle Encyclopédie Diderot, Paris : PUF, 1989, p. 119-128.

DECKEYSER, Aubin. *Michel Foucault : L'actualité de la Vérité*, Collection Ouverture Philosophique, Paris : L'Harmattan, 2007, 262 p.

DELAGE, Michel. « Le Traumatisme psychique » dans : LÉONARD, Monique (dir.) *Mémoire et écriture - Actes du colloque organisé par le Centre Babel à la Faculté des Lettres de l'Université de Toulon et du Var les 12 et 13 mai 2000*, Collection Babeliana, Paris: Honoré Champion, 2003, p. 23-42.

DERRIDA, Jacques. *Marges de la philosophie*, Collection Critique, Paris : Les Éditions de Minuit, 1972, XXVI-396 p.

DEVEREUX, Georges. *Essais d'ethnopsychiatrie générale*, Paris : Gallimard, [1970] 1977, XXIV-394 p.

ERASMUS, Desiderius. *Éloge de la folie*, traduit du latin par Pierre de Nolhac, Paris : Garnier-Flammarion, [1509] 1964, 174 p.

ÉVRARD, Frank. *Michel Foucault et l'histoire du sujet en occident*, Paris : Bertrand Lacoste, 1995, 127 p.

FELMAN, Shoshana. *La Folie et la chose littéraire*, Collection Pierres Vives, Paris: Seuil, 1978, 349 p.

FINK, Klaus. « La mémoire et sa relation au temps et à l'espace » dans: ANGELERGUES, Jacques et WEIL, Eva (dir.) *Revue française de psychanalyse. Devoir de mémoire entre passion et oubli*, Tome LXIV, Paris: PUF, janvier-mars 2000, p. 57-66.

FOUCAULT, Michel. I. *La Folie, l'absence d'œuvre* dans : *Histoire de la folie à l'âge classique* suivi de *Mon corps, ce papier, ce feu* et *La Folie, l'absence d'œuvre*, Paris : Gallimard, 1972, p. 575-582.

FOUCAULT, Michel. *Histoire de la folie à l'âge classique*, Collection Tel Quel, Paris : Gallimard, [1972] 1991, 583 p.

GAUDILLÈRE, Jean-Max. « Envoi : Folie et lien social » dans : CADORET, Michelle (dir.) *La Folie raisonnée*, collection Nouvelle Encyclopédie Diderot, Paris : PUF, 1989, p. 11-13.

GREENSPAN, Henry. Communication présentée dans : *Beyond Testimony and Trauma / Au-delà des témoignages et des traumatismes*, Colloque organisé par Steven High, Henry Greenspan et Lisa Ndejuru, Département d'Histoire et Projet *Histoires de vie des Montréalais déplacés par la guerre, le génocide et autres violations des droits de la personne*, Université Concordia, 23 mars 2012, <http://storytelling.concordia.ca/remembering>.

GROS, Frédéric. « Littérature et folie » dans : *Magazine littéraire - Foucault aujourd'hui*, N° 325, octobre 1994, p. 46-48.

JUNOD, Philippe. *Transparence et opacité : Essai sur les fondements théoriques de l'art moderne – Pour une nouvelle lecture de Konrad Fiedler*, collection Histoire et théorie de l'art, Lausanne : Éditions l'Âge d'Homme, 1976, 437 p.

JOMAN-BAUDRY, Régine. « Pour une théorie des marges littéraires » dans : FOREST, Philippe et SZKILNIK, Michelle (dir.). *Théorie des marges littéraires*, collection « Horizons Comparatistes », Université de Nantes, s.l. : Éditions Cécile Defaut, 2005, p. 13-20.

KAFKA, John S. « L'individu traumatisé dans la société traumatisée: traitement, mémoire et monuments commémoratifs » dans: ANGELERGUES, Jacques et WEIL, Eva (dir.) *Revue française de psychanalyse - Devoir de mémoire entre passion et oubli*, Tome LXIV, Paris: PUF., janvier-mars 2000, p. 81-96.

KRANE S. *Working with victims of organized violence from different cultures. A Red Cross and Red Crescent Guide*. International Federation of Red Cross and Red Crescent Societies. Genève, Suisse 1995, Traduction faite par le Réseau d'intervention auprès des personnes ayant subi la violence organisée (RIVO), <http://www.web.net/~rivo/FrFramesHome.htm>, consulté le 1<sup>er</sup> janvier 2014.

LAING, Ronald D. *The Divided self*, N.Y. : Pantheon Books, 1969, 237p.

MAROTIN, François. *La Marge*, actes du colloque de Clermont-Ferrand (janvier 1986), Clermont-Ferrand : Association des publications de la Faculté des lettres et sciences humaines de Clermont-Ferrand, 1988, xv, 221 p.

- MATTIUSSI, Laurent. « Philosophie des marges littéraires : l'écriture du dehors » dans : FOREST, Philippe et SZKILNIK, Michelle (dir.). *Théorie des marges littéraires*, collection « Horizons Comparatistes », Université de Nantes, s.l. : Éditions Cécile Defaut, 2005, p. 59-72.
- MENACHEM, Ruth. *Langage et folie*. Collection Confluents psychanalytiques, Paris : Les Belles Lettres, 1986, 259 p.
- MORISSON, Toni. « The Nobel Lecture In Literature » dans : MORRISON, Toni, *What Moves At The Margin*, collection d'essais édités par Carolyn C. Denard, Jackson: University Press of Mississippi, [1993] 2008, p. 198-207.
- NATHAN, Tobie. « Entre sorcier et médecin : la pratique de l'ethnopsychiatrie clinique » dans : CADORET, Michelle (dir.), *La Folie raisonnée*, collection Nouvelle Encyclopédie Diderot, Paris : PUF, 1989, p 181-202.
- NATHAN, Tobie. *La Folie des autres. Traité d'ethnopsychiatrie clinique*, Paris : Dunod, [1986] 2001, 242 p.
- NATHAN, Tobie. « Pratiquer l'ethnopsychiatrie » dans : *Santé mentale*, No 145, 2010, [http://www.ethnopsychiatrie.net/Pratiquer\\_l'ethnopsychiatrie.htm](http://www.ethnopsychiatrie.net/Pratiquer_l'ethnopsychiatrie.htm), consulté le 31 décembre 2013.
- NOILLE-CLAUZADE, Christine. « Rhétoriques de la mise en marge » dans : FOREST, Philippe et SZKILNIK, Michelle (dir.). *Théorie des marges littéraires*, collection « Horizons Comparatistes », Université de Nantes, s.l. : Éditions Cécile Defaut, 2005 : p. 39-58.
- OTTAVIANI, Didier. « Mémoire » dans : BLAY, Michel (dir.). *Dictionnaire des concepts philosophiques*, Paris : Larousse / CNRS Éditions, [2006] 2007, p. 511-512.
- POPOVIC, Pierre et ARON, Paul. « Marginalité » dans : ARON, Paul; SAINT-JACQUES, Denis et VIALA, Alain (dir.). *Dictionnaire du littéraire*, Paris : PUF, 2002, p. 354.
- REVEL, Judith. *Le Vocabulaire de Foucault*, Collection Vocabulaire de... , dirigée par Jean-Pierre Zarader, Paris : Éditions Ellipses, 2009, 113 p.
- RIGOLI, Juan. *Lire le délire : Aliénisme, rhétorique et littérature en France au XIXe siècle*, Paris : Fayard, 2001, 649 p.
- RIPA, Yanick. *La Ronde des folles : femme, folie et enfermement au XIXe siècle (1838-1870)*, Paris : Aubier, 1986, 216 p.
- ROBIN, Régine, « Un passé d'où l'expérience s'est retirée » dans : *Ethnologie française - Mémoires plurielles, mémoires en conflit*, Vol. 37, No 3, janvier 2007, Paris: P.U.F, 2007, p. 395-400.
- ROUDINESCO, Elisabeth. « Préface » dans : CADORET, Michelle (dir.). *La Folie raisonnée*, Collection Nouvelle Encyclopédie Diderot, Paris : Presses universitaires de France, 1989, p. 1-9.
- ROUSSEAU, Cécile, « Les réfugiés à notre porte : violence organisée et souffrance sociale » dans : *Criminologie*, Vol. 33, No. 1, p. 185-201.
- SARTRE, Jean-Paul. *Réflexions sur la question juive*, Paris : Gallimard, 1946, 198 p.
- SWAIN, Gladys. *Le Sujet de la folie : naissance de la psychiatrie*, Toulouse : Privat, 1977, 174 p.
- WAELEHENS, Alphonse de, « Folie » dans : *Dictionnaire de la philosophie*, Encyclopaedia Universalis, Paris : Albin Michel, 2000, p. 644-651.

## Ouvrages de référence

Centre National des Ressources Textuelles et Lexicales (C.N.R.T.L), « Mémoire » dans : *Portail lexical / Étymologie*, (tiré du *Trésor de la langue française* TLFi et du projet de recherche TLF-Étym), <http://www.cnrtl.fr/etymologie/memoire>.

ARON, Paul; SAINT-JACQUES, Denis et VIALA, Alain (dir.). *Dictionnaire du littéraire*, Paris : P.U.F., xxvii, 814 p.

BLOCH, Oscar. *Dictionnaire étymologique de la langue française*, Paris : PUF, [1932] 1996, XXXII-682 p.

DAUZAT, Albert ; DUBOIS, Jean et MITTERAND, Henri. *Nouveau Dictionnaire étymologique et historique*, Paris : Librairie Larousse, 1971, xlix, 805 p.

GODIN, Christian. *Dictionnaire de philosophie*, Paris : Fayard / Éd. du Temps, 2004 : 1534 p.

FOLSHELD, Dominique et WUNENBURGER, Jean-Jacques. *Méthodologie philosophique*, Collection Premier cycle, Paris : PUF, 1992, xiv, 366 p.

LALANDE, André. *Vocabulaire technique et critique de la philosophie*, Paris : PUF, [1926] 1993, 2 vol., XXIV-1323 p.

LANZI, Gioia et LANZI, Fernando. *Saints And Their Symbols. Recognizing Saints In Art And In Popular Images*, dessins de Ermanno Leso, traduit de l'Italien en Anglais par Matthew J. O'Connell, Collegeville (Minnesota, U.S.A.) : Liturgical Press, [2003] 2004, 237 p.

POMMEREAU, Xavier et MARC, Sandrine. *Dictionnaire de la folie – Les mille et uns mots de la déraison*, Paris : Albin Michel, 1995, 493 p.

REY, Alain (dir.). *Dictionnaire culturel en langue française. Le Robert*, Paris : Dictionnaires Le Robert, 2005, 4 v.

SOURIAU, Etienne. *Vocabulaire d'esthétique*, Paris : PUF / Quadrige, [1990] 2010, xxii-1493 p.

VORAGINE, Jacques de. *La Légende dorée*, Deuxième série, traduite du latin par M.G. B., Paris : Librairie de Charles Gosselin, [1261-1266] 1843, 2v.

ZARADER, Jean-Pierre (dir.). *Dictionnaire de la philosophie*, Paris : Ellipses, 2007, 623 p.

## ANNEXE

---

## ANNEXE 1 : La Série de la Folie – 2000-2005

J'ai peint cette série de toiles pendant les premières années de la réflexion proposée dans cette thèse. Ces œuvres sont signées « NOU ». Elles font partie de ma réflexion et du livre d'art qui les a, par la suite, assemblées<sup>1001</sup>.

1. **Folle passée à la chaux vive**, Acrylique sur toile, 60' x 40', 2005
2. **Bégaiement I / Parole interrompue, parole scandée**, Acrylique sur toile, 36' x 24', 2005.
3. **Autofolie**, Acrylique sur toile, 24' x 30', 2001.
4. **Folie sans objet**, Acrylique sur toile, 30' x 40', 2001.
5. **La Folle aux allumettes**, Acrylique sur toile, 36' x 18', 2000.
6. **Clameur / manifestation**, Acrylique sur toile, 18' x 36', 2000.
7. **Fou de dos**, Acrylique sur toile, 30' x 12', 2000.
8. **Simulacre ou Le Fou rouge**, Acrylique sur toile, 24' x 30', 2000.
9. **La Folle jaune**, Acrylique sur toile, 40' x 30', 2000.
10. **Pleurs rouges**, Acrylique sur toile, 18' x 9', 2000

---

<sup>1001</sup> MARTELLY, Stéphane. *Folie passée à la chaux vive*, (Livre d'artiste numérique) avec les textes de Christine Jeanney, Publie.net, 2010.







































