
Le style de Dany Laferrière dans la
construction d'une identité pérégrine
Cas de : *Le cri des oiseaux fous* et *Le goût des
jeunes filles*

Arthur Mukenge

Rhodes University (South Africa)

Viviane Kayumba

Rhodes University (South Africa)

RÉSUMÉ

Cet article axe son analyse sur deux fresques romanesques de Dany Laferrière : *Le cri des oiseaux fous*²¹ et *Le goût des jeunes filles*²² ; il en décrypte les aspects stylistiques et convoque la pérégrination de l'écrivain. Au sujet de la pérégrination, point n'est besoin de rappeler que le terme « Eissil (exil)²³ » du latin classique désigne le chemin vers un lieu précis situé entre l'enfer et le purgatoire. De ce fait, du point de vue diachronique les deux lexèmes *exil* et *pérégrination* s'apparentent car il n'y a pas l'un sans l'autre, c'est-à-dire l'exil convoque la pérégrination vers le tiers espace. Ainsi, l'on examinera les stratégies ou la manière dont Laferrière a pénétré et construit la réalité de la société haïtienne, pays d'origine, et celle de la société américaine, pays d'exil, dans *Le cri des oiseaux fous* et *Le goût des jeunes filles*. Au demeurant, le style se révèle un élément de grande importance dans la composition identitaire. En effet, le narrateur, Vieux Os, posté dans un chantier *exiltaire* (l'expression est de Romuald Fonkua²⁴), ne répugne pas de recourir à une pédanterie

²¹ Cof dans le texte.

²² Gjf dans le texte.

²³ Guide Romain Antique (2010 : 8)

²⁴ (1993 : 43)

scripturale particulière pour dénoncer les dérives dictatoriales, le mépris de la vie, le clientélisme, etc.

INTRODUCTION

Dans les textes de notre étude, Laferrière met en évidence les notions de *territorialisation* et de *déterritorialisation* (Deleuze & Guattari, 1998), pour motiver l'existence des espaces : géographique (identité pérégrine) et scripturaire (style).

Loin d'appréhender l'espace comme élément déclencheur, l'essence de cette analyse s'enfouit dans la problématique de l'écriture de l'immigration, dans le style comme facteur de construction d'une identité mouvante, c'est-à-dire, pour notre cas, la manière particulière de Laferrière d'affirmer la littéralité de ses textes et, qui plus est, son appartenance à la littérature monde.

Dans cette construction identitaire, nous voulons montrer que les contingences sociopolitiques et historiques sont d'ordre linguistique. Au-delà des désaccords entre l'écrivain et son milieu sociétal, il s'agit d'une construction identitaire dans un style qui s'érige dans un rapport scriptural, conflictuel.

D'autres critiques ont déjà approché les livres de Dany Laferrière comme objet de leur analyse. Nous citerons quelques-unes de leurs analyses en raison de l'impact et importance par rapport à notre problématique : Martin Munro, dans *Exile and post-1946 Haitian literature : Alexis, Depestre, Ollivier, Laferrière, Danticat* (2007), revient sur le phénomène exilaire de Laferrière ; Dennis Essar, dans "Time and Space in Dany Laferrière's autobiographical Haitian novels", *Callaloo*, (2010), examine la notion de l'autobiographie américaine par rapport aux fresques romanesques de Laferrière ; Anne-Marie Miraglia, dans « Dany Laferrière, l'identité culturelle et l'intertexte afro-américain », in *Présence francophone*, 54 (1999), analyse l'intertexte dans les œuvres de Laferrière ; Arthur Mukenge, dans « Pays sans chapeau : autobiographie, autofiction ou fusion de la réalité et de la fiction » In *Literator* (2016), se focalise sur la nomination qualitative de la fresque de Laferrière.

Après avoir distinctement cerné la quintessence de ces études, loin de nous est l'idée d'affirmer qu'elles manquent leurs buts respectifs et spécifiques. Cependant, il y a lieu de les compléter par une analyse plus attentive au texte littéraire comme lieu de déploiement d'une esthétique,

d'une identité pérégrine. En effet, les approches du type réaliste (qui considèrent l'œuvre romanesque de Laferrière comme autobiographie, de prime abord) qui privilégient l'axe référentiel, réduisent la complexité de l'œuvre en n'en retenant que l'aspect le plus immédiatement visible. Ce faisant, notre étude se propose, en bref, de mettre en lumière des marqueurs d'une identité pérégrine susceptible de conduire à une analyse stylistique sans ignorer complètement l'éclairage que ces différents travaux apportent à l'œuvre de l'auteur ; nous nous sommes fixé comme objectif de verser une note d'herméneutique incisive et complémentaire par rapport à notre problématique.

L'EXIL, CHANTIER D'UNE IDENTITÉ PÉRÉGRINE

Le cri des oiseaux fous et *Le goût des jeunes filles* de Laferrière retracent l'itinéraire, l'exode et la pérégrination du narrateur, Vieux Os. Il est question de son passage de l'état d'enfance à la réalisation de son destin. Dans les deux textes, le narrateur a quitté Haïti où règne « Baby Doc », Duvalier fils. Il s'en est allé à Montréal pour échapper au massacre des opposants et aussi pour éviter de s'engager dans la politique, d'autant plus que cela n'était pas son fort. Il voulait s'adonner à la culture et à la littérature ; quitter son pays ne pouvait que lui être bénéfique. En effet,

Quitter son pays est un événement fondamental, la meilleure école qui soit. Vivre dans un autre pays, dans une autre langue, avec une autre vision, [...] ne pas parler au quart de mot, au quart de sourire, au quart de clin d'œil comme je le fais dans mon pays natal, me donne la possibilité de mieux m'exprimer, de ne plus être complice d'une classe sociale, [...] de faire ce que je veux (Sroka 2010 : 6-7).

Par rapport à l'extrait sus-mentionné, l'on comprend que ce départ marque une rupture avec son milieu, une recherche d'un nouveau repère social et une nouvelle construction de soi. Vieux Os (le narrateur) porte un regard nouveau, révélateur d'une attitude nouvelle. L'écriture devient le lieu par excellence de l'exil où il met en scène les difficultés aussi bien du pays d'origine que du pays d'accueil.

Dans *Le goût des jeunes filles*, Vieux Os rend visite à sa tante Raymonde, elle aussi exilée aux États-Unis pour fuir les tourments de son pays natal. La terre d'exil ne s'avère pas être un paradis ; tante Raymonde informe le lecteur au sujet sa vie à l'étranger dans ce passage :

Je n'ai même pas le temps d'aller à l'église, que Dieu me pardonne. Il sait, il voit la vie que je mène ici, à Miami, dans l'enfer de Miami [...]. Des images de fusillade à la télé [...], la femme était chez elle, quand deux types sont entrés dans la cuisine, elle n'a pas eu le temps de dire quoi que ce soit qu'ils lui logeaient une balle dans la tête. Ensuite, ils l'ont arrosée de gazoline et y ont mis le feu (Gjf, 14).

A travers cet extrait, la première image que nous offre le pays de la liberté, est celle de la terreur et de la violence, « ils lui logeaient une balle dans la tête. Ensuite, ils l'ont arrosée de gazoline ». Alors que ce pays d'exil est imaginé être un lieu de salut et un havre de paix pour l'exilé, cette terre dispose de ses propres réalités. Ainsi, l'absence d'une terre conforme aux attentes du narrateur devient l'objet d'une interrogation continuelle sur soi et sur les autres. C'est donc une désillusion qu'affiche la terre d'exil : « [Cette] identité de l'étranger est ainsi crucialement affectée par les médias et ses usages stéréotypés » (Papastragiadis 2000 : 14). Par exemple, la violence affichée sur les écrans de télévision décourage et désoriente l'exilé, tante Raymonde.

Raymonde est effrayée par toutes ces images et informations diffusées par les médias. De ce fait, ces images lui ôtent la paix. Les actes de violence lui reviennent et hantent sans cesse l'esprit car son passé (la terreur de la dictature en Haïti) pèse lourdement sur elle. Dans cet extrait, elle revit une scène douloureuse de Miami :

L'homme un type de Maryland, un père de famille, il paraît qu'il a perdu son travail. Il est rentré chez lui [...], l'homme a embrassé sa femme et ses enfants comme si de rien n'était [...] (Gjf, 15).

Le lendemain, il est sorti de chez lui comme pour aller travailler, à l'heure quoi ! Il s'est plutôt rendu à la banque pour retirer assez d'argent pour s'acheter une mitraillette. Le personnage poursuit ainsi : « Il est allé ensuite dans un Mc Donald et a fait feu surtout le monde. C'est ça les États-Unis, mon fils » (Gjf, 16).

Ici, le narrateur peint la réalité de l'étranger qui, « supposé être un lieu idéalisé et un lieu où l'on doit vivre tranquillement, est ressenti comme hostile » (Certeau 1975 : 358). Perdre son emploi est inacceptable dans ce nouveau pays. L'homme devient violent vis-à-vis des autres et de lui-même, *homo hominem lupus*²⁵, dans le pays d'exil,

L'exilé perd ainsi ses repères et sombre dans le labyrinthe qu'est le monde dominé par des forces inconnues et des règles qui ne sont pas siennes ; il perd l'odorat, en d'autres mots, l'intuition qui le guidait. Il est déboussolé (Abomo-Maurin 2010 : 67).

²⁵ L'homme est un loup pour son prochain.

C'est l'exemple de Raymonde, la tante de Vieux Os ; elle exprime son anxiété et sa déception lorsqu'elle ponctue et conclut : c'est ça les États-Unis, mon fils. C'est un lieu où l'homme a perdu son contrôle ; il agit par instinct.

De nos jours, lorsque quelqu'un quitte son pays pour l'étranger, il est considéré comme celui qui va au paradis, le lieu où l'on gagne son pain facilement et où l'argent est à portée de toute main.

Dans *Le goût des jeunes filles*, Raymonde démystifie de telles pensées quand elle déclare : « Je travaille douze heures par jour à Jackson Hospital et ça me permet uniquement de manger, d'acheter une robe [...]. Tout le reste sert à payer les factures [...] » (Gjf, 16).

Tante Raymonde ne peut pas mener sa vie décevantement. A travers ce personnage, le narrateur traduit sa déception liée à l'échec de sa vision du monde exilaire. De cette situation, il décrit le monde du pathétique : tante Raymonde bénéficie largement de la sympathie du narrateur qui se penche attentivement sur son cas, lorsqu'il peint les difficultés de celle-ci. Tous les échecs de tante Raymonde peuvent être imputés soit à l'incompréhension totale de son entourage, soit à l'hostilité et à l'agressivité de la société.

Animé d'un souci de changement, Vieux Os par contre voit les choses sous un autre angle, comme l'indique cet extrait :

Si seulement tante Raymonde pouvait être débarrassée à jamais de la nécessité d'envoyer de l'argent à Haïti, elle aimerait ne pas surveiller les journaux, elle aimerait ne pas être au courant du bas peuple haïtien, elle aimerait ignorer les nouvelles des guerres dans le monde, les attentats ou les gangs de guerre [...]. Elle deviendrait une occidentale normale (Nimrod 2006 : 2).

Ici, deux cadres spatio-temporels s'affrontent : celui intenable de la réalité du pays d'accueil « occidentale normale » et celui de l'enfermement dans le passé « Haïti ». Le narrateur insinue dès lors que le seul moyen de s'intégrer dans le pays d'exil, c'est de se dépouiller et de se décharger de toutes contraintes du passé, d'oublier l'image de la souffrance, de la pauvreté, du traumatisme du pays d'origine et d'embrasser ainsi les nouvelles réalités qui s'offrent devant soi afin de mener sa vie dans ce nouveau pays d'hébergement. Dans ce pays, « les gens sont habitués à vivre dans un univers fermé, dans un espace culturel cloisonné, moi je décrois tout » (*Ibid.* : 4). Tout son effort consiste apparemment à rendre compte du chantier de construction à la fois heureuse et douloureuse d'une identité mouvante. On doit décider

de s'intégrer, de s'impliquer dans le jeu et de faire de cette terre d'accueil, sienne :

L'un des défis de notre modernité est celui qui fait de nous des occidentaux bancals, tiraillés par un passé qui plombe notre présent, lequel est rendu inopérant par l'assaut d'urgences de toutes sortes (Nimrod 2006 : 4).

Le narrateur refuse de traîner avec lui son passé, qui le cloître et le cloisonne. En fait, c'est un passé qui charrie les défaites, les déceptions, les tortures des dictatures féroces. Il refuse de s'adonner « à un véritable et strict retour au pays natal » (Mukenge 2010 : 8), étant donné qu'il se refait dans un espace hybride, nourri d'apports issus de cultures diverses. Cette attitude montre une réelle reconstruction pérégrine. Il refuse que ce passé l'empêche d'avancer dans le futur ; par futur, nous entendons un moment où il pourra actualiser son potentiel et vivre le présent. Narrer son passé est bien la belle manière de s'en libérer. Le narrateur rejette toute référence culturelle pour embrasser librement le moment présent afin d'accomplir son destin, celui de devenir écrivain comme il le déclare : « Je me suis construit à partir d'un territoire qui est le mien. En élargissant mon territoire, je peux écrire n'importe où » (Nimrod 2006 : 4).

La mort de mon père. La douleur de ma mère. L'accent de l'exil. Ma vie d'homme commence (Gjf, 346).

Dans *Le Goût des jeunes filles*, le narrateur exprime son sentiment d'être libéré de son passé. « Ma vie d'homme commence » signifie qu'il prend la responsabilité d'embrasser le présent et d'évoluer dans le futur. Cela témoigne également de l'affirmation dans son nouveau chantier, qui est celui d'être écrivain. En effet, il déclare : « J'ai tenu bon afin de réaliser cette idée que j'avais de moi-même, c'est-à-dire être écrivain, quelqu'un de libre, qui marche seul dans la bonne direction » (Sroka 2010 : 6).

En effet, être écrivain signifie être « quelqu'un de libre » ; l'identité devient, alors, un acte créateur qui s'affirme comme un exercice de liberté et une quête de soi selon l'idée de l'extrait suivant : « J'ai besoin de cette liberté parce que fondamentalement, je ne suis ni haïtien, ni québécois [...] ni même le fils de Marie ma mère ; je suis moi, cet individu qui est là, qui fait face à sa vie et qui fera face à sa mort seul » (*Ibid* : 7) ; ou lorsqu'il dit : « Pour moi écrire c'est un exercice de liberté absolue avec les contraintes terriblement douloureuses. [...] C'est une obsession chez moi [...] » (Fonkoua 2004 : 15).

Le narrateur conçoit une œuvre du futur car sa conception des choses lui permet de sortir de lui-même pour aller vers les autres :

J'aime ce regard noir qu'on jette alors sur la société. J'essaie plutôt de regarder comment la société bouge en profondeur. Mon devoir en tant qu'observateur de la vie quotidienne, en tant qu'écrivain, est de voir [...] quel est le vrai changement. Le vrai changement, ce n'est pas seulement ni pour le Québec ni pour Haïti, [...], moi ce qui m'intéresse c'est le pourquoi, c'est la vie quotidienne des gens et comment ils vivent (*Ibid.* : 7).

Cette conception veut « espérer et entonner le chant de la renaissance de la fraternité retrouvée entre les hommes » (Chevrier 1990 : 61), c'est-à-dire l'acceptation mutuelle et le mélange des hommes sans aucune distinction.

Dans cet élan, les textes de notre étude participent activement à la réflexion sur le devenir du monde et « ce devenir se présente comme un espace de liberté pour la naissance d'une pensée créatrice » (Abomo-Maurin 2010 : 170).

L'exil coïncide donc avec « l'apparition d'un tiers espace, un territoire de liberté créatrice qui renvoie dos-à-dos l'Afrique [Haïti ici] et l'Occident » (Mukenge 2010 : 6).

Pour le narrateur, il constitue un chantier de libération des tourments de son pays, une libération des prisons des mères, une libération du passé et un pas vers le futur tel qu'il l'affirme dans cet extrait :

L'idée n'était pas d'écrire [...], contre la dictature, mais de chercher le pour. Écrire contre la dictature, c'est rester enchaîné à quelque chose, c'est se tourner vers le passé. Je ne retourne pas dans le passé. Je mets le passé dans mon présent. Je secoue passé, futur et ça me donne le présent (Rüf et Sulser 2011 : 2).

Au terme de la trajectoire de Vieux Os, il s'avère que le manque d'une terre conforme à ses aspirations devient pour lui l'élément important qui donne à comprendre l'exil comme un chantier d'expression par l'écriture. Il découvre, comme l'affirme Arthur Mukenge, « ses propres clairières, [il] se prive de tout désir d'enracinement "sur les plaines du Rhône ou sur les pentes abruptes des Vosges", il se constitue une terre à soi [propre à lui, ici Laferrière] » (2010 : 5).

LE STYLE, IDENTITÉ PÉRÉGRINE

Parlant du style, Roland Barthes le définit comme « la chose de l'écrivain, il est la voix décorative » (Barthes 1977 : 22) ; de surcroît, il influence l'esthétique de son écriture, ce que Dominique Viart nomme « l'infléchissement de pratiques scripturales ou la réappropriation du littéraire » (1999 : 28). Dany Laferrière accrédite cette idée, lorsqu'il affirme : « Je parle avec mon corps » (Laferrière 1999 : 11).

Au fait, Laferrière s'accapare de la langue française et en fabrique l'esthétique en sa manière. Le style devient donc une nécessité qui noue l'humeur de Laferrière à son propre langage ; il transmet et rend familier son histoire, celle de son passé. Le style plonge dans le souvenir clos de la personne à partir d'une certaine expérience de la vie. De là vient que l'exploitation de la langue marque une étape importante dans l'analyse littéraire, car elle révèle une certaine vision du monde.

Dans *Le cri des oiseaux fous* et *Le goût des jeunes filles*, l'écriture présente « l'esthétique du chaos-monde et du divers » (Glissant, 1996) ; c'est-à-dire que les textes à l'étude présentent dans leur intégralité, l'intention d'approcher la diversité du monde, une diversité rhizomique et chaotique qui fonde une errance textuelle et génère une nouvelle organisation du texte. Le style humoristique, par exemple, devient dans cette quête d'identité mouvante une forme effective de l'affirmation de soi, une façon de voir la vie sociale.

L'HUMOUR

Loin de se laisser mener à l'aventure, l'écrivain artiste sait précisément ce qu'il veut faire et où il veut aller. Il sait quelle sorte d'effet il veut produire et il calcule les moyens de l'obtenir. L'humour demeure la technique, par excellence, pour traduire le mieux l'être décentré, car « L'humour, défini par l'idée de contrariété ne peut donc être produite, puis perçue que s'il y a décalage » (Laronde 1996 : 220) ; c'est une référence décentrée. L'auteur discerne les difficultés, les écueils à éviter, l'effet à rechercher et le ton à conserver.

Dans *Le cri des oiseaux fous*, le style traduit, non sans humour, le climat qui a régné dans le pays de la narration :

Le capitaine Harry Tassy raconte l'histoire de ce lieutenant qui s'amenait chaque samedi soir au cercle Bellevue avec de magnifiques prostituées dominicaines [...] leur recommandant de ne jamais ouvrir la bouche de peur que l'on ne puisse identifier leur accent espagnol et découvrir ainsi le

pot aux roses. Le lieutenant veut qu'on croie que ce sont plutôt des bourgeoises mulâtresses haïtiennes et non des prostituées dominicaines. Le lieutenant agit ainsi parce qu'étant noir (le cercle Bellevue n'est pas interdit aux Noirs, mais il favorise les mulâtres), il se sert de ces fausses mulâtresses comme ticket d'entrée. Un soir, comme cadeau d'anniversaire à sa femme, noire comme lui, il l'amène danser au cercle et le lieutenant Sonny Borges lui crie du fond de la salle : « Qu'est-ce qui t'arrive, William ? C'est la première fois que je te vois avec une pute laide » (Cof, 301-302).

Ce passage dévoile l'humour noir. La phrase entre guillemets est en fait une insulte sous fond humoristique pour la femme du lieutenant. Il s'agit de se moquer de la légèreté et du manque de sérieux de cet homme haut-placé, qui veut se faire accepter dans le milieu bourgeois en utilisant des prostituées mulâtresses dominicaines. Il est au comble du ridicule et de l'embarras lorsqu'il s'y présente avec sa propre femme et qu'elle est traitée de pute laide. Cette façon de s'exprimer, veut transmettre la réalité de l'espace dans lequel l'auteur a vécu. Le narrateur ouvre une brèche, qui suscite une réflexion sur la différence raciale. L'humour devient ainsi une forme d'expression de sa propre vision du monde. Le narrateur ouvre un pan sur la réalité politique d'Haïti. Cette façon de présenter la réalité *in illo tempore*, témoigne de la capacité inventive du narrateur.

Mis à part le contentieux racial sus-mentionné, le narrateur nous plonge dans une discussion houleuse des tontons macoutes, concernant leur manière de tuer, comme on peut le lire dans cet extrait :

Je vous l'ai dit : on arrête, on tue et on enterre. Vous ne voulez pas comprendre ou quoi ! Ah ! Répond l'idéologue, si vous réglez aussi la question des prisons, qui restent un casse-tête pour le régime et donne la migraine au président ; une dame qui n'avait pas suivi la discussion s'écrie : « mais si le président a la migraine, c'est des aspirines qu'il lui faut » (Cof, 303).

Dans le passage ci-dessus, une conversation attire l'attention du narrateur. En effet, les tontons macoutes examinent froidement et scientifiquement la manière la plus efficace, propre et rapide, de tuer les gens, de se débarrasser de l'opposition en faisant l'économie des prisons. Si les tontons macoutes continuent à arrêter beaucoup d'opposants, il n'y aura pas suffisamment de prisons pour les héberger ; il faudra donc en construire d'autres. C'est ce problème d'avoir plusieurs prisons qui donne la migraine au président. L'humour noir dans ce texte est un moyen dont le narrateur se sert pour montrer le contraste entre l'horreur de la solution proposée – exterminer proprement les gens – et

le malaise du président, « une migraine ». Le narrateur fait montre d'un style sobre et concis. Notre attention est portée sur la phrase entre parenthèse : « Mais si le président a de la migraine, c'est des aspirines qu'il lui faut » (Cof, 303). Le narrateur traduit la stupidité de la femme qui intervient. Considérant le sujet de la discussion des tontons macoutes, l'intervention de la femme paraît absurde. Cette réplique revêt une information capitale. Le narrateur tourne en dérision des actes tyranniques qui préoccupent l'esprit du président, Duvalier. Il remet en question le gouvernement Duvalier où tout est placé sous le signe de la torture.

En somme, l'humour de Laferrière constitue ce que déclare Alain Mabanckou : « [elle est] cette touche qui brise les frontières, efface les races, amoindrit la distance des continents pour ne plus établir que la fraternité par la langue » (Mabanckou 2007 : 47).

L'INTERTEXTE

Outre l'humour, les deux textes de notre discussion construisent et offrent un mécanisme propre à leur production grâce à une intertextualité interne qui contient des textes d'autres auteurs.

Au fait, l'intertextualité ne se résume pas à cette seule définition stricte et close. Piegay-Gros souscrit qu'

Elle établit une typologie de ses formes et de ses pratiques (citation, allusion, plagiat, parodie, etc.) et illustre, à travers de nombreux exemples, la manière dont elle sollicite la mémoire et le savoir [...] (2002 : 14).

Selon Abomo-Maurin, l'intertextualité est une « référence à des textes antérieurs et qui implique la renaissance d'une dépendance des œuvres littéraires entre elles » (2010 : 169).

En effet, ce texte étranger vient renforcer le sens du récit au niveau textuel, en ce sens qu'il offre à la culture locale la possibilité d'enrichir le présent. Il active un élément latent, le passé ; il est interprété comme une continuation ou une réhabilitation de la culture familière.

Quant à Julia Kristeva, l'intertextualité est « un assemblage, une combinaison de mot recueillis des textes antérieurs susceptibles d'être reconnus pour construire un texte nouveau » (Kristeva 1970 : 60). En d'autres termes, l'intertextualité « est une interaction textuelle qui se produit à l'intérieur d'un seul texte ; elle est une métaphore de la création des identités mixtes » (*Ibid.* : 36).

Par rapport à ce qui vient d'être dit, dans les textes de notre étude, le narrateur rapproche les scènes meurtrières qui se déroulent en Haïti

sous le régime Duvalier aux scènes de la tragédie de Sophocle. Il fait allusion à la pièce de théâtre de Sophocle, *Antigone* :

Cette pièce de Sophocle (*Antigone*) a été adaptée en créole par Félix Morisseau-Leroy, le plus grand poète haïtien de la langue créole. Il entendait prouver en adaptant Sophocle, que le créole était à même d'exprimer toutes les nuances de l'âme humaine (Cof, 143).

Cette convocation de la mythologie grecque se fonde sur la figure, grandeur nature, d'Antigone dont le courage et l'abnégation de s'élever contre la tyrannie et l'injustice ne font l'ombre d'aucun doute.

Dans *Le cri des oiseaux fous*, Gasner est assassiné à cause de sa bravoure, son attitude de résistance et de combat contre la dictature et l'injustice. Sophocle, également, a écrit sa tragédie, *Antigone*, pour révéler les erreurs du passé et mettre en exergue la résistance. Approchant cette pièce, le narrateur reproduit les circonstances de son époque, il dresse le portrait de la résistance des élèves contre le régime Duvalier comme Antigone l'a fait *in illo tempore*. Jouée en créole, cette pièce a été traduite en créole même par le poète haïtien, Morisseau-Leroy, dont le personnage-clé montre la forme et le fond riches en rebondissements que le créole peut aussi offrir au monde.

Le narrateur trouve que l'idéal est de jouer la pièce en créole. Pour lui, le créole est une langue viable qu'il valorise comme dans cet extrait :

Antigone fait face à Créon. Silence dans la salle.

Créon. – Tu es seule, à Thèbes, à professer de pareilles opinions.

Antigone. – (Désignant le Chœur). Ils pensent comme moi, mais ils se mordent les lèvres.

Créon. – Ne rougis pas de t'écarter du sentiment commun !

Antigone. – Il n'y a point de honte à honorer ceux de notre sang [...]
(Cof, 144).

Ici, la figure du rhizome permet aussi bien la rupture que le rapprochement et favorise, grâce à son principe de multiplicité, la prolifération de nombreuses formes littéraires. L'introduction d'une pièce de théâtre grecque dans le roman est aussi un procédé pour démontrer à la fois le principe de la connexion esthétique et de la construction de l'identité.

L'originalité se manifeste dans la façon de recréer ou de faire revivre le passé. En introduisant cette pièce de théâtre dans la narration, le narrateur crée un pont artistique et esthétique entre le passé et le présent.

L'insertion de ces passages (comme l'extrait) retrace le rapport que le narrateur entretient avec son environnement. Ce rapport est lié au

statut sociopolitique qui est celui du terroir dans lequel il se trouve, c'est-à-dire l'espace de narration, qui est aussi Haïti. Les textes interprètent une réalité culturelle qui a préexisté et en même temps, ils se réfèrent au monde que le narrateur approche, aime, met en scène et dont il dresse le portrait. Il s'agit donc d'un travail conscient ici, que Bernard Mouralis soulève et nomme « le plagiat créatif » (2007 : 16). L'insertion de ces textes étrangers montre la nature inter-référentielle de la situation de l'espace de narration, ayant une importance fondamentale pour la compréhension de la résistance inscrite dans le texte.

Dans *Le goût des jeunes filles*, le narrateur présente les images d'Haïti. Le passage poétique suivant, pris dans le livre de Magloire Saint-Aude, reflète la situation préoccupante de Vieux Os : « J'ouvre le livre de Magloire Saint-Aude comme ça. Une page au hasard. Je lis : Poème du prisonnier. Au glas des soleils remémorés » (Gjf, 176).

Ces vers « Poème du prisonnier ; Au glas des soleils remémorés » trouvent leur raison d'être dans le fait qu'ils décrivent la situation précaire du narrateur dans *Le goût des jeunes filles*. Vieux Os est caché dans la chambre des jeunes filles, qu'il considère comme une prison. C'est la même pensée que présente le texte d'André Breton, tiré du livre de Magloire Saint-Aude :

Douze à quinze vers pas davantage. Je comprends votre désir : la pierre philosophale ou presque la note inouïe qui dompte le tumulte, la dent unique où la roue du destin engrène l'extase : On cherche qui, depuis le sphinx, eût, dans de telles limites, réussi à arrêter le passant. Dans la poésie française, parfois Scève, Nerval, Mallarmé, Apollinaire... Mais vous savez bien que tout est beaucoup trop « lâché » aujourd'hui André Breton (Gjf, 36).

Magloire Saint-Aude est poète, journaliste. Il rapproche sa recherche poétique du surréaliste, André Breton. Dans sa pédanterie, le narrateur a recours aux narrations d'autres auteurs pour s'allier au courant de l'assimilation, d'autres cultures et mouvements littéraires. Le narrateur voudrait démontrer sa pédanterie. Il étale son érudition et prône l'universalité. Il fait du charme à d'autres grands poètes et écrivains du monde. Par l'intertexte, il voudrait tout simplement inscrire sa narration dans une esthétique transgressive, c'est-à-dire, « une écriture de la traversée qui impose un fonctionnement auto-représentatif par des jeux d'écriture doubles, visant à entretenir ce que papa Samba Diop nomme, « le mythe du créateur libre » » (Ukize 2013 : 210).

D'une part, le narrateur absorbe les influences du contexte culturel ambiant de l'occident, comme Vieux Os affirme avoir reçu une

éducation française offerte en Haïti ; par la suite, il cite aussi bien Magloire saint-Aude que René Philoctète ; d'autre part, en tant qu'exilé, il voudrait démontrer qu'il a aussi assimilé certaines tendances du modernisme courant culturel, entre autres, l'hybridité.

L'hybridité, que nous définissons, au niveau énonciatif, comme « le mélange de deux langues sociales dans une énonciation, la rencontre de deux sciences linguistiques différentes séparées par diverses époques et par leur diversité sociale dans le contexte d'une énonciation déterminée » (Bakhtine 1979 : 244). Autrement dit, le narrateur construit son propre contexte d'énonciation et les romans à l'étude adoptent en partie les modèles étrangers et contribue par conséquent à la création d'un champ littéraire nouveau.

Il y a donc une interaction entre le nouveau milieu (pays d'exil du narrateur) et son identité initiale. Dans son expression, il donne forme aux glissements permanents du symbolique qui constituent le socle des sociétés contemporaines. Il s'agit de la symbiose entre la citoyenneté nationale et l'espace d'exil ; entre les cultures française et américaine. Nous avons des expressions anglaises : *Chicken basket de ketchup* (Gjf, 49), *Strasbourg, Food store* (Gjf, 151). Des mots créoles : *Genyou bébé kenwenrenmen, lanparamountou, Mwenrenmen, l'mwenrenmen* (Gjf, 65-66), *Blanc sa-a fou èt-chechéoun moyen poujeté-ou* (Gjf, 105).

Ici, L'hybridité est la conséquence de cette absorption de la culture étrangère. Ces termes témoignent d'une multi-culturalité et d'une hybridité linguistique et identitaire qui débordent le cadre étroit du domaine français. Le narrateur récite des mots anglais. C'est un indice du multilinguisme qui constitue une marque d'hétérogénéité culturelle. Nous sommes en présence de l'hybridisme linguistique où le créole, l'anglais et le français cohabitent en bonne intelligence. L'hybridité ne touche pas seulement les langues, mais aussi la culture et l'identité. Elle est un lieu d'hétérogénéité ou de cohabitation, où doivent se négocier l'identité et la différence dans un espace intermédiaire comme lieu d'énonciation. Ce mélange des codes linguistiques s'avère être une stratégie des plus visibles pour mettre en exergue l'identité hybride. Le fait d'avoir préféré l'exil, d'être allé vers un territoire étranger, colore l'identité du narrateur comme hybride, ouvrant éventuellement la voie à la conceptualisation d'une culture internationale. Cette quête amène le narrateur à introduire et valoriser de différentes convictions lorsqu'il fait allusion tantôt à la religion chrétienne tantôt au dieu vaudou ; il montre la cohabitation de ces deux religions, comme l'indique cet extrait :

Moi, dit calmement la mère, je leur ai fait comprendre que je n'ai que faire de leur justice. Tout ce que je veux, c'est le corps de mon fils et ce corps n'est ni à eux, ni à l'État haïtien, ni même à moi, mais à Dieu, que c'est Dieu, le seul maître des corps et des esprits et des âmes, et que je dois enterrer chrétiennement, qu'ils n'ont aucunement le droit de disposer du corps de mon fils (Cof, 28).

Le Dieu des chrétiens, en Haïti, est invoqué tout comme les dieux vaudous :

– Je me retourne et me retrouve face au visage rayonnant de Legba. Ce Legba, qui m'a sauvé des chiens, est le dieu qui se tient à la porte d(u) monde invisible. « Vous ne passerez jamais dans l'autre monde, disait Da, si Legba ne vous ouvre pas la barrière » (Cof, 345).

La quête apparaît comme une ouverture à l'autre. Le narrateur convoque une intégration des cultures. Ainsi son identité devient une identité hybride telle que définie par Homi Bhabha ; « L'identité est négociée dans la multiplicité des marges et des croisements culturels : on vit dans des mondes différents, dans un entre deux pour s'intégrer dans le schéma actanciel de l'altérité » (Bhabha, 1994 : 225).

Dans *Le goût des jeunes filles*, le narrateur approche une technique cinématographique, un scénario de film qui donne un texte hybride. L'hybridité devient l'assemblage²⁶ qui se produit quand deux ou plusieurs éléments se rencontrent. Le recours au cinéma présente une innovation esthétique. La vie des personnages n'est plus une biographie linéaire ou accidentée, elle est faite de bribes et d'essais, d'expériences de vie. Ces bribes éparées et diverses en histoire constituée, restent du domaine de l'impression vécue. Le jeu de rôle devient le fondement de la stratégie identitaire, il utilise le théâtre de la vie comme un jeu qui offre des multiples possibilités à l'être qui devient cette somme des possibilités. À travers cette technique, l'on accède à la modernité, en adoptant la tendance moderne à substituer l'image à la réalité, à la fois dans la représentation individuelle de l'expérience et dans la production publique de la culture. Cette volonté de s'impliquer dans la modernisation et la globalisation est un signe d'hybridité.

Signalons que le style naît du contact entre les images captées du quotidien et la vie de l'âme cachée dans le moi profond. En effet, la vie vécue de Vieux Os constitue le soubassement ou le prétexte de l'écriture. *Le goût des jeunes filles* serait le prétexte de faire porter à l'écran le scénario du film *Week-end à Port-au-Prince*, et qu'on découvre au milieu

²⁶ Ici, c'est différent du coupé-collé ou du bricolage que met en branle l'art plastique.

du roman. Dans les textes de notre étude, le narrateur fait mention de différentes salles de cinéma qu'il a fréquentées telles que le cinéma *Olympia* (Gjf, 168), *Le Rebelle* (Gjf, 119), *Caballero Blanco* et *le Lido* (Cof, 167), le Cinéma *Cric-crac* (Cof, 168) ; il en a tiré des idées pour le montage de son scénario. C'est à travers cette forme qu'il expose les réalités sociales de son époque. Le cinéma étant un élément vernaculaire du modernisme, le narrateur s'en sert comme moyen de propagation. L'hybridité révèle donc l'importance ou la signification de différences culturelles ; elle dévoile également la formation de l'identité.

CONCLUSION

Que penser ? Les trames *Le cri des oiseaux fous* et *Le goût des jeunes filles* correspondent à la linéarité sereine d'un récit harmonieux dont on circonscirait sans effort l'identité pérégrine et la finalité stylistique. Au fait, les deux récits sont tissés de fils hybrides (comme nous l'avons démontré), qui relèvent un talent scripturaire de bonne facture et une vaste culture bien dosée.

Il s'affirme que le narrateur jouit d'une éducation classique, il connaît les littératures grecque – Sophocle – et française – Baudelaire, Mallarmé, les surréalistes – aussi bien que les écrivains haïtiens. D'où une situation qui est un écho de la tragédie grecque. Il y a donc intertextualité, avec même un passage de cette tragédie reproduit dans *Le cri des oiseaux fous*. La position dans le chantier exilaire, au carrefour de plusieurs réalités à la fois extérieures et intérieures au pays d'origine et au pays d'accueil, lui permet de parler et de s'exprimer à partir d'une double perspective.

À travers les phénomènes d'humour, d'intertextualité et d'hybridité qui sont une ouverture à l'autre, le narrateur ouvre une brèche au concept actuel de la mondialisation, de l'esthétique de la diversité ou du chaos-monde, caractéristique des récits francophones et postcoloniaux contemporains, à savoir l'identité mixte et pérégrine. Ces phénomènes montrent à la fois le désir de continuité et celui de rénovation littéraire. Comme chez Alain Mabanckou, l'acte créateur de Laferrière donne lieu à l'abolition des frontières par une mise en abîme, à savoir l'insertion des lettres, des contes, des poèmes, des chants, etc., dans leurs récits comme moyen d'explorer « le passage liminal entre l'ici et l'ailleurs, le passé et le devenir »

A cet égard, le narrateur n'est pas indifférent vis-à-vis des problèmes sociaux, des problèmes politiques qui secouent l'espace de narration. Faut-il les transcender ? Non, il s'agit de protester et d'informer : il y a une articulation entre le réalisme et l'appel au changement social et politique. La vocation d'écrire s'accompagne d'un devoir altruiste, c'est-à-dire une contribution au progrès social.

Ouvrages cités

- ABOMO-MAURIN, Rose. 2010. *Tshicaya ou l'éternelle quête de l'humanité de l'homme*. Paris : L'Harmattan
- BAKHTINE, Michael. 1989. *Le principe dialogique*. Paris : Seuil
- BHABHA, Homi. 1994. *The location of culture*. London : Routledge
- BARTHES, Roland. 1973. *Le plaisir du texte*. Paris : Seuil
- BOURDIEU, Pierre. 1992. *Les règles de l'art, Genèse et structure du champ littéraire*. Paris : Seuil
- CERTEAU, Michel de. 1975. *L'écriture de l'histoire*. Paris : Gallimard
- CHEVRIER, Jacques. 1990. *Littérature africaine, Histoires et grands thèmes*, Paris, Hatier
- DELEUZE, Gilles & GUATTARI Félix. 1998. *Mille plateaux*. Paris : Edition de Minuit.
- DOUGLAS, Rachel. 2011. « Rewriting America/Dany Laferrière's Rewriting », *Contemporary French and Francophone Studies*, 15, pp. 67-78
- ESSAR, Dennis. 2016. "Time and Space in Dany Laferrière's autobiographical Haitian novels", *Callaloo*, 22.4, pp. 930-945
- FONKOUA, Ronald. 2001. *Les champs littéraires africains*. Paris : Karthala.
- . 1993. « Roman et poésie d'Afrique francophone : de l'exil et des mots pour le dire ». In : *Revue de Littérature comparée* 1 (janvier-mars), pp. 93-105
- GLISSANT, Édouard. 1996, *Introduction à une poétique du divers*, Paris : Gallimard
- KRISTEVA, Julia. 1970. *Le texte du roman : Approche sémiotique d'une structure discursive transformationnelle*. La Haye : Mouton
- LAFERRIERE, Dany. 2005. *Le goût des Jeunes filles*. Paris : Grasset
- . 1985. *Comment faire l'amour avec un nègre sans se fatiguer*. Montréal : VLB
- . 2000. *Le cri des oiseaux fous*. Lanctot : Outremont
- . 1999. *Pays sans chapeau*. Paris : Serpents à plumes
- MABANCKOU, Alain. 2007, " La francophonie" dans *Pour une littérature monde écrite en Français*, Paris, Gallimard.

- MIRAGLIA, Anne-Marie. 1999. « Dany Laferrière, l'identité culturelle et l'intertexte afroaméricain », *Présence francophone*, 54, pp. 121-139
- MUKENGE, Arthur. 2016. « Pays sans chapeau : Autobiographie, autofiction ou fusion de la réalité et de la fiction » In : *Literator*, pp.10-18
- . 2010. La migration et la constitution du moi. Pius Ngandu Nkashama et la découverte du moi -. In : *TRANS. Internet-Zeitschrift für Kulturwissenschaften*. No. 17/2010. WWW : http://www.inst.at/trans/17Nr/3-4/3-4_mukenge.htm
- MUNRO, Martin. 2007. *Exile and post-1946 Haitian literature : Alexis, Depestre, Ollivier, Laferrière, Danticat*, Liverpool : Liverpool University Press
- MOURALIS, Bernard. 2007. *L'illusion de l'altérité, études de littérature africaine*. Paris : Honoré Champion
- PIEGAY-GROS, Nathalie. 2002. Introduction à l'intertextualité. Paris : Nathan université
- NIMROD. 2006. « Le goût des jeunes filles ». In : *Africultures*, Octobre, Africultures.com
- PAPASTERGIADIS, Nikos. 2000. *The turbulence of migration*. Cambridge : polity press
- UKIZE, Servilien. 2013. « De la pratique intertextuelle dans l'œuvre Romanesque d'Alain Mabackou ». Thèse inédite. Western Ontario : Canada
- SROKA, Ghila. 2010. « Conversation avec Dany Laferrière ». In : *La Parole Météque : Interview Montréal*
- RÜF, Isabelle et SULSER, Éléonore. 2011. « L'écriture quel rôle joue-t-elle dans vos vies ? ». In : *Le Temps*, Mars
- VIART, Dominique. 1999. « Filiations Littéraires », *Écritures contemporaines*. Minard : Lettres modernes.