

Ce Zombi égaré est-il un Haïtien ou un Québécois?

Le vaudou chez les écrivains haïtiano-québécois

Et puis, seuls les simples d'esprit croient qu'on vient d'un lieu précis. On peut venir aussi d'endroits qu'on n'a fait que traverser en cours de route.

—Émile Ollivier, *Passages* (165)

Gérard Étienne (1936-2008; émigré 1964) et Émile Ollivier (1940-2002; émigré 1965) font partie du premier groupe d'exilés à fuir la violence et la répression du régime de François Duvalier à destination de Montréal. La durée de leur présence au Canada¹ aussi bien que l'étendue et la qualité littéraire de leur œuvre leur ont garanti une étude savante relativement approfondie, bien que pour Étienne cet intérêt ne se soit révélé qu'assez récemment (Ndiaye 9). L'institution littéraire québécoise s'est vite appropriée l'œuvre humaine et émouvante, plutôt réaliste, avec ce brin du merveilleux, d'Ollivier (Satyre 122). L'« esthétique du choc » chez Étienne, comme l'appelle Jean L. Prophète ou la « poétique de l'abjection » selon Marie-Agnès Sourieau, ont fait qu'il trouve son lectorat avec plus de difficulté. Par contre, tout le monde reconnaît le succès, de scandale diraient quelques-uns, de Dany Laferrière (né 1953; émigré 1976). Il appartient à une autre génération, mais lui aussi, à la suite de menaces de la part du régime de Jean-Claude Duvalier, a quitté Haïti pour Montréal, où il s'est fait connaître depuis les années 1980. Son exploitation de titres controversés, tels que *Comment faire l'amour avec un nègre sans se fatiguer* (1985; film 1989 dir. Jacques W. Benoit) et *La grenade dans la main du jeune nègre est-elle une arme ou un fruit?* (2000), qui visent à déjouer les stéréotypes qu'ils parodient, lui a valu l'attention des médias aussi bien que celle des chercheurs universitaires. En effet, comme le note Pascale de Souza, les « stratégies perlocutoires » de son auto-écriture intimiste, qui le rapproche des Québécois en s'opposant aux anglophones, lui ont gagné l'appréciation des publics francophones. Enfin Martin Munro attribue

à Stanley Péan (né 1966; émigré 1966), parmi d'autres jeunes auteurs d'origine haïtienne, une pareille « unprecedented international exposure » (206); le cadet de ce groupe a cependant beaucoup plus de mal à attirer l'attention de la critique savante².

Au cœur de la création au Québec de la catégorie de la « littérature migrante » depuis les interventions connues de Pierre Nepveu, et de Clément Moisan et Renate Hildebrand³, demeure la question de l'appartenance. Dans son étude des « Réceptions de l'œuvre d'Émile Ollivier : de la difficulté de nommer l'écrivain migrant », Joubert Satyre nous signale la grande diversité d'appellations choisies par la critique pour nommer l'écrivain d'origine haïtienne venu vivre au Canada. Il trouve que « [c]ette babélisation est la figure de l'inquiétante étrangeté du texte migrant qui déstabilise les fondements du texte national » (121). Spécialiste en études caribéennes, Martin Munro efface cette ambiguïté dans son étude, *Exile and Post-1946 Haitian Literature : Alexis, Depestre, Ollivier, Laferrière, Danticat* (2007), qui associe ces écrivains qui ont tous quitté Haïti pour divers pays à la « littérature haïtienne » tout court. N'oublions pas que l'appellation « écrivain-migrant » n'est pas sans controverses, comme nous le rappelle Józef Kwaterko en citant le malaise d'Émile Ollivier face à un vocable qu'il trouve réducteur (214) et Christine Ndiaye nous informe du même sentiment chez Étienne (10). Nous observons que dans l'autofiction *Comment faire l'amour avec un nègre sans se fatiguer* Laferrière supprime toute référence à l'origine haïtienne du « Vieux⁴ », son personnage-avatar, et il dit à Carroll Coates que son but n'était pas d'être vu comme un écrivain « ethnique » ou « migrant » (« Interview » 911). Pourtant, l'écriture de tous ces écrivains reste marquée par l'entre-deux identitaire de la migration. Pour Stanley Péan, la situation est encore plus, ou peut-être moins problématique parce qu'il a immigré tout enfant; il a complètement grandi dans le pays d'accueil, à Jonquière dans la région du Saguenay-Lac-Saint-Jean, en contraste avec les autres écrivains considérés ici qui ont débarqué, adultes, dans la métropole de Montréal. Si Joubert Satyre peut observer que chez Ollivier l'élément « québécois » de son écriture n'est pas à négliger (126), cet élément ressort encore plus chez Péan, qui admet n'avoir fait que deux séjours en Haïti, « à l'âge de neuf ans » et puis en 1997 (Olivier 8). Pourtant, ses ouvrages les plus connus, *La plage des songes et autres récits d'exil* (1988) et les deux romans *Le tumulte de mon sang* (1991) et *Zombi Blues* (1996), sont marqués par la forte présence de l'exil, sont peuplés par des personnages immigrés⁵. Le vaudou et le zombi représentent les motifs dominants de ces textes qui reflètent les mêmes buts et préoccupations que ceux d'Ollivier et d'Étienne

qui cherchent, selon Keith L. Walker “to interrogate the lived experience of their Antillean comrades in order to document and to expose the paradoxes and misadventures characteristic of the Haitian exilic experience” (173).

Dans l'écriture migrante de la diaspora haïtienne, cette expérience du pays natal comme invivable et de l'exil comme paradoxe se traduit par excellence dans la figure du zombi. Depuis la parution du zombi dans le film d'horreur anglo-américain (Ellis) à la déclaration de René Depestre qui affirme que « [l]'histoire de la colonisation est celle d'un processus de zombification généralisée de l'homme », les forces centrifuges ont cherché à universaliser le zombi comme figure de l'aliénation. En même temps, le zombi est devenu l'emblème des maux haïtiens et des références à la zombification semblent être incontournables dans un texte littéraire qui veut afficher son haïtineté. Dans les ouvrages autofictifs de Gérard Étienne (*Le nègre crucifié*, 1974; *La pacotille*, 1991; et *Vous nêtes pas seul*, 2001) et de Dany Laferrière (*Le cri des oiseaux fous*, 2000), aussi bien que dans le roman d'Émile Ollivier (*Passages*, 1985), on remarque la forte présence du vaudou et celle du zombi comme métaphore de l'Haïtien aliéné, contraint à vivre une vie qui n'est pas une vie, mais plutôt une mort-vivante sous l'oppression duvalériste. Il figure aussi l'état de l'exilé haïtien qui a du mal à se faire accepter ou à s'accepter dans le pays d'accueil. Chez Stanley Péan, auteur de fictions qui rentrent sous la rubrique de l'horreur fantastique, les *loas*—c'est-à-dire les esprits du vaudou—et les autres manifestations surnaturelles des croyances populaires haïtiennes qui y sont associées, tel le zombi, fonctionnent de manière à introduire l'élément insolite qui définit ce genre⁶. Nous examinerons d'abord les représentations du vaudou dans l'œuvre de ces écrivains haïtiano-québécois avant de nous pencher sur la figure spécifique du zombi.

Haïti, pays envoûté : Le vaudou chez Étienne, Ollivier et Laferrière

On connaît l'usage du vaudou fait par François Duvalier comme moyen de se maintenir au pouvoir (Coates, « Vodou »⁷ 184) et de là dérive en grande partie l'image d'Haïti comme pays envoûté. Cependant le préfacier de la deuxième édition du *Nègre crucifié* insiste sur le fait que ce que pratiquaient Duvalier et compagnie c'était « le vaudou maléfique, parce que détourné de sa vraie voie » (Laraque 15). En effet, Maximilien Laroche nous rappelle qu'avant l'indépendance en 1804, le vaudou servait de force unificatrice entre les esclaves et les marrons, et la cérémonie religieuse permettait la circulation d'informations essentielles pour organiser la rébellion (54). Cette dualité reflète la description du panthéon vaudou faite dans l'étude classique

de l'anthropologue Alfred Métraux : « most Voodoo gods are divided into two groups : *rada* and *petro* » (39). Michel S. Laguerre nous informe que ce sont les esprits *rada* qui sont plutôt bénévoles, tandis que ceux du vaudou *petro* protègent les révolutionnaires aussi bien qu'ils fomentent la violence et la vengeance (113). L'association du vaudou avec la magie noire dérive de l'époque coloniale, mais l'Église catholique a mené des campagnes « anti-superstition » jusqu'au milieu du vingtième siècle (Métraux 17, 55-56, 338-41). Le noirisme de Duvalier l'a facilement approprié parce que le vaudou *petro* «symbolizes force, power, and resistance to White supremacy and bourgeois ideology. Carrying a kind of Black Power ideology» (Laguerre 113). Willy Apollon, dans son étude lacanienne et marxisante du vaudou, retrouve aussi l'aspect révolutionnaire d'un phénomène oral et visuel, libre de toutes les répressions de l'écrit occidental. En ce qui concerne les représentations dans la littérature haïtienne de la diaspora, Martin Munro observe cette dualité dans la fiction de René Depestre qui associe Duvalier au vaudou *petro*, gardant les loas *rada* pour ses « bons » (114), tandis que Bernard Delpêche souligne l'élément subversif de l'exploitation du vaudou dans le recueil poétique *Un arc-en-ciel pour l'occident chrétien* (1966) du même auteur.

Nous observons chez les écrivains de notre corpus une forte corrélation entre le vaudou et le duvaliérisme, le vaudou et la magie noire. Dans les autofictions de Gérard Étienne⁸, « les vaudouisants et les bocors [sorciers vaudou] » sont carrément les duvaliéristes et les tontons macoutes contre lesquels luttait le protagoniste du *Nègre crucifié* (31), un « Révolutionnaire⁹ » (34). Ben Chalom, protagoniste éponyme de *La pacotille*, lutte contre les démons de son passé en Haïti, contre les « formules magiques » des « disciples de la bête » (63) du régime qui cherchaient à « masquer la vérité sous des simagrées de sorciers » (123). Tel est le cas pour Jacques, le dernier avatar de ce personnage étienien, qui décrit ses anciens compatriotes comme « un peuple qui croit à la magie des mots, non à la force de l'âme, non à la grâce de Dieu! » dans *Vous n'êtes pas seul* (68). Pour l'exilé qui a subi la prison et la torture sous le régime de Duvalier—ce qui est le cas d'Étienne aussi bien que celui de ses protagonistes—le vaudou et la magie noire figurent la déraison d'un tel système. La raison ne peut pas expliquer les pratiques duvaliéristes qui nuisent à son propre peuple; il n'y a que l'irrationnel pour en rendre compte.

Le cri des oiseaux fous raconte la dernière nuit en Haïti de Vieux Os, le personnage principal du roman autofictionnel de Dany Laferrière. Lui aussi suggère la relation étroite entre le vaudou et François Duvalier : « Papa Doc rêvait de prendre possession de l'âme haïtienne. Ses hommes opéraient

plutôt la nuit, se confondant avec les démons intimes qui hantaient nos pires cauchemars » (287), contrastant la terreur nocturne du père avec la « terreur diurne » du fils : « Baby Doc, en homme moderne, entend régner le jour » (287). Pour cette raison Vieux Os rôde la nuit; il se trouve pourtant « perdu dans cet univers fangeux. Je vois des fantômes. J'entends des voix » (286). Bien après sa mort, l'emprise du père sur le pays persiste, comme il observe dans le « *King Salomon Star*, le quartier général de la racaille d'un des pouvoirs les plus corrompus de la planète », où tous les gens « portent Papa Doc dans leur âme. Ils sont possédés par Baron Samedi, le maître des cimetières » (290). Tout comme chez Étienne, chez Laferrière—dont le père est parti sous Papa Doc et qui, lui, est parti sous Baby Doc après la torture à mort de son meilleur ami—la violence de ces régimes et le plaisir que certains partisans y prennent ne peuvent être que liés aux forces de la déraison, de la mort.

On retrouve l'association du vaudou avec le pays natal et la notion d'Haïti comme étant un pays envoûté des autofictions d'Étienne et de Laferrière dans les nouvelles et les romans d'Émile Ollivier et de Stanley Péan. Chez Ollivier, le paysan Amédée « croyait le pays tout entier devenu le jeu de quelque force malin » (17) qu'il cherche donc à fuir dans *Passages*. Et c'est le loa *rada* des eaux, Agoué, qu'il va prier quand son bateau se trouve au milieu d'une tempête (104-07). Bien que l'esprit descende pour prendre possession de son fidèle, le texte d'Ollivier semble condamner ces efforts comme vains parce que le bateau fait naufrage et la majorité de ses passagers sont morts. L'Haïtien se trouve dans une situation de double contrainte : il ne peut pas rester où il est, soit pour des raisons politiques soit pour des raisons économiques (les paysans d'Ollivier souffrent de la famine et de la disette), mais il ne peut pas non plus en sortir, comme le montre l'autre personnage principal de *Passages*, Normand Malavy, qui a pu physiquement quitter l'île, mais qui, depuis son exil sur une autre—celle de Montréal—, souffre toujours de la malédiction de son pays natal.

Le trope de l'évasion des griffes de Duvalier par le truchement d'un bateau dessiné, le *vévé*—dessin invocateur d'un loa—d'Agoué, reparait chez Étienne dans *La charte des crépuscules* (1993) comme nous le signale Mark V. Andrews (26). Dans son roman *Vous n'êtes pas seul*, l'idée de fuir par l'intervention du vaudou, comme chez Ollivier, semble en fin de compte être un leurre. Il l'est certes pour Jacques qui raconte comment un milicien lui avait ordonné : « 'Dessinez une fusée sur la porte pour foutre le camp.' J'obéissais. Je vous le jure. Alors le miracle s'est réellement accompli. Je me suis évadé. Direction, la maison de mon frère » (87). Cette magie traître effectue une évasion qui

permet aux duvaliéristes, en le suivant, de trouver et d'arrêter son frère. Pour la génération d'Étienne et d'Ollivier, il n'y a pas de solution magique; le vaudou ne peut offrir un havre contre le pouvoir parce que le pouvoir se l'est approprié.

Tel n'est cependant pas le cas des fidèles d'Agoué dans *Le cri des oiseaux fous* de Laferrière où nous témoignons de la double nature—positive et négative—du vaudou. À son début, le sceptique Vieux Os admet avoir « pu échapper » jusqu'à l'âge de vingt-trois ans « à ce culte pseudo-mystique, qu'une amie a qualifiée de 'pornographie ésotérique' » du vaudou, dont les Haïtiens sont « si friands » (98). Pourtant, il rencontre quelqu'un qui lui raconte comment son père a pu sortir de la prison du général Magloire avec un confrère qui, en traçant un bateau sur le mur, effectue de la magie vaudou : « Un moment après, ton père et lui ont mis leur pied gauche dans le dessin et . . . ils ont disparu, là, sous mes yeux » (150; ellipse à l'original). En effet, il s'agit du loa d'« Agoué, le dieu de la mer » (204). Comme l'avait fait son père, Vieux Os doit reconnaître que lui aussi avait bénéficié du secours du loa bienveillant de la mer avant son départ : « Les filles d'Agoué m'ont secouru » (308). Ce fils rationnel ne croit à la magie de son pays qu'au moment où il va le quitter et c'est par l'intervention des loas qu'il parvient à le faire.

Bien que Vieux Os puisse admettre le pouvoir des loas bienveillants, il préfère s'exiler, chercher asile dans un pays où les puissances maléfiques ne peuvent pas l'atteindre : « Les dieux du vaudou ne voyagent pas dans le Nord. Ces dieux sont trop frileux. Je serai donc seul pour affronter ce nouveau monde. » (*Cri* 317) Ben Chalom réitère la croyance populaire antillaise¹⁰ que les esprits maléfiques ne peuvent pas traverser l'eau : « Aucune force diabolique qui fait des ravages dans l'écurie [la prison de Duvalier] ne traverse la mer des Antilles. » (*Pacotille* 158) Il la sait pourtant fautive, ces démons l'ayant pourchassé jusqu'au Québec. Les personnages d'Étienne, d'Ollivier et de Laferrière cherchent tous à fuir le duvaliérisme figuré par ces esprits maléfiques. Malheureusement, ils découvrent que ces figures continuent à les hanter au pays d'accueil. Tandis que les personnages de ses aînés cherchent à fuir les esprits vaudou, Péan les invoque, en éliminant tout aspect positif de la religion populaire haïtienne, pour fabriquer ses contes fantastiques.

Le Vaudou au Québec : l'œuvre fantastique de Stanley Péan

Le roman pour la jeunesse de Stanley Péan, *La mémoire ensanglantée* (1994), met en scène une famille haïtienne immigrée au Québec qui n'arrive pas à laisser derrière elle les fantômes du duvaliérisme. Baron Samedi, un des esprits vaudou les plus connus, hante les rêves de Leïla Bastide, sa

protagoniste haïtiano-québécoise: « Il portait un costume d'ordonnateur de pompes funèbres, redingote et haut-de-forme noirs. Son maquillage visait à donner l'impression qu'il avait une tête de squelette. » (125) Le texte ne nomme pas explicitement ce membre de la « terrible » famille des Guédé, les esprits de la mort (Métraux 114), mais on ne peut pas se tromper sur l'identité de cet être onirique d'après sa description, qui semble être prise mot pour mot d'un passage de Métraux (113). En effet, les esprits malveillants associés au vaudou et les croyances populaires haïtiennes peuplent l'œuvre fantastique de l'écrivain haïtiano-saguenéen. Le personnage fictif péanien, tout comme l'autofictif Ben Chalom d'Étienne, semble ne pas pouvoir fuir les démons qui hantent le pays natal. Toute jeune, ses parents lui content des histoires de « loups-garous et autres croque-mitaines » (92); adolescente, Leïla se trouve possédée par un *bizango*, le fantôme de la cousine de son père, Nina. Bien que l'introduction de l'esprit vaudou permette à l'auteur du fantastique d'insinuer la présence du surnaturel dans le monde, tout comme nous l'avons vu chez Étienne, Ollivier, et Laferrière, cet être insolite et inexplicable selon la raison occidentale figure la violence du régime duvalériste, car Nina avait été victime « de la redoutable confrérie des tontons-macoutes » (130).

Le vaudou ne sert donc pas simplement de signe de l'haïtienneté du texte péanien mais aussi comme catalyseur du « fantastique », de l'intervention de l'insolite dans le monde rationnel du Québec ou de l'Amérique du Nord plus large. Il joue donc un rôle central dans *Le tumulte de mon sang*, son hommage romanesque à « La chute de la maison d'Usher » (1844) d'Edgar Allan Poe. D'abord, le vaudou s'introduit de façon sournoise et en quelque sorte folklorisée par le truchement du *makandal*, un talisman vaudou que la grand-mère du narrateur haïtiano-québécois lui avait donné et qu'il retrouve mystérieusement dans ses bagages. Son manque de croyance contraste avec l'attitude de son amie qui « [s]ans être pratiquante, . . . accordait beaucoup d'importance aux croyances vodou¹¹ » (45). Plus tard, cependant, il se révèle qu'Ouidah, la gouvernante chérie de Madeline, est une *mambo*, une prêtresse vaudou qui avait aidé son « oncle » Rodrigue Duché à se dégager d'une intrigue amoureuse avec une puissante femme-démon et qui continue régulièrement à faire des rites vaudou pour aider ce dernier à garder ses forces (124). Le fils portera la faute du père (et le texte révèle que Duché est le père du narrateur et de son amante, Madeline); la magie noire pratiquée en Haïti traverse l'eau et s'installe sur le continent; les enfants ne peuvent pas sortir indemnes de la violence de la société dont ils sont issus, même s'ils ont grandi dans celle du pays d'accueil.

Chez tous ces auteurs les personnages se sentent divisés entre deux mondes, vivant « un entre-deux » de l'expérience migrante dont parle Régine Robin dans son étude de Kafka¹² (10). Tout comme l'écrivain judéo-tchèque vivant sous le régime austro-allemand des Habsbourg, les personnages de la fiction haïtiano-québécoise vivent une existence ni . . . ni . . . : ils sont Haïtiens, mais ils ne le sont plus, ayant quitté le pays; selon un discours ethno-nationaliste, ils ne sont pas québécois, mais selon le discours du nationalisme civique, ils le sont, ayant adopté ce pays refuge. Ils sont pour la plupart, des gens cultivés, formés par un système éducationnel basé sur un rationalisme français, mais ils sont tous forcés de croire à l'existence de l'irrationnel du vaudou et du régime duvaliériste. On voit l'instant insolite où les deux univers se touchent dans l'incident cité ci-haut de l'évasion de prison par le père de Vieux Os dans *Le cri des oiseaux fous*; en écoutant l'anecdote, le jeune homme découvre que son père « gardait contact avec les deux mondes . . . [l]e monde de la raison, de la logique, et celui du surnaturel, de l'invisible. Très peu de gens ont accès à deux mondes parallèles en même temps. Généralement, on finit par faire un choix. » (151)

Ce refus de choisir entre le monde rationnel et celui de la magie figure l'expérience de l'entre-deux du migrant qui doit vivre à la façon du pays d'accueil tout en cherchant à garder quelque chose du pays natal. Il a souvent du mal à vivre cet entre-deux qu'invoque Leïla Bastide pour décrire sa double vie à Montréal; tandis que le jour on vivait selon les us et coutumes québécois, le soir, « le seuil de la maison familiale franchi, on passait en quelque sorte dans un univers parallèle » (11). Ce clin d'œil à la science-fiction de la part de l'auteur ouvre la voie au fantastique; de manière littérale, l'univers parallèle de l'immigrée comprend l'odeur des plats traditionnels haïtiens en entrant dans la maison, les vêtements des parents qui se sont dépouillés de leur costume-tailleur, et les proverbes en créole dont le père parsème la conversation de table, mais c'est aussi un univers à part où peuvent entrer les loas ou les *bizango* « êtres surnaturels qui, le soir, sortaient de la peau humaine sous laquelle ils se cachaient » le jour (12). Prenant conscience de l'insolite qui s'insinue dans son monde autrement rationnel, Leïla invoque une espèce de bête: « Je m'imaginai traquée par une présence impalpable et obsédante, décidée à me chasser carrément de mon propre corps. » (108) Étienne se sert d'une figure pareille; la « bête » traque Ben Chalom dans *La pacotille*. En effet, Étienne inscrit ce dualisme dans la structure de son roman, car Ben Chalom vit le jour au Québec dans les chapitres pairs et il retourne en Haïti la nuit dans ses cauchemars racontés dans les chapitres impairs. Tous ces

personnages naviguent entre les deux mondes, entre deux visions du monde, celle de l'occident canadien et celle des Antilles. Ils doivent adopter l'approche hybride que conseille l'auteure jamaïcno-canadienne, Nalo Hopkinson :

Northern science fiction and fantasy come out of a rational and skeptical approach to the world: That which cannot be explained must be proven to exist, either through scientific method or independent corroboration. But the Caribbean, much like the rest of the world, tends to have a different worldview: The irrational, the inexplicable, and the mysterious exist side by side with the daily events of life. Questioning the irrational overmuch is unlikely to yield a rational answer, and may prove dangerous. Best instead to find ways to incorporate both the logical and the illogical into one's approach to the world, because you never know when life will just drop you down in that hole, into a ceiba space where none of the rules you know operate. (xii-xiii)

Le texte migrant haïtieno-québécois n'établit ce dualisme existentiel que pour le transgresser, car le personnage migrant n'arrive pas à bien compartimenter les deux côtés de cette face de Janus malgré sa bonne volonté. C'est ce qui arrive à Ben Chalom quand son obsession de la bête commence à s'infiltrer en plein jour, à la cantine de l'Université de Montréal, dans les rues de la ville, partout. C'est ce qui se passe pour Leïla Bastide quand elle voyage de Montréal au Québec profond pour vivre avec son aïeule chez qui la violence du passé ressurgit dans le présent sous la forme du *bizango*. Même au Canada, ces personnages sont forcés de se rendre compte d'une vision du monde haïtienne, celle associée au le vaudou et dans laquelle le monde des vivants et le monde des morts n'ont pas de frontière distincte (Deslauriers 338). Le zombi, ce mort qui vit, cet être vivant qui n'a pourtant pas d'âme, incarne de manière explicite cette vision.

Le Zombi comme figure de l'Haïtien chez Étienne, Ollivier, et Laferrière

On a souvent constaté l'usage du zombi dans la littérature haïtienne comme figure « symbolisant les effets de la dépossession collective » (Kwaterko 217). Maximilien Laroche appelle le zombi « the legendary mythic symbol of alienation: a spiritual as well as physical alienation; of the dispossession of the self through the reduction of the self to a mere source of labor » (56). Ainsi à l'époque coloniale le zombi représentait-il l'esclave : une personne devenue une chose, démunie de son humanité, forcée de travailler pour un autre (Ackermann and Gauthier 474-75). Dans la littérature contemporaine de la diaspora haïtienne, le zombi figure les victimes aussi bien que les partisans du régime de Duvalier. Martin Munro offre l'exemple de la représentation de l'Haïtien moyen « zombifié » par la dictature dans *Le mâle de cocagne* (1979)

de René Depestre (Munro 102). Chez nos auteurs haïtiano-canadiens, nous observons la même fonction des figures du zombi et de la zombification aussi bien que celles de figurer l'aliénation individuelle d'un protagoniste migrant et de représenter la condition générale de l'être humain dans le monde post-moderne et postcolonial¹³ qui tend à détruire les frontières nettes entre les pôles des dichotomies organisatrices de la réalité occidentale.

Logiquement, si les « vaudouissants » sont les partisans des Duvalier, leurs victimes sont donc ceux qui succombent à leur magie, une catégorie qui comprend non pas simplement le peuple haïtien, surtout le petit peuple qui cherche une vengeance contre les privilégiés (souvent la bourgeoisie mulâtre), mais aussi la main d'œuvre du pouvoir, les miliciens et les tontons-macoutes. Chez Laferrière on observe que le héros du *Cri des oiseaux fous* se promène dans « la capitale zombifiée par la dictature de Papa Doc » (276-77); son père affirme que « Duvalier a fait de tous les Haïtiens des zombies » (319). Dans *Passages* Ollivier désincarne le zombi, prêtant la figure au « Pouvoir, nasillant, déjà zombi » (61), la voix nasillarde étant un des traits saillants du zombi (Ackermann et Gauthier 480). Qu'il s'applique à Port-au-Prince ou au pays entier, aux Haïtiens soumis au régime ou aux partisans de Duvalier, le zombi figure l'état de mort-vivant, d'une existence où sa propre volonté est soumise à celle d'un autre, ce qui est l'existence en Haïti duvaliériste selon ces écrivains migrants.

On trouve ces références au zombi dans l'œuvre d'Ollivier et celle de Laferrière, aussi bien que chez des écrivains haïtiens et antillais¹⁴, mais chez Gérard Étienne le zombi devient une véritable obsession. Dans *Le nègre crucifié* et *La pacotille* nous avons recensé au moins soixante références directes et indirectes à la zombification, au zombi, aux morts-vivants et à la résurrection des morts. Le Révolutionnaire supplicié d'Étienne affirme que « [n]ous sommes mêlés dans la bataille contre les zombies » (*Nègre* 54) et ajoute « [s]i tu savais comment on est, en Haïti, un zombi sous les bottes du Chef » (*Nègre* 46). La capitale, voire tout le pays, sont devenus le « carrefour des zombies » (*Nègre* 20); « [l]a boue colle aux pieds des zombies de Port-au-Prince qui veulent faire une République de la grosseur d'un poignet » (*Nègre* 29-30). Quand le personnage principal de la *Pacotille* immigre à Montréal, Port-au-Prince, cette « ville des morts vivants » le poursuit toujours dans ses cauchemars (19). Comme nous le signale Peter Klaus dans *Le nègre crucifié*, « le zombi devient la représentation de l'être colonisé par excellence, dépouillée [sic] d'identité et de volonté. Le roman se veut également une réfutation du vaudou et de ses influences néfastes sur l'imaginaire haïtien. » (102)

Cet état de zombification s'avère tellement néfaste chez Étienne qu'il affecte toujours ceux qui ont pu s'enfuir de l'île, comme nous le voyons chez Jacques, le protagoniste de *Vous n'êtes pas seul*; il s'est fait arrêter en Haïti pour avoir refusé « de prendre la même direction que des zombis » (92), pourtant, vingt ans plus tard, il s'avère être un zombi aux yeux de deux Québécoises qui lui donnent refuge contre une tempête de neige, parlant tant de son état de sans-logis au pays d'accueil que de sa vie antérieure en Haïti : « Vous appelez ça être vivant, un enfant de cochon, une loque sous les ponts, un zombi égaré? » (78) La narration insiste sur le fait que Jacques « paraissait cliniquement mort » (61) et que Carmen et Marie-France ont effectué sur lui une « opération de réanimation » (80). Mais pour ce migrant dont la condition de vivre l'entre-deux n'est plus supportable, cette résurrection ne valait pas vraiment la peine. Ce n'est pas qu'il est ingrat; c'est simplement que Jacques ressemble trop au zombi à qui on donne du sel et qui se rend compte de son état; ce dernier se rend directement et inexorablement au cimetière sachant y trouver sa place (Seabrook 99). Encore une fois on voit le protagoniste haïtiano-québécois dans un huis clos, une situation d'entre-deux sans sortie ni secours.

La zombification comme figure de l'aliénation qui résulte du régime duvaliériste devient chez Étienne un malaise généralisé du monde contemporain. Se référant à Normand Malavy, membre de l'élite haïtienne qui a pu fuir au Canada pendant les années soixante, le narrateur de *Passages* observe : « Ne sommes-nous pas des survivants, des morts vivants, des cadavres en sursis, abritant des Hiroshima privés? » (35) Il offre aussi aux Haïtiens une stratégie de survivance subversive : le « magouillage » que Bernard Delpêche identifie à l'esthétique de René Depestre. Dans l'île, les paysans qui veulent la quitter se servent savamment de la peur du zombi chez les tontons-macoutes pour échapper à la terreur et à l'arrestation comme on le raconte lors d'une précédente tentative de fuite : « il fallait s'envelopper dans un drap blanc, enduire son visage de farine, accepter d'être battus, attachés au bout d'une corde, tenus en laisse pour donner l'impression d'une colonne de morts vivants, revenant tout droit du cimetière. . . . Les miliciens dès qu'ils nous virent déboucher au carrefour, ont pris leurs jambes à leur cou, en criant : 'Des zombis! Des zombis!' » (43-44) À l'exception de ce dernier exemple où il sert de couleur locale, chez ces auteurs le zombi reste un être allégorique, une figure littéraire qui aide à mieux exprimer l'aliénation de l'Haïtien opprimé, du monstre duvaliériste, du migrant, du sujet contemporain. Chez Stanley Péan, nous constatons un pareil usage figuré aussi bien qu'un emploi

spécifique à l'auteur où le zombi devient aussi une « réalité » phénoménale dans l'univers diégétique de l'horreur fantastique.

Zombis errants : les zombis « réels » de Stanley Péan

Tout comme les autres écrivains haïtiano-québécois dont il est question ici, Stanley Péan se sert du zombi de façon figurée, dans la description des tontons-macoutes dans *La mémoire ensanglantée*, par exemple : « une douzaine de nègres en uniformes noirs se tenaient au garde-à-vous. Leurs visages, couverts de maquillage blanc, étaient ornés de lunettes noires » (124), la peau blanche étant un signe identificateur du zombi. Dans un autre roman pour la jeunesse, *L'emprise de la nuit* (1993), le protagoniste est venu au Québec avec sa mère pour vivre « loin des tortionnaires et des zombis des Duvalier » (68). Au-delà de cette application spécifique au régime duvaliériste, Péan généralise la métaphore du zombi pour indiquer tout fort-à-bras, comme nous le voyons dans une référence à « un véritable zombi » (*Emprise* 85), le costaud d'un groupe de délinquants à Montréal.

L'espoir de Stacey Bergeaud et de sa mère de laisser les zombis derrière eux en Haïti s'avère illusoire, car les monstres du folklore traditionnel haïtien deviennent des « réalités » sur le sol canadien dans l'œuvre fantastique de Péan. Dans la nouvelle « *Ban mwen yon ti-bo* » dont le titre fait référence au « [r]efrain d'une chanson folklorique haïtienne » et qui veut dire « Donne-moi un baiser » selon la note infrapaginale de l'auteur (138), il s'agit d'un immigré haïtien dont la femme est devenue zombi. Tout comme le narrateur de Gérard Étienne ne peut pas nommer « l'innommable » (60), « la bête » qui traque le narrateur de *La pacotille* dans ses cauchemars, les personnages de Péan ne doivent pas nommer le zombi. Raoul va consulter un *houngan*, un prêtre vaudou, qui lui explique comment identifier et chasser le zombi dont il tait le nom, fait signalé par un blanc dans le texte : « Si ta femme a été, comme tu le dis, zombifiée, tu pourras t'en assurer dès la prochaine fois que ton regard croisera le sien car le regard du est un regard vitreux . . . le ne peut manger de sel . . . le ne peut supporter la vue d'objets religieux. » (126-27) L'interdiction de nommer dément le statut ontologique du zombi dans cette nouvelle et dans les romans de Péan; en contraste avec les autofictions d'Étienne et de Laferrière et le roman d'Ollivier qui se servent du zombi comme pure figure, le texte péanien « croit » au phénomène surnaturel comme existant réellement dans l'espace fictionnel du texte fantastique.

C'est évidemment dans son roman le plus connu, *Zombi Blues* (1996; rééd. 1999, 2007), que Péan pousse le plus loin et l'usage du zombi comme monstre

fantastique, l'être insolite qui ressurgit dans le monde réel pour le bouleverser, et son usage figuré en tant que représentation de l'aliénation endémique du monde postcolonial¹⁵. En effet, c'est par ce double usage du trope que Péan réussit à créer une sorte de fantastique engagé dans son désir d'enseigner à ses lecteurs de tous âges, comme nous l'avons vu dans les romans pour la jeunesse, quelques aspects de l'histoire d'Haïti, de la violence et de l'injustice qui y ont régné et de la marque qu'elles ont laissée sur ceux qui ont réussi à s'en évader. Le roman commence par un prologue analeptique qui a lieu à Port-au-Prince à la tombée de la nuit et au crépuscule du régime de Papa Doc. Cette fois, cependant, les zombis ne sont pas les Haïtiens aliénés, mais un couple canadien anglophone qui ne sait pas encore qu'il va devenir les parents adoptifs du protagoniste péanien dont la mère tombe victime de la violence duvaliériste. Ayant perdu un fils, Ben et Corinne Reynolds sont « [d]eux morts-vivants perdus au pays de l'ombre » (22). Mais c'est la « lueur écarlate » dans les yeux du bébé adopté qui signale au lecteur la vraie source de l'insolite à venir (24).

L'intrigue principale met cet orphelin—Gabriel D'ArqueAngel—face à l'histoire occultée de son identité haïtienne qui s'incarne sous la forme d'un frère jumeau dont il avait été séparé à la naissance. Ensemble, Caliban et Gabriel sont les *Marasa* (166) du vaudou haïtien, des jumeaux doués de pouvoirs surnaturels et d'une connexion psychique (Métraux 146-53) qui leur permet de voir par le truchement d'une perception extrasensorielle entre eux. La fuite d'Haïti au Canada de l'ex-macoute et père adoptif de Caliban, Mèt Barthélémy « Barracuda » Minville, facilite la réunion de ces jumeaux séparés depuis la naissance. Surnommé le « Grand-Blanc » (168), Caliban paraît être un « grimo », c'est-à-dire un mulâtre à la peau excessivement claire, presque blanche, voire albinos : « avec son visage de marbre, couronné par une chevelure blond cendré coupée en brosse et masqué par des lunettes noires, et ses mains gantées aux doigts exagérément longs et effilés, on jurerait un zombi » (143). Tout comme il avait renversé le stéréotype, en faisant des parents canadiens des zombis, Péan renverse l'idée de l'authenticité identitaire en faisant de Caliban, le « vrai » Haïtien, un Blanc, ce qui invoque, afin de le questionner, le noirisme de Duvalier ou l'idéologie raciale du mouvement des Griots des années 1930 qui, comme l'explique Munro, « implied a sliding scale of authenticity : the true Haitian soul was black, and the fairer the skin, the less Haitian one was » (17). Mais il reste une ambivalence textuelle irrésolue, car Caliban représente l'« authenticité » haïtienne qu'a perdue Gabriel quand on l'a enlevé du pays natal et donc le mot « *home*

... pour lui, cela ne signifie rien » (54). Bien que *Zombi Blues* se représente comme un texte d'horreur, et c'en est un pour les personnages secondaires, c'est en effet une histoire de réunion; quand Gabriel retrouve Caliban : « Pour la première fois depuis son retour au Québec, peut-être même pour la première fois de sa vie, ses pensées ont la clarté du cristal. . . . Jamais il n'a fait l'expérience d'une telle plénitude. » (258) En ce bref instant de réunion avec son autre moitié—car cette espèce de zombi est le frère jumeau que Gabriel a perdu à son départ d'Haïti pour le Canada—le sujet migrant transcende son aliénation, son sentiment de vivre un entre-deux pénible. Cette réunion, aussi brève qu'elle soit, va stimuler la guérison du mal existentiel et Gabriel va renouer avec le pays natal. Le roman se conclut sur sa décision d'aller en Haïti « faire une différence » (281).

Nous trouvons significatif qu'un écrivain qui a grandi dans le pays d'accueil reste hanté par la violence duvaliériste, bien que la forme de cette hantise s'avère radicalement différente de celle des écrivains qui en ont vécu directement l'expérience, tels qu'Étienne et Laferrière. C'est-à-dire que malgré les différences entre le récit autobiographique des écrivains des générations précédentes et l'histoire fantastique de Péan, on retrouve les mêmes thèmes, les mêmes obsessions. Nous trouvons également significatif que le genre de l'horreur fantastique a éveillé la vocation d'écrivain chez le jeune Péan qui admet que pour lui Haïti est restée pendant longtemps non pas un lieu de mémoire mais un lieu de fantôme (Olivier 8). Tant mieux pour lui s'il n'a pas dû vivre la torture et l'oppression qu'ont réellement senties Ollivier, Étienne et Laferrière, et que craignaient ses parents (Beauquis 5), Stanley Péan n'en est pas pour autant moins hanté. En écrivant des histoires d'horreur, il nous rappelle les vraies horreurs en même temps qu'il s'en exorcise.

Conclusion

Évidemment, on remarque des différences générationnelles entre ces écrivains de la diaspora haïtienne dans la représentation du vaudou dans leurs fictions et leurs autofictions. Un texte clé pour comprendre ces différences reste *Un arc-en-ciel pour l'occident chrétien, poème-mystère vaudou* (1967) de René Depestre (né 1926; exilé 1946). Depestre voyait dans le vaudou une force d'opposition contre une oppression venue de l'occident. Tout en admettant les aspects noirs du vaudou *petro*, et il les invoque pour venger la violence des Blancs contre les Noirs non pas seulement en Haïti mais partout (et spécifiquement dans ce poème dans l'Alabama), il s'approprie également les éléments inspirateurs du vaudou *rada*, comme un élément culturel

authentiquement haïtien aussi bien qu'un trait de continuité avec le passé africain dont l'esclavage a coupé son peuple. Même le zombi, chez Depestre, a la possibilité d'espérer un meilleur avenir, selon Joan Dayan, en ce que « [t]he epiphany of Cap'tain Zombi dramatizes the yearning to recover Black identity, a spiritual renaissance for the zombi » (83).

Dans *Un arc-en-ciel pour l'occident chrétien* les forces de l'oppression du Haïtien viennent de l'extérieur, de l'occident; tout cela change chez les écrivains haïtiano-québécois dont il est question ici. Pour Gérard Étienne, Émile Ollivier, Dany Laferrière et Stanley Péan, l'oppression vient plutôt de l'intérieur : des Duvalier et de leurs partisans à l'intérieur d'Haïti¹⁶, et des souvenirs de leur violence chez les exilés à l'étranger. Tandis que Depestre peut s'approprier le vaudou pour élaborer un discours de résistance authentiquement haïtienne, l'appropriation de ce même vaudou par le régime des Duvalier coupe ce pont de secours pour les écrivains de la première vague de départs après la déclaration de la Présidence à vie, tels qu'Étienne et Ollivier. Bien qu'on voie, ici et là, des représentations plutôt positives du vaudou—dans la poésie d'Étienne selon Andrews ou comme magouillage dans *Passages*—le vaudou représente, surtout pour l'exilé de cette génération, l'irrationnel contre lequel lutte le rationalisme de l'émigré, qui déjà en Haïti figurait parmi les privilégiés qui ont reçu une formation en français et dont les attitudes se voient renforcées dès son installation au Québec. Dans leur œuvre, le zombi ne représente pas seulement une condition d'aliénation générale dans toute société coloniale (comme nous le voyons toujours, par exemple, en fonction chez la Guadeloupéenne, Maryse Condé), mais une victime spécifiquement haïtienne du régime de Duvalier. Péan, dont les parents—son lien direct à Haïti—appartiennent à cette même vague d'exilés, semble partager cette vision noire du vaudou en tant que figure de l'irrationnel. Pour le protagoniste péanien, il reste quand même l'espoir d'exorciser ces démons. Par contre, Laferrière, qui appartient à une autre génération, semble renouer avec l'idéal de Depestre; au moins, il retrouve une force d'espoir dans le vaudou *rada*. Le trajet nocturne de Vieux Os, le protagoniste du *Cri des oiseaux fous*, dont le nom rappelle celui d'Atibon Legba dans *Un arc-en-ciel pour l'occident chrétien* (122), est celui de la renonciation aux croyances dont il se dit libre (98) jusqu'à l'acceptation de l'intervention des loas dans sa vie, les filles d'Agoué qui l'ont « secouru » (308).

Comme nous le disait Francisco de Goya, « El sueño de la razón produce monstruos » (*Capricho 43*). Au fond de tous ces textes se trouve la figure du zombi, du Moi blessé, incomplet, traumatisé par une violence irrationnelle.

Le zombi est un monstre qui subit la mort, mais qui vit encore; surtout, c'est quelqu'un de soumis à la volonté d'un autre. Il figure donc l'Haïtien opprimé, le tonton-macoute « aux ordres » du chef, tout le pays donc. Le zombi errant figure aussi l'exilé de ce régime. L'émigré subit une espèce de mort en traversant les eaux; il ressuscite dans un pays nouveau; mais s'il se pense libéré du joug des forces opérantes au pays natal, il se trompe. Car il garde la marque de la bête dans son inconscient; guidé en quelque sorte à distance par ces forces, il ne réussit pas à s'insérer pleinement dans la vie ailleurs. Encore une fois des différences générationnelles se voient au niveau de la capacité du protagoniste de s'adapter au pays d'accueil : tandis que les zombis égarés d'Étienne et d'Ollivier restent toujours ni Haïtien ni Québécois, ceux de Laferrière et de Péan s'avèrent Haïtien et Québécois à la fois.

NOTES

- 1 Bien qu'il ait commencé son exil au Québec, Étienne a passé une grande portion de sa vie dans le Nouveau Brunswick.
- 2 Une recherche dans la base de données bibliographique de la MLA datée du 10 novembre 2008 a eu pour résultat 22 publications recensées qui traitent de l'œuvre d'Émile Ollivier, 13 pour Gérard Étienne et 35 pour Dany Laferrière. Elle n'a produit que deux résultats pour Stanley Péan. On connaît les limites de cet engin, mais nous trouvons ces résultats révélateurs. Il est prometteur cependant que l'œuvre de Péan, avec celle des trois autres auteurs étudiés ici, a fait l'objet d'une thèse de doctorat en 2006 (Beauquis). De la même façon, parmi les séances d'un récent colloque, tandis que plusieurs communications discutaient d'Ollivier, de Laferrière, et/ou de Marie-Célie Agnant (née 1953), une seule traitait de Péan (APLAQA, Sackville, N.B., du 17 au 19 octobre, 2008).
- 3 Il s'agit bien sûr de *L'Écologie du réel* (Montréal: Boréal, 1988) pour le premier et de *Ces Étrangers du dedans: Une histoire de l'écriture migrante (1937-1997)* (Québec: Nota Bene, 2001).
- 4 Laferrière attribue ce surnom de "Vieux Os" à son inactivité forcée durant une maladie d'enfance; sa grand-mère l'appelle ainsi tellement il ressemble à un petit vieillard (*Lodeur du café* 25; *Le cri des oiseaux fous* 214).
- 5 En contraste avec *La plage des songes*, à la sortie duquel Péan admet avoir froissé des copains d'enfance saguenéens qui s'attendaient à un livre plus "québécois" (Olivier 8), ses recueils plus récents *Sombres allées* (1992), *La nuit démasque* (2000), et *Le cabinet du Docteur K* (2001) contiennent plus de textes mettant en scène des personnages non-haïtiens.
- 6 Nous empruntons la définition à Lise Morin (qui dérive de celles de la tradition française de la critique fantastique de Louis Vax, de Roger Caillois, et d'Irène Bessière, parmi d'autres) : « une œuvre fantastique présente l'irruption, au sein d'un monde réaliste, d'un événement qui défie normes et préceptes et qui, de ce fait, apparaît problématique aux yeux du protagoniste ou du narrateur » (20).

- 7 Bernard Delpêche (25 n. 12) et Stanley Péan adoptent l'orthographe de « voodoo », qu'on rencontre aussi dans de récentes études américaines, bien que « vaudou » reste l'orthographe en français standard.
- 8 Bien que ses protagonistes portent des noms bien distincts de celui de leur auteur, il est évident que des textes comme *Le nègre crucifié*, qui se dit « récit » sur la première de couverture, et *La pacotille*, qui se dit « roman », se basent directement sur les expériences de leur auteur; il est moins facile d'appeler son dernier roman, *Vous n'êtes pas seul*, une « autofiction », mais il en garde plusieurs aspects. Chez Laferrière, le cas est clair; l'auteur prête son propre surnom à son protagoniste, fait référence au nom de son père, et dans des entretiens et ailleurs donne à son œuvre le nom d'« autobiographie américaine ».
- 9 Mark V. Andrews remarque cependant dans la poésie d'Étienne une fonction plutôt positive et rédemptrice du vaudou qui fait pendant à sa représentation négative dans la fiction. Il cite des entretiens où Étienne admet le rôle changeant du vaudou selon l'époque historique (33), mais ce commentaire fait dans un entretien avec Sylvie Mousseau de *L'accent acadien* (du 29 avril 2000) semble trancher la question : « même si le vaudou a joué un rôle important dans la fondation de l'indépendance haïtienne, il est aussi responsable de toutes les misères des Haïtiens » (cité par Cottille-Foley 88).
- 10 Elle paraît également dans *Célanire cou-coupé* (Condé 166-67).
- 11 Voir la note 7.
- 12 Pour une discussion plus étendue de cette notion robinienne, voir « Le fantastique métissé : l'écriture identitaire de Stanley Péan » (*Actes du Colloque APLAQA 2008*, dir. Monika Boehringer, à paraître).
- 13 Nous acceptons ici les définitions du postcolonial articulées par Homi K. Bhabha (171) et les directeurs du collectif *The Post-colonial Studies Reader* (Ashcroft et al. 1-3), qui voient ce phénomène à l'œuvre dans toute société touchée par le fait du colonialisme. Le « postcolonial » en études littéraires et culturelles ne se limite pas au simple fait politique de l'indépendance gagnée d'un régime colonial, le post-colonial littéral; il existe encore partout où l'on témoigne d'une interaction entre une civilisation colonisante et une « indigène » ou vice-versa entre une civilisation occidentale établie et une autre qui s'installe grâce à l'immigration. En général, il se veut contestateur, visant une critique des modes de vie et de pensée occidentales de l'instrumentalisme capitaliste, privilégiant les apports des « autres ». On attribue souvent au postcolonial le désir de démanteler les oppositions binaires—telles que la vie et la mort, la raison et la folie—ce qui le lie au postmoderne. Pour ce dernier, nous proposons la théorie de Linda Hutcheon qui dans sa poétique du postmoderne y associe l'affirmation de la différence contre l'uniforme (6), la résistance aux « master narrative[s] » (6), l'effacement des frontières entre l'art et la vie quotidienne (7), et pose un défi aux systèmes totalisants du rationalisme positif (6-7), parmi d'autres traits. Les textes étudiés ici rentrent facilement sous la rubrique du postcolonial en ce qu'ils juxtaposent la civilisation occidentale et ses croyances à l'haïtienne et les siennes (voir l'étude du présent auteur cité dans la note 11 pour une discussion plus poussée de ce phénomène à l'œuvre chez Péan); leur rapport au postmoderne est souvent moins limpide. Certes, ils posent un défi aux systèmes rationnels par la mise-en-scène du vaudou et du zombi, mais en ce que ces derniers servent le plus souvent de figures de ce que l'on critique (c'est-à-dire, le régime duvaliériste et son influence néfaste sur la société et la culture haïtiennes), on se trouve souvent face à un narratif qui veut affirmer la raison sur la déraison. Péan est de loin l'auteur le plus « postmoderne »; on retrace le ludisme intertextuel et interculturel qu'observe Coates (« Vodou » 186) et Kwaterko (223-24) dans *Zombie Blues* dans tout son œuvre qu'il parsème de références aux textes d'horreur étatsuniens, à la

- littérature haïtienne (surtout de son auteur fétiche Jacques-Stephen Alexis), à la musique jazz, au français du Québec et ainsi de suite de façon qu'il produit un kaléidoscope culturel qui ne respecte pas les divisions entre l'art et le quotidien, qu'il privilégie la différence, qu'il atteint le « transculturel », la réponse québécoise au multiculturalisme, qui se veut un échange entre la société d'accueil et d'autres communautés culturelles qui partagent le même territoire (Dupont et Lemarchand 327).
- 14 Par exemple, dans son « roman fantastique », *Célanire cou-coupé* (2000), Maryse Condé traite de « zombie » le Blanc colonisateur en Afrique (63), aussi bien qu'une opiomane en Gaudeloupe (112) et un amant en peine après le départ de sa bien-aimée (186).
 - 15 Dans l'ouvrage fondateur, *The Empire Writes Back* (1989), Ashcroft, Griffiths et Tiffin écrivent que la littérature postcoloniale exprime « a condition of alienation » (10); ils dérivent le concept de l'aliénation postcoloniale de celle qu'observe Frantz Fanon et d'autres durant l'époque coloniale dans *Peau noire, masques blancs* (1952).
 - 16 Depestre avait quitté le pays quelques vingt ans avant le premier des écrivains étudiés ici et semble ignorer les réalités quotidiennes de Haïti sous les Duvalier; son engagement reste plutôt international, prêtant ses talents à la lutte communiste.

OUVRAGES CITÉS

- Ackermann, Hans W. et Jeanine Gauthier. « The Ways and Nature of the Zombi ». *The Journal of American Folklore* 104 (1991): 466-94.
- Andrews, Mark V. « Pour une poésie de la rédemption: L'invention ténébreuse de Gérard Étienne ». Dumontet 25-35.
- Apollon, Willy. *Le vaudou : un espace pour les « voix »*. Paris: Galilée, 1976.
- Ashcroft, Bill, Gareth Griffiths et Helen Tiffin. *The Empire Writes Back*. London: Routledge, 1989.
- , dir. *The Post-colonial Studies Reader*. London: Routledge, 1995.
- Bhabha, Homi K. *The Location of Culture*. London: Routledge, 1994.
- Beauquis, Corinne Y. « Quatre écrivains haïtiens du Québec: Gérard Étienne, Émile Ollivier, Dany Laferrière et Stanley Péan. Alter-rature ou ubiquité réussie? » Thèse de doctorat. U of Western Ontario, 2004.
- Coates, Carroll F. « An Interview with Dany Laferrière ». *Callaloo* 22.4 (1999) : 910-21.
- . « Vodou in Haitian Literature. » *Vodou in Haitian Life and Culture: Invisible Powers*. Dir. Claudine Michel et Patrick Bellegarde-Smith. New York: Palgrave Macmillan, 2006. 181-98.
- Condé, Maryse. *Célanire cou-coupé*. Paris: Robert Laffont, 2000.
- Cottile-Foley, Nora. « Comment 'démantibuler la machine' : Le dédoublement comme opposition et création dans *Le roman en do mineur de Maître Clo* de Gérard Étienne ». Dumontet 87-97.
- De Souza, Pascale. « Comment écrire un roman sans se fatiguer: stratégies perlocutoires d'un best-seller chez Dany Laferrière ». *Quebec Studies* 27 (1999): 62-69.
- Delpêche, Bernard. *Magouille d'une esthétique : René Depestre et le vodou*. Paris: Caractères, 2005.
- Depestre, René. *A Rainbow for the Christian West/Un arc-en-ciel pour l'occident chrétien*. Édition bilingue. Trad. et Intr. Joan Dayan. Amherst: U of Massachusetts P, 1977.
- Deslauriers, Pierre. « African Magico-Medicine at Home and Abroad : Haitian Religious Traditions in a Neocolonial Setting : The Fiction of Dany Laferrière and Russell

- Banks ». *Mapping the Sacred: Religion, Geography and Postcolonial Literatures*. Dir. Jamie S. Scott et Paul Simpson-Housley. Amsterdam: Rodopi, 2001. 337-53.
- Dumontet, Danielle, dir. *L'esthétique du choc: Gérard Étienne ou l'écriture haïtienne au Québec*. New York: Peter Lang, 2003.
- Dupont, Louis et Nathalie Lemarchand. « Official Multiculturalism in Canada : Between Virtue and Politics ». *Global Multiculturalism: Comparative Perspectives on Ethnicity, Race, and Nation*. Dir. Grant H. Cornwell et Eve Walsh Stoddard. Lanham: Rowman, 2001. 309-35.
- Ellis, Markman. « Zombies and the Occultation of Slavery ». *The History of Gothic Fiction*. Edinburgh: Edinburgh UP, 2000. 205-31.
- Étienne, Gérard. *Le nègre crucifié*. 1974. 3^e éd. Montréal : Balzac, 1994.
- . *La pacotille*. Montréal: L'Hexagone, 1991.
- . *Vous n'êtes pas seul*. Montréal: Balzac, 2001.
- Fanon, Frantz. *Peau noire, masques blancs*. Paris: Seuil, 1952.
- Goya, Francisco de. *Los caprichos*. Trad. R. Stanley Johnson. Chicago: Johnson Fine Art, 1992.
- Hopkinson, Nalo. *Whispers from the Cotton Tree Root: Caribbean Fabulist Fiction*. Montpelier, VT: Invisible Cities, 2000.
- Hutcheon, Linda. *A Poetics of Postmodernism: History, Theory, Fiction*. London: Routledge, 1988.
- Klaus, Peter. « Entre souffrance et sublimation : à propos des deux derniers romans de Gérard Étienne ». Dumontet 99-108.
- Kwaterko, Józef. « Les fictions identitaires des romanciers haïtiens ». *Revue de littérature comparée* 302 (2002): 212-29.
- Laguerre, Michel S. *Voodoo Heritage*. Préface de Vera Rubin. Beverly Hills: Sage, 1980.
- Laferrrière, Dany. *Chronique de la dérive douce*. Montréal: VLB, 1994.
- . *Comment faire l'amour avec un nègre sans se fatiguer*. Montréal: VLB, 1985.
- . *Le cri des oiseaux fous*. Outremont: Lanctôt, 2000.
- . *Lodeur du café*. 1991. Montréal: Typo, 1999.
- Laraque, Franck. « Préface à la deuxième édition. » 1989. Étienne, Nègre 13-18.
- Laroche, Maximilien. « The Myth of the Zombie ». *Exile and Tradition: Studies in African and Caribbean Literature*. Dir. Rowland Smith. New York: Africana/Dalhousie UP, 1976. 44-61.
- Métraux, Arthur. *Voodoo in Haiti*. Trad. Hugo Charteris. New York: Oxford UP, 1959.
- Morin, Lise. *La nouvelle fantastique québécoise de 1960 à 1985: entre le hasard et la fatalité*. Montréal: Nuit blanche, 1996.
- Munro, Martin. *Exile and Post-1946 Haitian Literature : Alexis, Depestre, Ollivier, Laferrrière, Danticat*. Liverpool: Liverpool UP, 2007.
- Ndiaye, Christine. Préface. Dumontet 9-12.
- Ollivier, Nathalie. « Stanley Péan: L'œuvre au noir ». *Lettres québécoises* 90 (1998): 8-10.
- Ollivier, Émile. *Passages*. Montréal: L'Hexagone, 1991.
- Péan, Stanley. « *Ban mwen yon ti-bo* ». *Plage* 121-42.
- . *L'emprise de la nuit*. Montréal: La Courte échelle, 1993.
- . *La mémoire ensablée*. Montréal: La Courte échelle, 1994.
- . *La plage des songes*. 1988. Montréal: BQ, 1998.
- . *Sombres allées et autres endroits peu hospitaliers. Treize excursions en territoire de l'insolite*. Montréal: Voix du sud / CIDIHCA, 1992.
- . *Le tumulte de mon sang*. Montréal: Québec/Amérique, 1991.

- . *Zombi Blues*. Montréal: La Courte Échelle, 1996.
- Prophète, Jean L. « Gérard Étienne ou l'esthétique du choc ». Dumontet 19-24.
- Robin, Régine. *Kafka*. Paris: Belfond, 1989.
- Satyre, Joubert. « Réceptions de l'oeuvre d'Émile Ollivier: De la difficulté de nommer l'écrivain migrant ». *Présence francophone* 61 (2003): 121-30.
- Seabrook, William B. *The Magic Island*. New York: Harcourt, 1929.
- Sourieau, Marie-Agnès. « La crucifiction de Gérard Étienne : Une poétique de l'abjection ». *Francographies* 10 (2001): 63-74.
- Walker, Keith L. « Immigritude: Émile Ollivier and Gérard Étienne ». *Textualizing the Immigrant Experience in Contemporary Quebec*. Dir. Susan Ireland et Patrice J. Proulx. Westport: Praeger, 2004. 173-85.

