

Émile Ollivier et l'appel du lieu

Simon Harel, « Emile Ollivier et l'appel du lieu », **Les passages obligés de l'écriture migrante**, Montréal, XYZ éditeur, 2005, p. 193-226.

Bien que singulière et profondément personnelle, l'œuvre romanesque d'Émile Ollivier n'en est pas moins emblématique d'une catégorie récente (et particulière) de textes littéraires au Québec. Les écrits de cet auteur sont en effet autant de variations sur les enjeux et conséquences de l'émigration. Son parcours personnel est d'ailleurs révélateur d'une délocalisation à la fois nécessaire et aléatoire. Ollivier ne cesse d'écrire qu'il est arrivé au Québec par erreur, par une prédestination étrange. Né en 1940, il appartient à l'une des toutes premières vagues d'immigrés haïtiens au Québec. Il s'y installe en 1965, après avoir résidé en France quelques années pour poursuivre des études de lettres et de psychologie à la Sorbonne. Fuyant Haïti essentiellement pour des raisons politiques — Duvalier s'étant auto-proclamé président à vie en instaurant une dictature particulièrement répressive —, c'est d'abord pour enseigner à Amos en Abitibi qu'Ollivier rejoint le Québec. Il y séjournera pendant plus de trente-cinq ans occupant successivement les fonctions de professeur à Amos (pendant deux ans) puis à l'Université de Montréal où il enseignera ensuite plus d'une vingtaine d'années en menant de front son activité littéraire¹. Son parcours créateur est profondément marqué par la nécessité de renouer, par le biais de l'imaginaire, avec un lieu que l'on sait perdu, mais qui continue de se manifester, de laisser son empreinte et d'exercer son emprise de manière obsessionnelle : le lieu quitté prenant chez lui les allures d'une rupture fondatrice dont son œuvre semble, tout entière, explorer les impacts. Certes, l'écriture d'Ollivier pose la question du difficile rapport à la migration et à la traversée des cultures (et ses romans en sont autant de témoignages poignants), mais plus finement encore, son œuvre nous oblige à prendre en considération le facteur natal, l'ombilic du rapport à l'espace qui loge au cœur de toute véritable réflexion sur l'écriture migrante. Curieusement, cette question du natal est évacuée la plupart du temps des théories sur les conditions de possibilité de la migration.

Donner corps et forme à un passé tourmenté : le parcours géo-poétique de l'œuvre d'Émile Ollivier (1940-2002)

¹ Avec quelques-uns de ses compatriotes nouvellement arrivés au Québec, Ollivier joint rapidement les rangs du mouvement « Haïti Littéraire ». Mouvement à la source d'échanges intéressants avec plusieurs écrivains québécois au moment de la Révolution tranquille, c'est notamment par le biais de ces dialogues qu'émerge le volet anti-colonial de l'histoire des idées au Québec. Cette prise de position en faveur des minorités et des communautés

Les théories récentes sur la migration, le déplacement et la déterritorialisation ont tendance à occulter, en raison de leur caractère trop souvent euphorique, la prise en compte de ce qui nous lie à la mère dans un espace psychique complexe dont on ne peut exclure la question de la sédentarité ? Or, ce rapport complexe au pays natal et à la figure de la mère est au centre des tensions (conscientes et inconscientes) qui gouvernent l'écriture d'Émile Ollivier. En abordant ainsi cette question intime et épineuse du rapport à la mère, Ollivier propose d'emblée de reconsidérer l'acte de migration à l'aune d'un enracinement premier, heurté et blessé avec lequel l'écrivain migrant doit négocier. Mais cet enracinement fondamental guidé par une forme de quête originelle (celle de la mère comme de la terre) n'est pas exclusive au passé personnel de l'auteur. Au contraire, cette œuvre a ceci de particulier qu'elle ne cesse de faire s'alterner l'individuel et le collectif, le soi et l'autre dans un « paysage » imaginaire et renouvelé où l'énonciation se fait tantôt sur le mode de la prise de parole résolument subjective et tantôt en mettant en scène une série de voix et de personnages-témoins (morts, marginaux, paysans) qui s'immiscent dans l'œuvre en faisant éclater l'identité du narrateur.

Face à ces remarques, il conviendra tout de même d'ancrer notre réflexion sur le terrain de l'expérience pratique, Ollivier ayant lui-même recours à des descriptions souvent exhaustives des lieux fréquentés qui ressurgissent ici et là dans le corps de ses textes. En fait, le rappel du lieu par l'imaginaire semble chez lui avoir une fonction non seulement mnésique, mais émotive. Comme s'il s'agissait d'évoquer le lieu pour refaire l'expérience d'une situation limite et profondément ressentie, le lieu étant chez lui doté d'une valeur transsubstantielle (évoquant une chose, une situation, un événement en son absence). Nous ferons donc appel dans ce chapitre à quelques textes d'Émile Ollivier qui témoignent de l'expérience de l'exil, de cette difficile traversée quasi forcée (ou nécessaire) des frontières géographiques de manière à mieux cerner la mécanique du lieu et, plus encore, le lien qui unit le territoire à l'« espace » psychique du sujet « malade de déplacement » (Benslama).

L'enveloppe scripturaire : rempart et symptôme d'une perte archaïque

Si de façon générale notre ère culturelle et intellectuelle nous amène à remettre en question les formes de la fixité au profit d'une pensée du passage, l'œuvre d'Ollivier, elle, offre un contre-exemple intéressant puisqu'elle fait référence de façon réitérée à la relation au lieu. Chez Ollivier, les considérations politiques sont actuelles et cruellement déterminantes. Il ne peut être ici question d'une métaphysique de l'exil en vertu de laquelle le sujet se déplacerait sans contraintes. Le lieu est chez lui

culturelles sera ensuite relayée et alimentée par des revues comme *Parti pris* dans laquelle on trouve plusieurs analyses inspirées de l'œuvre de Frantz Fanon.

profondément investi et n'est pas sans rappeler la puissance du natal, de cet attachement à un espace premier et inaliénable qui aurait valeur de fondement quant à la construction de l'identité. Ici, le lieu se présente souvent de manière archétypique comme le substitut ou le prolongement du rapport à la mère. Tel un spectre obsédant, la figure de la maison (perdue, rêvée, quittée) parcourt l'œuvre de cet écrivain de manière vive et insistante comme en témoignent ces quelques phrases de *Mère-Solitude* :

Que dois-je faire pour liquider cette obsession de ma mère ? Dois-je me mettre à forcer des verrous, à entrer dans mon passé par effraction, voleur de mon propre foyer ? Dois-je me mettre à fouiller des commodes, à visiter des armoires, à me pencher sur des coffres profonds ? Déplacer des photos, lire les pages de journal intime, pages jaunies, durcies par le temps ? Mais quand bien même je mettrais la maison à sac, à la recherche des traces, rubans, intimités, parfums de la défunte, quand bien même je scruterais tout ce qui avait pu être en contact avec sa peau, capelines remisées dans la penderie, nids tressés dans une paille de rêve où niche l'odeur de sa chevelure qui contenait peut-être les oiseaux de sa tête pleine d'oiseaux, arriverais-je à connaître la vérité, toute la vérité ? Ma mère, Noémie Morelli, mon obsession maladive ! L'eau noire de mes songes est nourrie d'elle. L'écume de mes jours goûte le sel des baisers qu'elle m'avait donnés.²

N'y a-t-il pas dans cette association de la mère et de la maison, l'héritage d'une pensée nostalgique que n'aurait pas désavouée Freud ? Ce dernier faisait valoir dans *Malaise dans la civilisation* la pérennité du corps maternel, son caractère violemment sexué pour tout sujet qui fait appel à la création d'une territorialité imaginaire. L'affirmation de Freud peut paraître sans nuances. Mais si nous prenons le temps de saisir la complexité de l'écriture d'Émile Ollivier, nous verrons néanmoins que la forme du lieu habité est investie de ce pouvoir de mort qui appartient, dans l'économie psychique, à la démesure du don maternel. Pouvoir de mort, ou encore infanticide : autant de manifestations qui permettent au sujet de penser la désillusion de son premier habitat psychique, de ce lien intime et familial que la psychanalyse nomme la première relation d'objet.

Dans le champ de la psychanalyse, la mère constitue souvent ce « tiers espace » ou encore cet espace transitionnel au sens où l'entend Winnicott : elle incarne une forme affective et intense au sein de laquelle le sujet fait l'expérience des limites de son identité. Dans *Mère-Solitude*, le dialogue avec une morte qui réclame son dû est, de façon paradoxale, une relation vitale, un véritable chant d'amour qui semble guider l'activité créatrice. L'évocation de ce lien intense et profond masque et répare à la fois l'ébranlement provoqué par la dépossession territoriale. On peut entendre ce dialogue intérieur comme un discours qui lie le sujet aux confins de la culture. En fait, nul discours diasporique ne peut tenir face à l'intensité d'un tel amour, face à la puissance de l'union avec la mère. Parler d'œuvre insulaire, c'est d'abord rattacher l'œuvre à ce qui tient lieu de source et de référence au monde haïtien, mais c'est aussi montrer que l'œuvre insulaire fait appel à une pensée-habitacle dans laquelle se joue la dimension

² Émile Ollivier, *Mère-Solitude*, Paris, Éditions Albin Michel, 1983, p. 11-12.

imaginaire et sexuelle de la création : dynamique (ainsi que nous le rappelle Kristeva) qui nous permet d'envisager le processus d'engendrement de la forme. De fait, dans l'œuvre d'Émile Ollivier, on retrouve ce souci d'une contenance qui, concrètement, permet d'accueillir le lyrisme, le rythme de la phrase, un point d'appui en somme nécessaire à l'émergence d'une surface sensible (l'écriture) capable de faire échec au paysage mémoriel du trauma.

L'écriture d'Émile Ollivier nous rappelle donc en quoi l'imaginaire des lieux est animé par une pulsion décisive dans la mesure où toute écriture est aussi — et peut-être avant tout — retour à l'enfance et au souvenir de la mère. Toute écriture est l'impossible reconquête du lieu perdu de l'enfance. Et la quête d'un corps-psyché originaire tente, dans cette écriture, de nommer les formes de l'exil. Cette recherche permet ainsi d'informer l'écrivain sur le danger d'une désorganisation du corps et de la psyché, cette détresse que connaît bien le migrant lorsqu'il ne possède plus de lieu habité et qu'il est au contraire insensibilisé par la violence du déplacement. Exprimant la dépossession du migrant, sa nécessaire relocalisation culturelle, Émile Ollivier écrit :

D'où vient ma voix ? Est-elle une ultime expression de l'atérité qui me hante ? Vient-elle de mes ancêtres, de mes dieux morts, d'une quelconque place vide ? Ici, injonction m'est faite d'aborder de front les problèmes de l'errance, de l'ancrage et de l'identité et, plus précisément, la question du rapport conflictuel ou consensuel entre ma conscience d'écrivain et ma foi en l'avenir de l'humain. Injonction m'est faite de savoir de quel lieu j'écris³.

Cette injonction est à vrai dire un rappel à l'ordre. À la croisée des chemins, l'écrivain migrant ne sait plus où se situer dans ce monde multiple qui est à la fois promesse du métissage et dissolution de l'identité. En ce domaine, les choses ne sont pas simples. L'écrivain public tente de nommer un lieu de parole dont il revendique la singularité même si cette dernière traduit une expérience éphémère. Ce lieu de parole n'a rien à voir avec la rhétorique restreinte du lieu commun qui est un espace partagé par la foule des semblables. Il ne correspond pas à l'expérience esthétique du hors lieu, ou de la migrance. Plus subtilement, Émile Ollivier privilégie sur ces questions la transitionnalité de l'expérience culturelle qui amène le sujet à habiter l'espace pour mieux en faire résonner le sens pratique. Relisons encore une fois un passage de *Repérages* où Ollivier déclare explicitement :

J'ai toujours été embarrassé par le mot lieu. Il ne signifie pas assez, parce que le lieu renvoie toujours à une portion d'espace, impliquant une inscription, un enracinement, une lourdeur. Pas assez parce que le terme a oublié la marque de son origine, le topos qui a accouché du beau mot utopie⁴.

L'écrivain poursuit ainsi sa réflexion en mettant en relief l'inertie sémantique du lieu qui cadastre, enferme, délimite. Quoi de plus angoissant que cette plongée dans un espace contraint qui impose la

³ Émile Ollivier, *Repérages*, Montréal, Leméac, p. 124.

⁴ Émile Ollivier, *Repérages*, Montréal, Leméac, p. 125.

présence sévère de frontières? Quoi de plus angoissant qu'un corps qui impose ses limites, qui fait entendre sa fatigue et, avec elle, l'impossibilité d'aller plus loin?

Un lieu sans retour

Toute description de paysage — et elles sont nombreuses dans l'œuvre d'Émile Ollivier — bute sur la présence insistante d'un passage à vide où le sens s'effrite, s'étirole, aspiré par un univers sans pitié. Ce paysage, toujours dense et en constante régénération, devient ainsi la matière brute, la pâte, le matériau de base avec lequel « le peintre de la vie quotidienne », en l'occurrence le romancier exilé, doit négocier. Face à la densité des lieux et à la quantité d'images qu'ils évoquent, le narrateur des romans d'Ollivier est souvent saisi d'un vertige exalté qui s'exprime à travers l'entrelacement constant des registres du narratif et du descriptif :

Je traverse d'un pas pressé la ville, règne de l'insensé. Paysage de montagne et de mer, horizon de pin et de plaine. On n'aura jamais fini de la décrire. Ville de la basilique unique, du grand gibet et de la boue ! Cette ville dégouline vers la mer comme un abcès. Ville de l'incandescence comme feu d'épines en plein vent, paroxysme jamais atteint de merveilles et de terreurs ! Ils t'ont appelée Trou-Bordet, mais tu es également Trou-aux-Vices, Trou-aux-Assassins, Trou-aux-Crimes. Ville de sang et d'ordures ! Ville aux aguets ! Ville de bitume et de trou ! On n'aura jamais fini de te décrire. Acacias et bougainvillées, arbres assoiffés et squelettiques noircis par la fumée des trains de canne à sucre. Ah ! Cette ville, on n'aura jamais fini de la décrire ! Surtout ce côté-ci de la ville : entassement de baraques et de bicoques, amalgame de bois, de tôles et de joncs tressés, fouillis de gîtes anarchiquement élevés, tant au fond des ravines que sur les pentes abruptes. Ici, ils ont pris place au-dessus de la fétidité d'un égout, là, à cheval sur la croupe d'un fossé. Ah ! Ce côté-ci de la ville, avec ses venelles tortueuses, malodorantes, où s'entassent des flopées d'êtres vivants et grouillants : familles de dix enfants, opulentes mamas, chiens fouineurs, dévoreurs de pierres, chats de gouttière, petites vieilles chiffonnées, cocotiers drapés de noir, pialement de morveux, dindons mouillés, poules de Guinée, coqs de basse-cour, cochons, vaches, chèvres et moutons, bêtes à bon Dieu en ce pays, dans la splendeur d'un dimanche de novembre à son couchant, novembre poissonneux avec ses dents de gypse et la misère.⁵

Comment lire alors plus à fond l'œuvre de cet écrivain, maintenant que nous avons identifié quelques unes des tensions singulières qui la travaille ? Je pense qu'il faut la comprendre comme une œuvre insulaire dans laquelle l'auteur protège sans cesse l'image de la mère afin de sauvegarder une relation qui n'appartiendrait pas au monde mortifère de l'abandon. Ainsi, à travers la fièvre et le fouillis des souvenirs, à travers ces images affectives qui réactivent le travail de mémoire, point toujours quelque part, par le biais du territoire, la figure originaire de la mère : souvenir indépassable et constamment ressassé, activant par sa présence spectrale, non seulement le dialogue intérieur, mais l'activité créatrice elle-même :

Ah ! Quel bel exemple de dialogue muet avec une morte qui réclame son dû. Mais, Noémie Morelli, te rends-tu compte ? Tu exiges l'échange de la vie même, au plus vivant d'entre nous deux. Te rends-tu compte ? Aucun doute maintenant ne peut subsister. Cette quête a débouché sur une métaphore de moi-même, me donnant à voir ce que ta mémoire, paradoxalement et par on ne sait quelle pirouette, me

⁵ Émile Ollivier, *Mère-Solitude* (1999), *op.cit.*, p. 28-29.

prophétise. Car, elle m'a amené à découvrir l'histoire de ma famille et, par-delà, chose encore plus grave, l'histoire de mon pays, ce rocher chauve, cette terre de montagne avec sa pierraille, ses alluvions, sa mort à petit feu. Tout cela, Noémie Morelli, transcende nos modestes personnes pour scander le devenir de six millions d'hommes. Tout cela — ô miracle — se présente finalement non pas comme une fiction, mais comme la vibration même de la réalité.⁶

Par ce lyrisme, Émile Ollivier nous révèle une chose simple : la perte de l'amour de la mère provoque une blessure dont on ne se remet pas facilement. On peut prétendre que cette absence est peu de choses, qu'il sera possible de compenser par un objet-simulacre, mais de façon essentielle, on ne fait que substituer un lien nous unissant à la mère. Toute tentative de créer un rempart territorial contre cette béance, cette absence première, est une façon de lutter contre l'angoisse. Évidemment, à dire les choses de cette manière, le propos pourra sembler tranchant. Mais il faut se demander s'il n'y a pas nécessité de redonner sens à cette configuration dépressive de la perte et à son actualisation par le travail de deuil que propose la littérature et, *a fortiori*, l'acte d'écrire.

Sur cette question, encore une fois, il est crucial de s'engager au cœur même des tensions soulevées par l'écriture d'Ollivier en lisant un passage de *Mère-Solitude* qui trace, à coup d'images mémorielles, les pourtours de ce cadre organisateur :

D'où viennent ces images étranges qui hantent mes nuits et que j'associe toujours au visage de ma mère ? Quand je pense à ses allées et venues, je vois défiler dans ma tête des dispositifs pour voyeurs, des fouets, des chaînes, des préservatifs au quart remplis de sperme frais, des phallus en caoutchouc, car rien ne manque au décor que l'on devine ancien mais que l'on voit comme une maquette exposée dans une foire touristique. Dans ma tête, je vois une maison en surplomb comme dans une photo aérienne.⁷

Comme nous pouvons le constater, il est bien question ici du pouvoir de procréation de l'imaginaire, réservé à une maîtresse-femme – en l'occurrence la mère – qui incarne tout à la fois la démesure de Trou-Bordet et, plus encore, le caractère excrémental et matriciel du lieu. Curieusement, cet espace est impropre : les représentations de Trou-Bordet⁸ (nom ironique conféré à Port-au-Prince) imposent de prendre en considération la place de l'écrivain dans un monde troublé, figure caractéristique de la migration et de la manière dont l'énonciateur perçoit le rapport l'unissant à son matériau : l'écriture. Ici, la mère fait office de paysage mémoriel à partir duquel le sujet écrivain convoque à la fois l'espace intime et le monde de l'exclusion et de la dépossession. Comme si l'image de la mère et du territoire ne pouvaient

⁶ *Idem.*, p. 171-172.

⁷ Émile Ollivier, *Mère-Solitude* (1999), *op.cit.*, p. 110.

⁸ Comme le fait bien remarquer Francine Bordeleau, Ollivier fait référence par cette appellation au premier nom donné à Haïti : « nom aussi ironique que peu flatteur » (Bordeleau, 2001, p. 9). Bordeleau montre bien qu'à travers certaines expressions et sobriquets, Ollivier injecte dans ses références faites à Haïti, à sa terre natale, « une certaine dose de cynisme et d'image négatives » (*Ibid.*, p. 9).

plus désormais se manifester, pour l'écrivain migrant, sans le sentiment d'une perte profonde et fondamentale.

Ce n'est pas sans raisons qu'Émile Ollivier fait intervenir, au cœur même de sa réflexion, une expérience toute personnelle : une dialyse menée de longues années jusqu'à sa mort. Un des personnages de *Passages* reprend, de façon discrète, le spectre de cette maladie qui condamne à l'attachement, qui donne tout son sens à la dépendance et à l'accompagnement. En lisant ce roman, on est profondément touché par la forme de cet attachement corporel qui fait de l'écriture un sanctuaire pour un corps mis à mal. Il faut en effet imaginer, tel que nous le laisse entendre le personnage de *Passages*, la place de l'exil au cœur de la trajectoire quotidienne du migrant. Crapahuter, bouger, se déplacer peuvent paraître choses ordinaires et faciles. Mais l'œuvre d'Émile Ollivier nous montre un tout autre portrait de la migration. Véritable acte de survie, crapahuter, c'est chez lui se déplacer dans l'obligation de bouger et de venir au monde. Nulle transcendance dans le propos d'Émile Ollivier. Nulle métaphysique de la migration. Au contraire, le propos est amplifié, vécu, précisé par la constitution pratique du sujet dans l'espace.

Lieux de mémoire et de souffrance

Par l'injection d'images et par l'entremise d'un souffle énonciatif résolument subjectif, Ollivier nous semble revaloriser la relation tout à fait personnelle entre le sujet (ce piéton de l'histoire) et le territoire qui est, chez lui, profondément incarné, si ce n'est en prise directe avec l'Haïti natale. Cette intimité et cette concrétude d'un commerce avec le lieu parcourent en filigrane toute l'œuvre de l'écrivain comme s'il s'agissait d'un passage obligé, fréquentation préalable à tout acte de parole :

Je croyais dur comme fer, et Amédée le savait, que cette terre sous nos pieds était ce qu'il y avait de plus solide. On est d'ici, pas d'ailleurs, même prisonniers — comment disait-il déjà ? — claquemurés, dans cette baie de ronces et de baya rondes. J'étais persuadée que le plus beau pays du monde était celui où les rues sont pavoisées de sourires, où les maisons sont identifiées par des prénoms de connaissances, où les arbres recèlent le nombril d'êtres chers, où le vent prend la voix de l'être aimé, doux bruit de la brindille cassée au tuyau de l'oreille.⁹

La narration personnelle et intimiste chez cet écrivain migrant se double souvent d'une nécessité descriptive où le paysage se voit transfiguré par la remémoration affective du rapport au lieu. Il y a chez Ollivier un surinvestissement de la mémoire topique. Plus encore, il y a chez lui l'urgence de prolonger

⁹ Émile Ollivier, *Passages*, Montréal, L'Hexagone, coll. « Fictions », 1991, p. 40-41.

cette relation tactile au lieu dans l'espace potentiel¹⁰, dans cette forme virtuelle, que représente le texte littéraire.

Une anthropologie de l'acte d'écrire montrerait peut-être en quoi les écritures migrantes ne revendiquent pas tant le déplacement sans assise que l'ancrage formel (et structurel) qui coïncide, dans bien des cas, avec la quête du lieu. Certes, cette idée nous prend à rebours. Elle nous inquiète et nous émerveille tant la question du lieu semble avoir été évacuée de nos discours contemporains. Dans une pensée traditionnelle, le lieu était considéré comme un fondement ontologique dont la résonance est dorénavant perçue comme désuète. On peut comprendre que les théoriciens du déplacement et de la « migration » — et de manière plus générale les anthropologues de la culture — fassent maintenant preuve d'un scepticisme renouvelé à l'égard de ces niches sphérologiques¹¹ (chôra, maison et autres oïkos) qui tiendraient lieu de matrices. Dans le contexte actuel, on peut comprendre que la quête du lieu soit faussement perçue comme une façon de renouer avec une identité pérenne, avec une identité stable fonction des valeurs de permanence, ce que nous montrent les mythes de la famille nucléaire et du communautarisme qui, de manière implicite, semblent parfois (re)mettre en cause les discours sur la diversité culturelle et la représentation de l'autre comme sujet hybride. Loin de ce type de conceptions, nous croyons au contraire que l'analyse de la relation étroite que l'écrivain en exil tisse avec l'espace topographique a comme mérite de mettre en lumière les fondements et mécanismes de la construction identitaire et énonciative du sujet migrant.

La lecture des différents romans d'Émile Ollivier, nous incite effectivement à tenir compte de la mise en scène particulière et parfois difficile de l'espace qui semble, chez lui, toujours trop réel, trop puissant, capable, en somme, de tuer par son intensité. Il y a dans cette œuvre un aveu réaliste : le trauma bute sur ce point obscur qu'est la détresse de l'enfant abandonné par sa mère ; enfant esseulé qui deviendra un amant solitaire, forcé à errer comme ces voyageurs dépossédés dont Ollivier dépeint le mouvement :

On a beau se déplacer d'un endroit à l'autre, se livrer à une agitation sans relâche, en réalité, on ne fait que marquer le pas, tant les lieux restent inchangés. Dans leur soif de départ, les voyageurs ignorent souvent qu'ils ne feront qu'emprunter de vieilles traces. Mus par une pulsion, quand ils ont mal ici, ils veulent aller

¹⁰ Pour approfondir cette notion d'espace potentiel, lieu médian entre l'intériorité du sujet et le principe de réalité incarné par l'environnement social, on se reportera aux travaux menés par D.W. Winnicott et plus particulièrement à ses ouvrages en traduction : *L'enfant et le monde extérieur : le développement des relations*, Paris, Payot, coll. « Petite bibliothèque Payot / Sciences de l'homme » (1975) et *Jeu et réalité : l'espace potentiel*, Paris, Gallimard, coll. « Connaissance de l'inconscient » (1975).

¹¹ Par cette expression, nous faisons référence au caractère potentiellement enveloppant du rapport au lieu réconfortant (ou à la matrice) que nous avons déjà eu l'occasion de définir et d'exemplifier lorsque nous avons abordé les concepts de *sphérologie* (Sloterdijk), de *chôra* (Platon, Derrida, Kristeva) et d'*écoumène* (Berque).

ailleurs. Ils oublient que le mieux être est inaccessible puisqu'ils portent en eux leur étrangeté. Leur trajet, à la limite, ne dessinera qu'une boucle, tant les événements sont jetés là, orphelins, les attendant, pareils à des quais de gares. Ils erreront sans fin, animés du même désir fou que celui qui hante le destin implacable des saumons : ils tâtent des fleuves, des océans, pour retrouver à la fin l'eau, même impure, où ils sont nés et y pondre en une seule et brusque poussée, une réplique d'eux-mêmes et mourir.

Il est dans l'existence des éclipses où il nous semble avoir tout perdu, des temps de silence où l'on se trouve plongé dans un brouillard, une nuit en deuil d'étoiles. Nul reflet n'éclaire la route. De l'enfermement de l'île à la prison de Krome, de l'inventaire des ratés au catalogue des renoncements, le même délicat problème de la migrance, un long détour sur le chemin de la souffrance. Passagers clandestins dans le ventre d'un navire, nous visitons non des lieux, mais le temps.¹²

Entre *Mère-Solitude*, récit de l'enfant abandonné, et *Passages*, une accentuation de la douleur se fait sentir. On ne peut s'empêcher de noter, dans l'expression de la peur, une souffrance qui croît jour après jour, amplifiant sans cesse la détresse du narrateur qui tente de rendre compte, pour soi et pour les autres, de l'itinéraire singulier d'une migrance :

Qui disait que le voyage est illusoire ? On a beau se déplacer d'un endroit à l'autre, se livrer à une agitation sans relâche, en réalité, on ne fait que marquer le pas, tant les lieux restent inchangés. Dans leur soif de départ, les voyageurs ignorent souvent qu'ils ne feront qu'emprunter de vieilles traces. Mus par une pulsion, quand ils ont mal ici, ils veulent aller ailleurs. Ils oublient que le mieux être est inaccessible puisqu'ils portent en eux leur étrangeté.¹³

Ce passage montre bien comment l'œuvre d'Ollivier emprunte des voies de traverse afin de dire la singularité de ce désir du déplacement. En ce sens, le lyrisme demeure un matériau exemplaire de cette narration de l'exil dans la mesure où le sujet est happé par un désir qui échappe à l'indifférence, tentant de renouer avec une force première qui tiendrait lieu de fondement. Qu'on lise cet extrait de *Passages* pour prendre le pouls de cette mémoire désirante où se dessine un paysage profondément sensoriel érigé à partir de simples éléments perceptifs (odeurs, bribes de conversations, etc.) :

Et surtout revoir Port-au-Prince, sa ville, qu'il avait figée dans le temps et dans sa mémoire, espace complice, espace aux mille facettes. Existente-elles encore ces rencontres sur les galeries des maisons ? Existente-ils encore ces petits temples de l'amitié où la fumée des cigarettes tenait lieu d'encens ?¹⁴

Le panorama offre ici l'occasion d'une écriture-palimpseste qui tente de révéler le truchement de cette mémoire : figure, personnage, ami, ou encore événement porteur d'une signification ponctuelle et qui permettrait de donner sens au déplacement.

Ce phénomène de subjectivation de l'événement de l'histoire, celle de son lieu de naissance, gouverne l'écriture d'Ollivier jusque dans ses moindres retranchements, comme dans ce passage où l'écrivain questionne explicitement son rapport tout à fait particulier au lieu et aux problèmes posés par sa

¹² *Ibid.*, p. 129-130.

¹³ *Ibid.*, p. 129.

¹⁴ *Ibid.*, p. 55.

retranscription toujours trop subjective et personnelle. Un lieu dont il dit lui-même qu'il évoque et représente, de manière insistante et incontournable, ses propres démons intérieurs :

Que puis-je dire de ce pays ? Que puis-je dire de cette ville ? Je suis né et j'ai grandi dans cette ville vomie par la mer, coincée par la montagne. Que sais-je de la montagne, sinon son dos de rat pelé, galeux, sa face ravinée ? Aujourd'hui, tel un mendiant assis à l'ombre d'un palmier moribond, le long d'un chemin qui semble ne devoir mener nulle part, la main tendue, j'implore les passants, avec cette même rengaine de ma mémoire perdue : que me soit faite la charité de mon passé, cela vous sera rendu plus tard ! Perdu dans les abysses de mes paysages intérieurs, je me suis assigné à moi-même cette exploration muette de mon passé et celui de mon pays. Je tends mes mains vides. Pour toute richesse, le silence. Un silence peuplé de signes, signes que je triture inlassablement, avec l'espoir, le sale et ferme petit espoir, de trouver le texte original que je sais enfoui dans les mâchicoulis de ma mémoire.¹⁵

L'énonciateur, dans les divers romans d'Émile Ollivier, se voue à une forme de narration diasporique. Le sujet, de retour dans son Haïti natal, fait l'expérience d'une plongée mémorielle, profonde et troublante qui le ramène à son enfance et, de manière plus précise, au temps révolu de cette enfance onirique et utopique. La précision obsédante voire même l'exactitude de ce retour au temps natal est le signe d'une désillusion profonde. Nous pourrions parler de la disposition, sinon de la mise en scène d'un facteur traumatique lié au temps de l'enfance. Évidemment, s'agissant de l'espace romanesque, il est oiseux de faire référence au trauma. Cette évocation peut nous laisser entendre le placage d'une image, d'une représentation en arrière-fond qui aurait valeur d'illustration traumatique. Or le trauma n'est pas une image, ni une représentation. Il n'appartient pas à la surface hypnotique du rêve. Il ne se caractérise pas par sa plasticité perceptive, mais au contraire par sa résistance au symbolique, par la mise en jeu d'un hors-temps absolu et inaliénable qui est la cristallisation insupportable d'un néant que le sujet se voit dans l'obligation de subir, telle une déferlante, qui s'impose brutalement à la mémoire. Qu'on lise les descriptions des diverses maisons et villas qui meublent l'univers topologique d'Ollivier et nous serons à même de constater qu'elles révèlent un fondement, une assise territoriale qui est le signe d'une persistance si ce n'est, à la limite, le signe d'un acharnement à faire sens :

Leyda reconnaît la ville des Cayes. On n'oublie pas un lieu où l'on a vécu, où l'on est revenu été après été, dans la même maison. Voici la place d'Armes à l'entrecroisement des quatre rues principales et les maisons à étage unique, disposées en carré autour d'elle. Les galeries hautes, surmontées d'arcades communiquent entre elles d'une intersection à l'autre, invitant à la flânerie, à l'amitié, au partage. Pour y accéder, neuf marches en béton, véritables garde-fous contre les raz-de-marée. La ville des Cayes semble s'incurver pour recevoir les paquets de vagues toutes les fois que les caprices du vent incitent la mer à franchir les limites de la baie. Les jours torrentiels, la Ravine du Sud entre en fureur, roule des flots tumultueux et rouges, gronde, menaçante, oublie sa route d'embouchure, emprunte avenues, rues et ruelles. L'ouragan passé, elle réintègrera son lit de sable en abandonnant, dédaigneuse, ses trophées : branches et troncs d'arbres, toiture de chaume et de tôle, cadavres d'animaux et d'humains, tant et tant d'éléments qui, jour après jour, pendant une bonne semaine, empuantissent l'air.¹⁶

¹⁵ Émile Ollivier, *Mère-Solitude* (1999), *op.cit.*, p. 27.

¹⁶ Émile Ollivier, *Passages*, *op.cit.*, p. 150-151.

L'œuvre-refuge

Cette lecture thématique des tensions sous-jacentes à l'écriture d'Émile Ollivier que nous venons d'entamer nous permet déjà de comprendre l'importance du texte, son rôle vital, notamment pour ces écrivains migrants en situation post-exilique, victimes (consentantes ou non) de la traversée des lieux et des cultures, de ce que l'on nomme désormais, de manière certes un peu pompeuse, la déterritorialisation. C'est que l'écrit est une œuvre-refuge. La maison protège, elle offre un abri : dans sa permanence, elle donne un toit contre les intempéries et met le sujet en relation avec la cosmicité. Mais ce faisant, la maison constitue peut-être aussi un refuge psychique, une certaine forme de sécurité narcissique contre les transformations non souhaitées de notre monde intime. La permanence de l'habitat peut être aussi, ne l'oublions pas, le songe réactionnaire d'une pensée qui refuse le mouvement, qui craint les entraves créées par le déplacement, qui craint surtout que ces entraves cèdent et plongent le sujet dans le monde anonyme de la désubjectivation. Il est possible que nous ne fassions pas autre chose que de projeter de façon parfois névrotique l'insuffisance plénière de notre condition de sujet souffrant sur les formes de l'habitat. Il est possible également que ce processus ait pour fonction de développer démesurément notre relation au monde afin de nous protéger de la petitesse de la condition humaine et de l'insécurité qui l'accompagne. La maison serait alors une fenêtre endopsychique ouverte sur le monde; à sa manière, elle serait une surface réfléchissante qui donne prise — et déprise — sur l'immatérialité de notre ego. À l'instar des fonctions primordiales de la maison et du lieu habité, le texte permettrait aussi au sujet d'avoir une certaine emprise sur ce monde qui fuit ; en somme, l'écriture serait l'occasion d'une restauration psychique, processus avec lequel les psychanalystes, mais aussi les restaurateurs d'œuvres d'art sont familiers dans la mesure où il suppose la correction, par l'application d'une surface étrangère, d'une œuvre originale qui a été altérée, pervertie, usée par le temps.

a) *La maison-mère*

La forme du lieu habité se nourrit, chez Émile Ollivier, d'une interrogation qui fait référence à une psychosomatique de l'espace, à une mobilisation inconsciente des éléments topographiques : le pays natal, la maison familiale, les villes et quartiers typiques d'Haïti, etc. Le lieu est l'enjeu profond de cet art pratique qu'est la constitution subjective de notre expérience corporelle. Il nous permet, comme le suggère François Vigouroux dans *L'âme des maisons*¹⁷, de parler de *maison-mère* dans la mesure où ce terme

¹⁷ François Vigouroux, *L'âme des maisons*, Paris, Presses universitaires de France, coll. « Perspectives critiques », 1996.

renvoie à la figure du refuge¹⁸. En effet, cette idée devient particulièrement palpable lorsque nous analysons les descriptions foisonnantes qui parsèment *Mère-Solitude*. De manière parfois subtile, mais non moins profonde, elles mettent en scène un enveloppement matriciel (ou du moins son désir), la revendication d'un premier lien d'amour qui pourrait correspondre à ce que François Vigouroux nomme la maison-mère. Ainsi, la déambulation et la quête du lieu peuvent se confondre avec une perte plus fondamentale, sorte d'origine perdue à jamais que serait, par exemple, cet amour fusionnel et irremplaçable offert par la mère :

Et me voilà ! Moi, Narcès Morelli, parti à la recherche de l'image de ma mère, sans bagages, sans flûte enchantée, ni rime, ni raison, mais au fur et à mesure que je m'avance dans l'épaisseur historique et matérielle de cette terre, je découvre que rien n'a changé dans ce pays, rien absolument rien n'a changé.¹⁹

Il y a en effet une relation inversement proportionnelle entre la densité de la trame historique et le portrait de la mère, portrait pour ainsi dire immatériel, qui compose une géographie imaginaire (parfois fantasmée) de l'espace du corps. La migration mène donc l'écrivain à questionner inlassablement l'identité, ses racines – la famille, son lien à la mère, etc. – et, avec elles, toute la société haïtienne (ses mœurs, son mode de fonctionnement, ses rites).

Certes nous ne pouvons attribuer au lieu la valeur d'un archétype. Encore que la réflexion de Vigouroux, par sa clarté, nous amène à être prudent : la maison-mère est le prototype de la première relation d'objet. Dans le sillage de la pensée psychanalytique, l'auteur fait référence, en parlant du lieu, à la constitution d'une relation primordiale à l'objet maternel. Par cette association, Vigouroux met en relief la persistance d'un lien émotionnel en prise directe avec l'habitat. Plus encore, cette « attache » serait dotée de la fonction quasi éthologique de l'imprégnation du lien à la mère. Et toute perturbation dans la qualité de ce lien se manifesterait de manière nette par la contestation de la primauté de l'acte d'habiter. Pour cette raison, le refuge, ou encore l'abri seraient des enveloppes qui témoignent de la relation à la mère. De manière plus profonde encore, elles seraient des formes narcissisées. L'acte de devenir sujet, de se constituer pour soi et pour autrui comme entité distincte, dépendrait de la qualité de cette relation d'objet nouée dès la petite enfance et de la résilience émotionnelle dont elle est garante. Le propos de Vigouroux n'est pas nouveau. Il associe de manière formelle l'habitat à la constitution d'un lieu qui symbolise une appartenance. C'est bien ailleurs que réside l'originalité de sa pensée. Je cite un passage

¹⁸ La figure du refuge et de l'abri est prépondérante chez cet écrivain. De fait, si on analyse les divers romans d'Émile Ollivier sous l'angle d'une psychosomatique des lieux, on se rend compte qu'il y a chez lui mise en place d'un pare-excitations, d'un bouclier narratif qui permet de contrer la détresse essentielle, de lui offrir un contour, une enveloppe (de mots), sorte de ritournelle qui serait l'incarnation d'un signifiant vital.

¹⁹ Émile Ollivier, *Mère-Solitude* (1999), *op.cit.*, p. 214-215.

qui mérite qu'on s'y attarde et qui traduit bien l'originalité de la pensée de Vigouroux sur le rôle de l'habitat :

La maison est un lieu de transformation. Même quand elle nous emprisonne, elle nous oblige à grandir! À dépasser ce que nous sommes, à aller vers une autre qualité d'être. Paradoxalement, les demeures ne sont que des lieux de passage, des lieux où l'on affronte les anciennes stases. Comme si, malgré leur apparente fixité, elles étaient chargées de nous faire découvrir les mouvements dans lesquels nous sommes entraînés. Elles disent l'espoir, le mouvement, le changement accompli, frôlé ou possible, et même quand elles semblent se refermer sur elles-mêmes, elles disent la vie²⁰.

Le propos de Vigouroux est ici résolument optimiste. La maison nous est offerte à lire comme symbole de la permanence de l'être dans ses manifestations. À ce titre, elle est un témoignage matériel qui permet au sujet de configurer, à la fois pour lui et pour les autres, un imaginaire topique. Mais n'oublions pas par ailleurs que ces demeures sont aussi des passages, en somme que la trajectivité décrite par Augustin Berque rejoint cette quête de la demeure. Il faudrait alors imaginer que la trajectivité inaugure un passage dont la finalité serait la permanence de l'habitat.

Si la maison résiste aux intempéries, si elle permet la mise en valeur d'un espace domestique, c'est qu'elle offre un univers où il est possible d'être connu et reconnu. Parcourir l'œuvre d'Émile Ollivier, c'est accepter que la maison soit l'expression d'une intériorité qui échappe au vertige de la perte identitaire. En fait, le sujet croit pouvoir se réfugier au cœur de cette sphère domestiquée, mais on se rend vite compte, au fil de la lecture, que le lieu n'est pas toujours l'indice d'une familiarité rassurante dans les récits d'Ollivier. La maison est d'abord la mise en œuvre d'un discours insulaire ; en témoigne l'incessante tentative de clôturer l'espace, de le configurer de telle sorte qu'il s'apparente à un refuge, comme en témoigne la précision descriptive de ce passage :

Leyda revisite le foyer de son enfance. Il a gardé le même aspect de dignité vieillotte. Dans la grande pièce qui sert de vestibule, un lustre à branches, agrémenté de feuillages, de fleurettes, de pendeloques de verre se transformant en feu d'artifice de couleur dès qu'allumé. Un grand escalier de bois conduit aux chambres. Leyda connaît le grincement particulier de chacune des marches. Les portes-fenêtres ouvrant sur le balcon, regardent sur la place et offrent aux promeneurs la permission de reluquer à discrétion.²¹

Mais sous ces dehors rassurants, on découvre que la perte d'identité, la désobjectivation au profit d'une simple description lancinante, n'est pas artificielle. Toute l'œuvre d'Émile Ollivier raconte l'expérience d'une dépossession implacable. En ce sens, les romans de cet écrivain entretiennent des correspondances étroites avec *La chute de la maison Usher* d'Edgar Allan Poe. La maison insulaire, forme privilégiée des romans d'Ollivier, est un espace contraint, porteur des secrets de familles : cryptes ou bulles de sens traumatiques qui accueillent les actions des personnages. Le motif de l'envoûtement est ici déterminant

²⁰ François Vigouroux, *op. cit.*, p. 177.

²¹ Émile Ollivier, *Passages, op.cit.*, p. 151.

puisque la quête romanesque est dictée par les refoulements premiers hérités de la généalogie. Ici, le propos d'Émile Ollivier n'est pas foncièrement original, mais il a néanmoins le mérite d'indiquer en quoi les « dispositifs écotopiques »²² peuvent devenir des lieux d'effroi. Nous retrouvons alors une des formes mineures du trauma : l'effroi est une effraction pulsionnelle. Et dans les romans d'Émile Ollivier, la violence de ce trauma peut surgir à tout instant de l'espace urbain comme de l'espace intime.

b) *Maisons hantées et mémoires meurtries : présences du traumatique*

Les romans d'Émile Ollivier sont émouvants dans la mesure où le *pathos* s'y fait discret, symbolique et parfois même métaphorique, à la fois résolu et prudent. Cet écrivain ne se contente pas de mettre en relief la figure importante de « l'écrivain public ». Il recourt aussi à un imaginaire de la spectralité qui fait intervenir les figures de l'envoûtement (de la possession) et de la malédiction. Pour tout sujet interdit de parole — c'est la diaspora haïtienne qui est mise en scène —, il faut imaginer un théâtre d'ombres dont les acteurs tiennent lieu de forme fugitive. Les « sujets de l'exclusion » sont des survivants ayant appris à composer avec ces ombres qui sont autant de fantômes du passé. De façon prosaïque, les

²² On retrouve des manifestations concrètes de ce que je nomme ici les dispositifs écotopiques dans l'architecture, l'aménagement urbain, l'anthropologie des manières de faire (De Certeau), ou encore dans les interactions quotidiennes (E. Goffman). La « sphérologie » chère à Peter Sloterdijk, et sur laquelle nous nous sommes attardés plus tôt, serait elle aussi une forme dérivée relative aux dispositifs écotopiques, le philosophe théorisant dans *Spères* ces écotopies naturelles que sont l'œuf, le ventre de la mère, la proxémie faciale etc. Sans pour autant élargir inutilement l'éventail de ces manifestations — mais toujours en étroite relation avec cet appareil protecteur que représente l'écotopie — il ne faudrait pas oublier les travaux psychanalytiques qui traitent de l'enveloppe psychique, du « self ».

Sur ces questions, les contributions de Didier Anzieu, de René Kaës et des psychanalystes post-kleinien, sont absolument déterminantes. De tous ces travaux, il ressort que l'intégration du sujet à l'espace est problématique ; Sloterdijk et Anzieu insistent sur le caractère constitutif de la sphérologie et de l'intégrité fondamentale du Moi-peau. Encore que Didier Anzieu met l'accent sur les failles de l'organisation psychosomatique. Ses écrits sur Beckett et Francis Bacon sont pertinents dans la mesure où ils insistent sur la porosité des représentations analogiques du Moi-peau. De la même manière que nous insistons sur l'importance de l'allocativité dans toute réflexion sérieuse sur l'écotopie, Didier Anzieu fait valoir que les œuvres de fiction dignes d'attention se caractérisent par la grande fragilité des repères spatiaux organisateurs de la trame écotopique.

Du cyberself aux hybridités culturelles contemporaines, c'est la volonté de sortir hors de soi qui est manifeste. C'est une volonté maligne, à sa façon cruelle, qui impose d'en finir avec le cloisonnement du lieu sous prétexte que ce dernier se modèle sur une raison pratique par trop dérangeante et aliénante. Or, rien ne nous dit que cette *exotopie* (qui consiste à se voir comme un autre), soit autre chose qu'une fadaise d'époque. Rien ne nous dit que la désinstallation, contre-discours de l'identité, ne soit pas autre chose que son banal complément. Il serait préférable d'aborder cette question en faisant appel à la notion fort ancienne de « génie du lieu ». Cette notion, qui constitue une sorte de chimère poétique, est intéressante en raison de son pouvoir d'indétermination, dans la mesure où elle suscite en chacun de nous des rêveries singulières liées à l'expérience de l'habitabilité. Si ce « génie du lieu » semble parfois avoir mauvaise presse tant le discours journalistique insiste sur la désaffection de nos lieux de vie, l'expression n'en demeure pas moins stimulante : je n'y vois pas la forme redoutée, pour tout dire honnie, du réenchâtement du monde que les intellectuels rejettent du revers de la main. Je n'y vois pas non plus une utopie tribale (à la Maffesoli, ou à la Tobie Nathan). Le *génie du lieu*, ce serait plutôt une forme d'ensorcellement qui nous protège contre la rage du monde. Voilà ce qu'est pour nous l'écotopie.

romans d'Émile Ollivier nous indiquent que nous sommes possédés par le souvenir de notre terre natale, et que le souvenir de ce déracinement est une expérience brutale, difficile. Plus encore, on peut aisément avancer que les formes fugitives de ce théâtre d'ombres sont autant de cauchemars qui rendent possible — ou impossible — notre droit à la survie.

Ainsi, l'œuvre d'Émile Ollivier offre une place importante aux fantômes et aux revenants. Ceux-ci représentent, par déplacement et métaphore, la survivance psychique de la mère. Dans cette œuvre, nous ne pouvons négliger la place des morts qui incarnent le monde fugitif des absents et des déplacés. L'œuvre d'Émile Ollivier propose un regard sensible sur le territoire habité par les disparus. Et l'écrivain public, dans cette perspective, a pour tâche de (re)donner droit de cité à ces disparus, d'accueillir la parole des revenants en leur aménageant une maison de papier, véritable domicile psychique capable d'offrir un hébergement durable, comme le suggère admirablement ce passage que nous citions plus haut, mais qu'il n'est peut-être pas inutile d'évoquer de nouveau. Dans ce passage, le narrateur fait place de manière tout à fait particulière, à l'intérieur de son monologue intérieur, à une sorte d'échange dialogique qui fait appel à la présence d'autrui enfouie en soi, tissée travers un réseau de souvenirs d'une intensité particulière :

Quel bel exemple de dialogue muet avec une morte qui réclame son dû. Mais, Noémie Morelli, te rends-tu compte ? Tu exiges l'échange de la vie même, au plus vivant d'entre nous deux. Te rends-tu compte ? Aucun doute maintenant ne peut subsister. Cette quête a débouché sur une métaphore de moi-même, me donnant à voir ce que ta mémoire, paradoxalement et par on ne sait quelle pirouette, me prophétise²³

L'œuvre d'Émile Ollivier valorise ces micro-mémoires, ces repérages qui permettent d'accueillir la parole des exclus et des mal-logés. Par le recours à la figure de l'écrivain public, cette œuvre nous ouvre les portes d'une réflexion profonde et sensible sur les lieux dits de la culture. Faut-il dans cette perspective comprendre cette territorialité insulaire, mise en relief sous la forme de l'Haïti natal, comme la copie conforme d'un Québec mis à mal dans son identité ainsi que dans son particularisme identitaire ? À sa manière, l'œuvre-insulaire d'un Émile Ollivier nous dit ce qu'il en est de la situation québécoise, plus précisément : il nous dit ce qu'il en est des contiguïtés imaginaires (et transculturelles) du Québec contemporain.

On s'étonnera peut-être que la territorialité fasse l'objet d'une réflexion sur l'émergence de nouvelles configurations esthétiques. Je crois pourtant qu'il faut réhabiliter la notion de territoire afin d'en faire un lieu dit de la culture. Bien sûr le territoire révèle une emprise. Il tient lieu de chasse gardée du périmètre national. Il est le lieu d'inscription légitime de formes autoritaires : de l'État nation (et de ses ramifications bureaucratiques) aux délocalisations industrielles du monde transnational, le territoire se donne à lire comme emblème d'une appartenance. Cette dernière peut bien être diffuse, le fondement

²³ Émile Ollivier, *Mère-solitude*, Paris, Le Serpent à plumes, 1994, p. 172.

éthologique du territoire reste à l'ordre du jour. La délocalisation industrielle (réalité économique des sociétés industrielles avancées qui se tertiarisent de façon accélérée dans le domaine des services électroniques) n'est à vrai dire pas différente du « globalize » qui est au cœur du vocabulaire économique. Plus que jamais, le monde est uni. Plus que jamais, le monde est uni par cette délocalisation qui est le signe d'une virtualisation obsédante qui nous interdit d'être. Est-il possible de proposer autre chose que la réalité terrifiante du cadastre éthologique, sans pour autant retomber dans ces discours confus qui valorisent la pertinence du local et du relativisme culturel ? Sur ces questions, nous sommes à la croisée des chemins. Nous donnons l'impression d'avoir épuisé les charmes de la virtualité dans la mesure où il est nécessaire de repenser nos mondes et nos univers de discours. Nous ne pouvons plus nous contenter d'une surenchère techniciste qui étudie l'œuvre d'art comme si elle était uniquement un processus, un mode d'emploi. Nous avons épuisé, en ce début de XXI^e siècle, les charmes de la virtualité : le réel s'annonce dans sa brutale consistance. Comme si nous comprenions enfin notre solidarité avec le monde à venir ; et que dans cette entreprise, le discours utopique de la rédemption techniciste ou de l'accomplissement formaliste n'était plus qu'une mascarade. Il y a donc une certaine urgence qui nous impose de prendre en compte ces micro-mémoires qui donnent forme à l'expérience pratique du territoire de la culture. Émile Ollivier ne cesse de nous rappeler la vacuité de notre mémoire vacillante, de nous désigner la maison vide des ancêtres qui nous fait redouter la mort et nous fait espérer le songe utopique d'une véritable réconciliation interculturelle. Mais l'écrivain sait que toute maison loge en soi le souhait du *déshabiter*. C'est lorsque nous sommes au plus près de notre mémoire que nous quittons le lieu habité pour tenter une plongée dans le vide.

La puissance symbolique de ces lieux (ou de leur absence perçue comme viduité fondamentale) montre bien que la localité décrite par Émile Ollivier s'oppose à l'étendue sans relief et sans aspérités de la connectivité médiatique. On peut aussi imaginer que l'utopie topologique rejette les formes dites archaïques de l'enracinement. Mais ne faut-il pas remettre en question la création d'une mémoire sociale sans enracinement, sans quête de localité ? Cette dernière n'est pas la forme d'une humanité sédentaire. Il nous faut alors imaginer un enracinement qui n'est pas fermeture à la différence. Plus que la contemplation distante de l'altérité, ce qui inquiète, c'est l'altérité faite sienne et la composition d'un imaginaire du trépas où l'écrivain public a pour tâche de dire la parole des morts. Qu'il s'agisse de la maison Monsanto dans *Les urnes scellées*, ou encore la maison Morelli dans *Mère-Solitude*, la maison vide chez Ollivier fait référence à un deuil impossible. Lieu de mort, elle entasse, recèle les souvenirs d'une généalogie mystérieuse comme en témoigne ce passage :

La race des Morelli, métèques de souche douteuse, a fait pendant longtemps la loi dans ce pays. Ils ont, au long des années, au fil des générations, vécu tantôt repliés sur eux-mêmes, tantôt ouverts au monde extérieur... Quatre siècles d'histoire ont vu naître, grandir et mourir les Morelli dans cette demeure

restaurée sous les deux Empires et réaménagée sous l'occupation américaine pour répondre aux besoins et commodités de la vie contemporaine. L'œil avisé, aujourd'hui, peut avoir du mal à démêler les influences européennes des apports indigènes car architectes et artistes, à travers les ans, n'ont pas hésité à superposer et à mêler mosaïques, volutes et torsades...²⁴

Plus loin, le narrateur nous fait comprendre que cette demeure est associée à un interdit violent :

Il est vrai que cette maison nous a toujours paru comme un corps étranger en notre sein, une enclave dans notre territoire. De grands mystères l'ont toujours entourée ; mystère de la vie quotidienne de cette famille ; mystère, leur mode de subsistance et de reproduction ; mystère, leur mort et leur sépulture.²⁵

De quoi est-il question dans ce passage de *Mère-Solitude* ? Sylvain Morelli a été assassiné sur une place publique de Trou-Bordet. S'ensuit une narration chorale où les témoins de cette mort alternent prises de parole, silences et déclamations. La raison en est simple : cette maison possède un pouvoir maléfique. Depuis toujours, et de manière plus insistante depuis l'assassinat de Sylvain Morelli, l'aura de cette demeure, son âme, semble avoir plongé la communauté de Trou-Bordet dans une vive inquiétude, proche de cette perte d'identité dont nous avons parlé plus tôt. Tout laisse croire qu'elle reflète et ravive les mystères, secrets et tabous de la communauté. La maison Morelli est à la fois localisée et étrangère. Elle frappe l'œil par sa démesure baroque et reste en même temps un espace secret. Elle est le lieu de la démesure puisqu'elle condense en son sein une soif de richesse et de possession dont l'origine demeure inconnue. À vrai dire, on ne sait trop qui sont les Morelli, pas plus qu'on ne connaît la raison de leur installation à Trou-Bordet. La question qui agite cette narration chorale est alors de savoir qui ramènera à son domicile le cadavre de Sylvain Morelli ? Qui ira le reconduire à sa dernière demeure : son lieu de naissance devenant ici son cercueil²⁶ ?

Ces considérations sur la forme enveloppante, parfois énigmatique, ainsi que sur la force protectrice du lieu habité nous renvoient au phénomène de restauration qui, quel qu'en soit l'objet d'application, est toujours l'expression d'un souhait utopique. Plus encore, la restauration, si l'on s'en tient au vocabulaire psychanalytique, est d'abord l'expression d'un vœu qui consiste à mettre un terme à l'écoulement du temps, à son caractère à la fois éphémère et implacable. Si la maison est une fenêtre endo-psychique ouverte sur le monde, comme nous l'avons laissé entendre précédemment, c'est qu'elle nous permet d'aménager les expressions diverses de notre finitude, d'agrandir — sinon de magnifier — notre résidence première : le corps humain. D'autre part, le corps-psyché serait alors une forme déviée et incarnée de cette

²⁴ Émile Ollivier, *Mère-Solitude* (1999), *op.cit.*, p. 36-37.

²⁵ *Ibid.*, p. 58-59.

²⁶ À ce titre, si l'on garde à l'esprit le titre de ce roman (*Mère-Solitude*), rien ne nous empêche d'y voir une réflexion sur la maison maternelle qui accueille et protège, qui, au-delà son aspect protecteur, s'avère aussi terrifiante.

résidence sur terre que représente la maison maternelle. Et le souci de restauration, de correction aurait alors pour fonction de pallier les attaques destructrices contre cette maison-mère. François Vigouroux décrit de belle manière cette fonction fondamentale de la maison :

Ce serait donc pour se protéger de la peur, pour se séparer du magma des origines, que l'homme s'invente des techniques et se construit des maisons. Il s'y abrite sans doute. Mais elles lui servent aussi à fixer les limites symboliques de l'espace où il vit. Elles lui permettent de nommer l'étendue, de donner un nom à ce que l'on appelle justement les êtres — les aîtres — de la maison. [...] Au moment même où, avec un souci exaspéré de tout gérer, de tout prévoir et de tout organiser, nous tentons de masquer notre angoisse et de conserver l'illusion de notre toute-puissance, c'est toute l'histoire passée — la nôtre, celle de l'espèce et celle de la planète —, c'est tout notre passé enfoui et refoulé qui tente de voir le jour et fait surgir dans notre vie quotidienne, comme des lapsus, ses taupinières incongrues.²⁷

Le lieu d'attache

La relation à l'habitat se constitue selon un double principe : l'attachement et la maîtrise. Le souci de cohérence correspond à une volonté de saisir l'espace, de le cristalliser, de le fondre dans une étendue qui possède une qualité perceptible. Mais cet attachement au sens est lui-même trompeur. La cohérence est le masque restaurateur de l'oubli ; il est le masque cosmétique des familles, des sociétés afin de garantir l'unité de leur permanence. Comment dès lors pouvons-nous imaginer cette relation intime à l'habitat dans l'œuvre d'Émile Ollivier, d'autant qu'elle engage un dialogue complexe avec la migration et l'imaginaire du corps ? La perte d'identité caractérise justement la dissolution des points de repère du sujet dans le monde. Rappelons-nous ces passages de *Mère-Solitude* qui mettent en relief, avec insistance, la maison des Morelli. Chez Ollivier, la description romanesque traduit cette émanation vitale du souffle. En ce sens, l'écriture d'Ollivier emprunte à la tradition orale : lieu parfois labyrinthique, parfois circulaire, en tous les cas lieu qui dérouté et plonge le sujet dans la perplexité. À force de lire les portraits de la maison des Morelli, le lecteur est étourdi par la profusion de signes qui ont une valeur à la fois indicelle et représentative. Ces signes semblent vouloir dire : voilà comment ça s'est passé ; voilà où ça s'est passé. Ils ne participent pas d'un projet réaliste, encore moins naturaliste, mais visent à une réappropriation de la mémoire, fusse-t-elle sous l'angle de l'onirisme et de l'imagination²⁸. C'est à ce titre que l'on a fait appel à la notion de « réalisme merveilleux²⁹ » pour définir le style d'Ollivier, en l'associant ainsi à une certaine

²⁷ François Vigouroux, *L'âme des maisons*, Paris, Presses universitaires de France, coll. « Perspectives critiques », 1996, p. 60.

²⁸ À ce sujet, l'écrivain ne se leurre pas et déclarait récemment, dans un entretien avec Francine Bordeleau, publié peu de temps avant sa mort dans le mensuel *Lettres québécoises* : « la mémoire n'est pas une résurrection du passé, mais une reconstruction ». Cf. Francine Bordeleau, « Émile Ollivier : l'écriture pour sceller la mémoire. Entrevue avec Émile Ollivier », *op. cit.*, p. 10.

²⁹ Le lyrisme de l'œuvre d'Émile Ollivier est bien connu. Il ne faut donc pas s'étonner que l'on ait voulu faire de cet écrivain l'un des artisans du « réalisme magique » dont on affuble trop souvent la littérature antillaise et sud-américaine. Par contre, il y a effectivement chez Ollivier un imaginaire débridé où les contraires se chevauchent et se

tradition antillaise et sud-américaine où le baroque et la profusion des signes prend vite le pas sur l'expression du concret et de l'ordinaire.

De nombreux éléments de défamiliarisation de la trame romanesque marquent l'œuvre d'Ollivier. Mais les descriptions que l'on retrouve dans *Mère-Solitude* dépassent ce projet. Elles soulignent le pouvoir de l'oralité qui correspond au statut de l'écrivain public : cet être au confluent des voix. En effet, l'idée d'une poussée de voix semble travailler sans cesse l'œuvre d'Ollivier. De manière plus précise, il est bien souvent d'une voix de femme dans ses romans qui n'est pas sans rappeler la force de la matrice ou encore l'écho d'une voix maternelle et enveloppante. À la manière d'un Naïm Kattan, la toute-puissance de l'oralité — du souffle — est une caractéristique forte de son écriture et, serait-on porté à dire, de la migrance en général. Chose certaine, il y a une importance commune accordée à la voix dans les romans de Naïm Kattan et d'Émile Ollivier. Faut-il voir dans cette convergence d'intérêts autour de la transcription de l'oralité la conséquence d'un enracinement culturel premier ? Ollivier ne cesse d'insister sur la fonction du conteur. C'est dire que, pour lui, la narration implique une réactualisation du sujet, sa prise en compte dans l'engagement, dont il fait valoir la nécessité, sinon l'urgence. Ollivier met en relief la qualité polynarrative de l'écrivain public et fait de l'espace textuel une agora, lieu d'enchevêtrements de voix diverses. L'écrivain public serait ainsi l'avatar laïque et populaire du scribe dans la mesure où son don lui permet de capter et de transcrire la parole des autres, et la sienne, par le truchement de l'écrit.

La place du témoin

À lire Émile Ollivier, nous devons retenir cette actualité du revenant qui surgit tel un mauvais souvenir. Un écheveau de mémoires dévide, devant nous, son cortège d'humeurs. Et cette mémoire semble être guidée par le fantôme du paysage natal (Haïti) qui s'impose où que le narrateur chemine. Où que l'on aille, semble-t-il nous dire, on traîne nécessairement sa terre avec soi à la manière d'un spectre obsédant. La revenance caractérise la déambulation des traumatisés de la mémoire. Et l'œuvre d'Ollivier est tout entière consacrée à cette question tant elle fait valoir que le paysage de la mémoire est fragile, sinon effiloché :

fusionnent. Stanley Péan montre bien que l'Haïti dont rêve Ollivier est ce « territoire privilégié de la cohabitation des contraires, une île magique où l'improbable et le vraisemblable, le cauchemardesque et le chimérique, le cocasse et le tragique se juxtaposent, se confondent, s'amalgament. » (Péan, 2001, p. 11). Péan fait ainsi d'Ollivier un héritier, moins engagé, de cette figure haute en couleur que fut l'écrivain Jacques Stephen Alexis. Personnalité incontournable de l'histoire politique et littéraire haïtienne, Alexis invitait, dans son *Prolégomènes à un manifeste du réalisme merveilleux des Haïtiens* (1956), ses « compatriotes artistes et écrivains à traduire dans leurs œuvres la part indicible de la réalité haïtienne [...], cette part du réel et de l'Histoire qui ne se laisse pas appréhender par l'esprit cartésien » (*Ibid.*, p. 11).

Le Cuba auquel elle référerait était un pays lointain, irréel, onirique. Cuba à travers les brumes des réminiscences d'une fillette. Elle regardait un rivage oublié, situé au-delà de l'horizon. Elle regardait au loin, en direction de son île et elle se demandait quand elle pourrait la revoir. [...] Le souvenir qu'elle avait conservé de la Havane, c'est celui d'une fête foraine : le bourdonnement des guitares, la foule, les flâneries, la paresse des tropiques, la vie des rues mêlée à la vie des boutiques, une rumeur de ruches, la Havane illimitée, éclatante de blancheur et mangée de soleil.³⁰

En effet, en matière d'écriture migrante, nous ne pouvons nous permettre de négliger la place des morts qui composent un horizon fugitif, celui des absents et des déplacés. Encore une fois, l'œuvre d'Émile Ollivier pose un regard sensible sur ces problématiques³¹ dans la mesure où le territoire géopolitique (on pensera au roman *Passages*³², qui met en scène une déambulation menant le narrateur de Port-au-Prince à Montréal) donne toute sa place aux absents.

Le statut de l'écrivain public rappelle la figure du témoin qui tente, du mieux qu'il peut, de rendre compte du monde qui défile sous ses yeux tout en accueillant, en soi, une diversité de paroles posées sur ce monde. Mais la place du témoin, aussi nécessaire qu'elle soit, est une activité à double détente. Le sujet veut rapporter ce qu'il observe, ce qu'il entend, mais ce témoignage, du fait de la position énonciative adoptée, le place dans une posture d'outre-tombe, pour reprendre une notion chère à Maurice Blanchot. Témoigner, c'est aussi ravir la parole de l'autre. À cet égard, le rôle de l'écrivain public chez Ollivier est ambivalent. Dans divers moments, l'écriture semble être la forme même de la déception et de la désillusion. Par exemple, dans *Passages*, le narrateur affronte le clinquant technologique de Miami, l'inertie violente de son Haïti natal pour avouer, en fin de parcours, la nécessité du retour à Montréal. Retour difficile, il est vrai, puisqu'il se fait dans la contemplation d'un échec existentiel, car vivre à Haïti n'est plus possible : le sujet s'anéantirait dans un monde où la répétition du traumatique fait partie intégrante de la vie sociale, où la décomposition de la trame urbaine tient lieu d'esthétique quotidienne. Il faut quitter ce lieu de perdition qui plonge le sujet dans une telle fatigue psychique que la faculté d'exister en est réduite à sa plus simple expression.

³⁰ Émile Ollivier, *Passages*, *op.cit.*, p. 33.

³¹ Cette importance accordée à certaines sensations limites tel le rapport à la mort et à l'immonde, fait de l'écriture d'Émile Ollivier une des rares œuvres au Québec qui posent, de manière aussi vive, la question fondamentale de la fragilité et de la porosité des enjeux migratoires.

³² Rappelons la double trame narrative de ce roman : on y suit, la quête identitaire de Normand Malawy, un Québécois d'origine haïtienne qui rêve de retrouver ses racines alors que, simultanément, Ollivier nous présente le récit épique d'Amédée Hosange et de ses compagnons haïtiens qui décident de fuir vers la Floride à bord d'une embarcation de fortune.

a) *L'écrivain public : au confluent des voix*

On peut tirer une première conséquence de cette mise en relief de l'écrivain public et de sa sensibilité marquée pour tout ce que révèle et contient l'espace territorial. Parce que le relief traumatique est au cœur de toute migration, de toute traversée territoriale, le lieu-dit ou le lieu nommé et narré favorise l'inscription d'une écriture-refuge, d'un langage au sein duquel le territoire peut à nouveau s'incarner et ainsi être problématisé. Chez Émile Ollivier, nul ressentiment à l'égard du Québec, terre d'adoption, ni non plus à l'égard d'Haïti, cette terre quittée, qui revient à la mémoire tel un souvenir obsédant que l'on ne peut s'enlever de la tête. Mais cette présence persistante du souvenir de la terre quittée ne s'accompagne pas moins d'une réflexion critique où le souvenir est ni plus ni moins décortiqué, passé au bistouri de l'écriture comme pour tenter d'en comprendre le mécanisme. Plus encore, le chant choral de l'écrivain public va jusqu'à interroger les formes narratives actuelles pour ainsi cerner de quel lieu et à partir de quelles voix on parle. Émile Ollivier écrit ainsi :

Dans notre monde en proie au chaos, à l'incertitude, il faudrait s'interroger sur nombre de points concernant nos manières fictionnelles. Quel peut être le statut du narrateur ? Doit-il être encore une voix individuelle, un collectif ou une collectivité ? Ne faudrait-il pas mettre de nouveau en avant, à l'instar des tragiques grecs, des formes de narration chorale ? Les répercussions du temps mondial sur nos territoires et sur nos sociétés de plus en plus fragmentées n'invitent-elles pas à réexaminer l'espace et le temps fictionnel ?³³

Mais la narration chorale dont parle ici Ollivier est fort différente des registres de l'hybride, ou du métissage. La narration chorale permet la création d'une architecture sonore. Pour l'écrivain, l'écriture doit permettre de faire entendre la fracture du monde ; elle doit rendre compte de l'irréductibilité et de la diversité des voix. C'est toujours Ollivier qui mentionne que : « [...] le temps mondial joue comme un puissant révélateur de la localité. Mais les forces et les conséquences de cet indicateur du local n'ont aucun caractère prévisible ou linéaire. Et c'est en cela que le temps mondial est topologique. Paradoxalement, la mondialisation joue comme « révélateur » de fragilité et de particularité³⁴. »

Miroir de cet épuisement et de cette fragilité, l'écriture, pour exister, doit toujours lutter face à une chute imminente dans le silence, la parole risquant de ne plus suffire à témoigner. Que reste-t-il alors de ce témoignage nécessaire et désiré qui se veut une parole solidaire, authentique, soucieuse de rendre compte de la complexité du monde social ? Le sujet, qui se voudrait écrivain-rapporteur, est condamné à l'imposture. Car on le sait, l'écriture marque, enferme, identifie le sujet à partir de balises relativement contraignantes.

³³ Émile Ollivier, *Repérages*, op. cit., p. 115.

³⁴ Ibid., p. 115.

b) *Laisser surgir ces voix venues de la terre d'avant*

De façon tout à fait singulière, l'écriture d'Émile Ollivier (je pense notamment à la réflexion menée dans *Repérages*³⁵) renoue avec la figure de l'écrivain public et avec la nécessité de pallier au silence par la démesure de la voix. L'écrivain fait place et donne lieu à l'éclosion de multiples voix qui appartiennent à l'espace de la quotidienneté : voix tapies dans les plis l'intimité du territoire. L'écrivain public est un médiateur qui a cette capacité de traduire la parole errante d'un sujet (exclu, marginal, périphérisé), rarement doté du droit de cité. On peut tirer une première conséquence de cette mise en relief de l'écrivain public dans l'espace montréalais (terre d'adoption d'Émile Ollivier). Parce que le relief traumatique est au cœur de toute migration, le lieu montréalais favorise l'inscription d'une écriture-refuge. Chez Émile Ollivier, nul ressentiment à l'égard du Québec, encore moins d'indifférence. Le chant choral de l'écrivain public interroge les formes narratives actuelles. Émile Ollivier écrit ainsi :

Dans notre monde en proie au chaos, à l'incertitude, il faudrait s'interroger sur nombre de points concernant nos manières fictionnelles. Quel peut être le statut du narrateur ? Doit-il être encore une voix individuelle, un collectif ou une collectivité ? Ne faudrait-il pas mettre de nouveau en avant, à l'instar des tragiques grecs, des formes de narration chorale ? Les répercussions du temps mondial sur nos territoires et sur nos sociétés de plus en plus fragmentées n'invitent-elles pas à réexaminer l'espace et le temps fictionnel ?³⁶

Cette mise sous tension de l'espace et du temps favorise, chez Ollivier, la réactualisation de la terre quittée par le biais de l'imaginaire. À l'exception notable de *Passages* qui recourt au paysage montréalais, le monde d'Émile Ollivier est un lieu insulaire voué à la description d'Haïti. De fait, cette œuvre pose, au centre de ses réflexions et de ses thématiques, la question complexe (et parfois épineuse) de la situation haïtienne, des phénomènes migratoires qui y sont souvent liés et dont les impacts sont, pour l'écrivain, considérables quant aux processus de définition identitaire. Les réflexions d'Émile Ollivier sur la *migrance* sont doublement pertinentes dans la mesure où en plus d'offrir un témoignage poignant et vécu sur les aléas de l'exil, des déplacements et des mouvements de populations, elles proposent une conceptualisation très féconde et audacieuse d'un phénomène (la migration) non seulement contemporain, mais à la source d'une nécessaire redéfinition des notions d'identité et de communauté :

J'ai forgé le mot **migrance** pour indiquer que la migration est à la fois une douleur, une souffrance (la perte des racines, d'une certaine « naturalité ») et un positionnement à distance, un lieu de vigilance. Si je vois très bien les pertes que cette situation inflige : perte du bain utérin, de la langue maternelle, du sol, tout cela conduisant sinon à un éclatement, du moins à la fragilisation de l'identité, dans le même temps, je considère la contrepartie : une individualité polyphonique, un univers décloisonné qui est foisonnement, bourgeonnement de vie et liberté.³⁷

³⁵ Émile Ollivier, *Repérages*, Montréal, Leméac, coll. « L'écritoire », 2001, 129 p.

³⁶ Ibid., p. 115.

³⁷ Émile Ollivier, *Repérages*, Montréal, Leméac, coll. « L'écritoire », 2001, p. 119. Je souligne.

Libre, affranchie de toute censure et répression, l'œuvre d'Ollivier n'en est pas moins hantée par la présence résurgente du pays natal que l'on ne quitte jamais totalement. Son œuvre fictionnelle et théorique semble ainsi tout entière s'employer à problématiser ce sentiment d'attachement primordial qui continue à irriguer la vie psychique du sujet migrant et ce, même des années après son immersion (qu'elle soit réussie ou non) dans un nouveau pays. Ollivier n'aura de cesse de revenir sur ce sentiment ambiguë, inhérent au processus migratoire, selon lequel le sujet en « exil », où qu'il se trouve, a toujours l'impression de traîner sa terre avec lui. Ainsi le passage vers l'ailleurs, la découverte de nouveaux lieux ne cède pas le pas à un processus d'effacement (ou d'oubli) de la terre natale, mais permet plutôt de voir à distance ce que l'on a quitté :

J'ai quitté Haïti ; en revanche, Haïti ne m'a jamais quitté tant toute mon œuvre est obsédée par la mémoire du pays natal. Mon être haïtien, même mâtiné de plusieurs sédiments d'errance et de socialisation en terre étrangère, se révèle à ma conscience tenace, vivace. Je crois au travail de mémoire, à l'exhumation de ces paroles enfouies dans le corps et le cœur qui portent les pas dans la pierraille de l'errance et qui projettent hors de soi, sans limite³⁸.

Une large partie du travail de l'écrivain consiste alors, comme en fait foi cet extrait, à reconstituer cette « terre d'avant » par l'effort conjugué de l'écriture et de la mémoire.

Dans cette scénographie de l'imaginaire des Caraïbes que propose l'œuvre romanesque d'Ollivier Okkivier, les dépossédés, les sans-logis et les exclus font entendre leur misère. L'écrivain public est un sujet qui se situe à la croisée des chemins. Il lui revient de composer une maison de papier afin que les mots renouent avec la source d'un grand dérangement. En fait, il revient à l'écrivain public de donner voix à une oralité première qui n'a rien à voir avec une origine mythique ou une ambition métaphysique. La voix des damnés de la terre est un rappel anxieux qui ravive la douleur de la pérégrination. Mais ce rappel est aussi une exigence qui justifie de tendre l'oreille afin que la démesure de l'exploitation trouve une borne, un point d'arrêt, comme l'exprime superbement ce passage :

L'heure n'est-elle pas venue pour l'écrivain de reprendre son bâton de pèlerin ? Sur la route, il ne lui suffit pas de défiler sous la bannière des droits inaliénables de l'Imaginaire et de célébrer avec le public des noces d'amour comme de raison. Il doit abandonner sa vision en surplomb sur l'univers aérien de la mondialisation pour renouer avec le territoire, non pas celui quadrillé par le découpage des frontières, souvent artificielles qui amènent à l'enfermement des individus, des peuples et des cultures, mais le vrai territoire, celui de l'attachement à un coin de pays, tout en étant une manière d'habiter la planète³⁹.

Propos sensible que celui d'Émile Ollivier. L'attachement n'est pas rejeté. Il est au contraire la forme vive d'une affection revendiquée qui donne toute sa place au natal, à la filiation et à cette nécessité de transmettre et de se remémorer certaines expériences, fussent-elles douloureuses :

³⁸ Ollivier, *Repérages*, 2001, p. 94.

³⁹ Émile Ollivier, *Repérages*, Montréal, Leméac, 2001, p. 91.

Mais comment parvenir à repérer de nouvelles balises, dans un monde où les repères se sont évanouis, où les certitudes sont devenues obsolètes et où les lieux de dialogue se sont transformés en prises d'otage? Ne serait-ce pas en retouchant terre et en renouant le dialogue avec le corps dans ses multiples relations avec le monde ?⁴⁰

Renouer (ou établir) un dialogue entre le corps et le monde dans sa matérialité ? Cette proposition résume en partie tout un pan de l'entreprise d'Ollivier dont les écrits se caractérisent par cette nécessité d'évoquer sans cesse la terre dans toutes ses dimensions tactiles, mais également dans tout ce qu'elle suggère à l'esprit. La subjectivité psychique — ou sa forme négative, le trauma — suppose nécessairement, chez Ollivier, la mise en scène d'une psychosomatique du lieu, d'une pensée en prise directe sur la terre dont les effets ou l'impact peuvent se manifester sous forme de stigmates au sein de l'enveloppe corporelle. L'une des ambitions de l'écriture d'Émile Ollivier consiste ainsi à rendre compte d'une pensée du territoire résolument viscérale et corporelle ; une pensée qui ne peut donc faire l'économie d'une forme de sensualité en prise directe avec la terre natale. D'où l'importance du grain de la voix et de la parole sans discrimination. C'est que le corps crée l'espace imaginaire d'une prise de parole qui a pour fonction d'exprimer (et de colmater) les blancs et le silence qui entourent habituellement la mémoire des pauvres et des laissés-pour-compte. Le corps pulsionnel du narrateur a alors pour rôle non négligeable de transmettre de manière claire, vive et cohérente la parole des exclus et mal-logés. Ainsi, la parole de l'écrivain public tente-t-elle de respecter cette oralité diasporique qui accueille le souvenir des lieux de l'exil. L'écrivain public se doit donc d'être fidèle à cette mémoire. Ce faisant, il se retrouve dans une situation difficile, sinon contradictoire : il doit négocier avec les multiples facettes du réel diasporique (résultat de la délocalisation), mais aussi avec ses propres souvenirs qui ne cessent de le travailler.

c) *L'écrivain funambule : s'énoncer entre l'individuel et le collectif*

Chez Ollivier, le travail de l'écriture tient donc à un fil ténu. Le romancier parle en même temps qu'il fait intervenir ces autres (connus, supposés, imaginés) qui parlent en lui. L'écrivain public n'est pas simplement un rapporteur. Il ne se contente pas de dire et de transmettre une parole abandonnée et solitaire, mais plus encore, il accepte de prêter sa voix à la multiplicité des paroles discordantes qui forment la trame du sujet collectif : la patrie ou, plus modérément, la communauté formée par les balises d'un territoire donné. À la manière d'un Jacques Ferron⁴¹ qui donnait sa voix aux pulsations de l'arrière-pays québécois, et qui prétendait de cette manière offrir un accès à l'universalité de la culture, l'écrivain public est un truchement. À travers ses diverses postures narratives, Émile Ollivier ne procède pas

⁴⁰ *Ibid.*, p. 92.

autrement. En fait, la relation au lieu prend chez lui tout son sens grâce à la composition d'un chant choral que l'écrivain accueille dans le matériau de son écriture.

Entre l'utopie et le lieu-topique, l'écriture d'Émile Ollivier invente un parcours pluriel, une trajectoire partagée, un imaginaire de la quotidienneté diasporique. Pour cet auteur qui fait référence de manière discrète à Montréal et qui consacre à vrai dire son œuvre romanesque à Haïti, la logique du hors-lieu ne saurait tenir, tant ce lieu (qu'il soit disséminé, à l'état de ruine ou de bribe mémorielle) réapparaît constamment comme élément moteur de la création, mais aussi comme source de voix, le paysage faisant ainsi figure de réservoir vocal. Prenons pour exemple *Passages* d'Émile Ollivier, un roman qui met en scène la diaspora haïtienne. Port-au-Prince, Montréal et Miami composent un portrait de la citoyenneté éclatée. Émile Ollivier, par ce projet romanesque, ne se contente pas de mettre en jeu un exercice diasporique qui serait en quelque sorte la métaphore de l'errance. De façon beaucoup plus déterminante, les romans d'Émile Ollivier posent la question de la prise de parole du sujet migrant, et de la valeur tactique de cette prise de parole en tant qu'elle est révélatrice de réalités cachées et enfouies sous la surface des discours officiels. Le sujet narrateur correspond donc bien ici à l'écrivain public tel que le souhaitait Ollivier : il est le garant de la transmission de la parole du sujet migrant, une parole marquée du sceau du *trans-* et du déplacement.

Passages, La discorde aux cent voix, ou encore *Mère-Solitude* sont autant de romans qui mettent en scène un discours intérieur. On pourrait à cet égard évoquer un soliloque tragique tant le narrateur essaie de rapporter, tout en les rabattant sur lui-même, la multiplicité des voix narratives dont il a été le témoin. À ce titre — et en écrivant sur sa situation de migrant condamné à l'errance — Ollivier déclare que « nous sommes traversés par des multiplicités et des multiplicités nous traversent »⁴². Dans cette perspective, le sujet-narrateur « éprouve » une parole publique qui a comme qualité première sa fugacité, son caractère transitoire et passager : une parole qu'il s'agit alors, ni plus ni moins, de saisir au vol. Parlant des autres, le narrateur oublie peu à peu qui il est vraiment, se dépossédant à même ces voix qui le travaillent et l'habitent et qui ne demandent qu'à sortir. Il fait l'expérience d'un discours retardé, d'une non-synchronie entre la force vive de l'événement et sa transcription par un sujet qui tente d'en composer la mémoire collective. En fait, de manière plus radicale encore chez Ollivier, l'énonciation naît d'une nécessité de prise de parole, quitte à ce que le narrateur s'invente lui-même ses propres interlocuteurs :

⁴¹ Sur cette question, on se reportera tout particulièrement à l'ouvrage *Le ciel de Québec*. Cf. Jacques Ferron, *Le ciel de Québec*, préf. de Luc Gauvreau, nouv. éd. étab. par Pierre Cantin avec la collab. de Marie Ferron et Gaétane Voyer, Outremont, Éditions Lanctôt, 1999, 495 p.

⁴² Cf. Francine Bordeleau, « Émile Ollivier : l'écriture pour desceller la mémoire. Entrevue avec Émile Ollivier » in *Lettres québécoises*, no 102 (été 2001), p. 9.

[...] Mais il faut que je parle. Il le faut. Je sais, vous ne pouvez pas comprendre. Je sais. Entre vous et moi, il y a des distances, des fonds de cale, des années-lumière. Je sais. Entre vous et moi, de lourds sédiments humains. Que faudrait-il faire pour les réduire à néant ?⁴³

La portée historique et collective d'un tel projet polyphonique devient encore plus palpable dans ce passage où l'écrivain cristallise, dans ses propres mots, l'histoire passée sous silence d'un peuple sans parole à qui on aurait fermé la porte d'accès au symbolique :

Nous venons d'un pays qui n'en finit pas de se faire, de se défaire, de se refaire. Coureurs de fond, nous avons franchi cinq siècles d'histoire, opiniâtres et inaltérables galériens. Nous avons subsisté, persévéré sur les flots du temps, dans cette barque putride et imputrescible à la fois, dégradable et pérenne. Notre histoire est celle d'une perpétuelle menace d'effacement, effacement d'un paysage, effacement d'un peuplement : le génocide des Indiens caraïbes, la grande transhumance, l'esclavage et, depuis la mort de l'Empereur, une interminable histoire de brigandage. Notre substance est tissée de défaites et de décompositions. Et pourtant, nous franchissons la durée, nous traversons le temps, même si le sol semble se dérober sous nos pas. Malgré vents et marées, malgré ce présent en feu, ce temps de tourments, cette éternité dans le purgatoire, nous continuons à survivre en nous livrant à d'impossibles gymnastiques.⁴⁴

À suivre ainsi les traces des *Passages* d'Ollivier, on voit bien à quel point le sujet se trouve à vivre en différé, par le truchement de la narration, faisant ainsi éclore cette parole publique – la sienne et celle de tout un peuple – qui a comme qualités essentielles sa fugacité et la vivacité de son aspect oral.

Ainsi, à sa manière l'écrivain public fait coïncider des préoccupations éthiques et pratiques. Il permet la libre avancée de la parole, tout comme il peut en retarder, si ce n'est interdire la transmission. Ne l'oublions jamais : prendre la parole au nom d'autrui, c'est exercer de manière absolue un droit de regard. L'autre – celui qui vit la sujétion, qui ne peut avoir recours à l'écriture – est un sujet fragile. L'écrivain public adopte à son corps défendant, et sur le fil du rasoir, une position qui n'est pas éloignée de la place de l'opresseur. Ce dernier, dans la trame des identifications coloniales, est un maître qui impose les *habitus*, les règles et coutumes exogènes qui créent une acculturation vécue dans la violence. Le point de vue adopté par Émile Ollivier est intéressant dans la mesure où il complexifie cette figure de l'identification à l'opresseur en introjectant simultanément dans ses romans les positions de la victime et du bourreau.

L'exil : mouvement de l'angoisse et de l'accablement traumatique

Suivre Émile Ollivier dans ses *pages-paysages* (J.-P. Richard), à travers ces différents chemins de traverse tracés par le souffle d'une écriture baroque et frénétique, c'est saisir la sensorialité douloureuse

⁴³ Émile Ollivier, *Mère-Solitude*, Paris, Éditions du Serpent à plumes, coll. « Motifs », 1999 [1983], p. 107.

⁴⁴ Émile Ollivier, *Passages*, *op.cit.*, p. 129-130.

du monde diasporique. C'est surtout comprendre que le rappel mémoriel est une forme active de cette écriture qui tente de mettre un terme aux traumatismes des déplacements, à la douleur des délogés : sans-abris, réfugiés politiques, déserteurs et exilés de toutes sortes. Plusieurs extraits de *Passages* sont particulièrement révélateurs de cette tension relative au phénomène migratoire où le lieu d'origine est volontairement mis à mal pour conforter le sujet dans son élan migratoire :

Je veux quitter ce pays d'immondices, d'égouts à ciel ouvert, de crottes ; je veux quitter ce pays où les sentes boueuses empestent l'urine rancie ; je veux m'en aller loin des aisselles et des vagins qui n'ont plus mémoire d'eau claire. Je veux quitter ce nid de vermines où blattes, tiques, moryons, punaises, maringouins mâles et femelles font la loi. Je veux échapper à la malaria, au pian, au choléra. Ah ! Seigneur ! Échapper aux griffes des tigres, ne plus patauger dans cette plaie grouillante de vers, cette gangrène, cette gonorrhée chronique. Un pays ça ? Pays mon cul ! Il faudrait vivre le nez pincé, tant ça fouette, tant ça schlingue. Quatre siècles de mauvais air, de mauvaises races, de mauvaises nations...⁴⁵

Ce rappel mémoriel, on le retrouve dans la description d'un paysage-corps, qui met en relief encore une fois cette densité sensorielle de la représentation : un mélange où s'entrechoquent mort et naissance, bâtardise et lyrisme comme le montre cet autre passage où, encore une fois, nos sens sont interpellés de plein fouet : Mon père mort, j'entrai dans un long couloir obscur fait d'une suite de petites épreuves. Quand on est en proie à de grands tourments, on a tendance à vouloir bouger, à changer de décor, de lieu, de résidence, comme pour changer le mal de place. Madeleine déménagea souvent : Martissant, Bas-peu-de-chose, Sans Fil, Poste Marchand, Lakou Jadine, avenue Pouplard, ruelle Nazon... bicoques bancales, carré de blocs de ciment, toits de tôle ondulée, minuscule deux-pièces. Ainsi ai-je appris à affronter la force des choses, à prendre sur mes frêles épaules ma part de soucis et de responsabilités. L'on dit quelquefois de certaines personnes qu'elles n'ont pas eu d'enfance. Je serais tenté d'en dire autant puisque très tôt j'ai été confronté à la nécessité de me prendre en main, de traverser ces zones torrides et rudes où les hommes héroïques luttent pour leur survie, alors que la plupart des enfants ignorent que ces régions existent.⁴⁶

L'art d'Émile Ollivier fait alterner l'excès et le trop peu : figures traumatiques de la perte et de la surprésence hallucinée de l'objet maternel. Son œuvre nous montre que la littérature est l'expérience d'un deuil originaire qui ne laisse d'autres alternatives au sujet que de se mouvoir dans un monde contraint, un monde hanté par ces revenants qui, en tous temps, habitent l'écriture. La notion d'« habitabilité psychique⁴⁷ » prend ici tout son sens. En effet, si l'espace est une fiction, si sa trajectoire est imprécise et incertaine, à l'inverse, la littérature semble tenir lieu, chez Ollivier, de *boîtier d'écriture*⁴⁸ : contenant qui permet de faire jouer les résonances d'un mode narratif qui emprunte l'essentiel de sa forme à la rencontre de l'avert et de l'envers, de l'intériorité et de l'extériorité, du soi et de l'autre. En lisant *Mille eaux*, récit

⁴⁵ *Ibid.*, p. 43.

⁴⁶ Émile Ollivier, *Mille eaux*, Paris, Gallimard, coll. « Blanche », 1999, pp. 49-50.

⁴⁷ Cette notion d'habitabilité telle que nous l'entendons ne désigne pas seulement la manière dont un énonciateur, un narrateur, puis des personnages configurent et habitent le monde de la fiction, mais également — et de manière foncièrement différente — la manière dont l'œuvre est empêchée d'exister, dont elle est interdite de séjour par ces « revenants » de l'écriture que nous avons décrits un peu plus tôt.

⁴⁸ Voir à ce titre l'ouvrage que je consacre à cette notion en lien notamment avec les écrits de Michel Leiris : *Un boîtier d'écriture. Les lieux dits de Michel Leiris*, Montréal, Trait d'union, coll. « Spirale », 2002, 146 p.

autobiographique qui prend acte de l'impossibilité d'un retour au pays natal et propose plutôt une réconciliation avec le passé, on se rend bien compte à quel point l'écriture fait figure de contenant, commémorant les disparus.

De mon père, tout ce qui me reste, ce ne sont que des reflets, reflets d'ombres et de lumières. Il a disparu très tôt de ma vie et pratiquement ne m'a rien laissé. Mon héritage ne suffirait pas à remplir une boîte à chaussures d'enfant. Il se résume à une photo qui me renvoie l'image d'un homme svelte, à la peau hâlée, vêtu de coutil blanc, coiffé d'un canotier qui laisse dépasser un cercle de aux n gominés. Le type même de l'homme des Caraïbes des années quarante. Dans mon héritage figure aussi une plume Parker qu'il m'avait offerte le jour de ma naissance. Mon père a toujours rêvé d'un fils écrivain, faute d'être lui-même poète, tare innommable pour un homme né dans la presqu'île du Sud, à Jérémie, une ville où foisonnent des rimailleurs qui se prennent tous pour Hölderlin. Et aussi une carte postale sur laquelle, malgré la patine du temps, on peut encore reconnaître la statue de la Liberté ; elle m'avait été envoyée de New York lors de son voyage de santé.⁴⁹

Alexandre Jacques

Commentaire: Sérieux problème d'orthographe.
À vérifier...

Ce beau passage qui a valeur de rappel mémoriel est, au-delà de la sobriété stylistique, touffu d'affects liés à l'enfance et à un père que le narrateur n'a à peu près pas connu. Le style à la fois lyrique et sobre a ici valeur de contenant. Être lyrique, c'est dans cette perspective, lutter contre l'emprise de la mort. La disparition de la mère dans *Mère-Solitude* est en résonance avec la disparition précoce du père dans *Mille eaux*. Le sujet se rappelle la physionomie imposante de ce père, bien qu'il ne s'agisse que d'une silhouette vue de dos. Cet éprouvé de douleur qui traverse l'œuvre d'Émile Ollivier sous forme, parfois, de traces discrètes, transmigre dans la parole même de l'écrivain qui, à travers ses personnages, exprime cette difficulté à dire. Comme si s'agissant de souffrance, le langage se heurtait à un mur : le mur du dire et de l'écrit, d'où la sobriété stylistique du passage précédent. C'est que l'éprouvé douloureux ne se laisse pas dire facilement et doit plutôt être débusqué à travers certaines traces et tensions comme l'exprime avec simplicité cet extrait de *Passages* :

Normand était très peu bavard sur sa vie. Quand il lui arrivait d'en parler, il ne restait que des traces, des trous, quelques scènes, quelques lieux, blocs opaques. Normand aimait voyager.⁵⁰

À l'instar de ce que laisse entendre ces propos, on constate que bien souvent la figure de la mobilité laisse place à l'infiguration et au silence du trauma. Dans *Mille eaux*, le récit d'enfance est l'aveu d'une urgence vitale puisque le sujet tente de nommer avec des mots incertains le lieu même de sa naissance et de celle de ses ancêtres :

Je date ma naissance à la vie d'écrivain de cet instant où, assis pieds ballants devant le bureau de mon père, sur cette chaise en acajou massif qui, compte tenu de ma taille, m'engloutissait, je dus rédiger une lettre de circonstance. J'avoue qu'aujourd'hui encore, installé à ma table de travail, il m'arrive de ressentir sinon la même panique, du moins un pincement au cœur que j'attribue, à tort ou à raison, à ce premier contact avec la langue comme appât, cette langue française à la fois écueil, refuge et tribune aux dimensions du monde. C'est elle qui donne à ma voix ce ton âpre, comme si ma propre musique, sur un

⁴⁹ Émile Ollivier, *Mille eaux*, op. cit., pp. 13-14.

⁵⁰ Émile Ollivier, *Passages*, op. cit., p. 62.

autre clavier, ne peut se jouer que dans le registre du grave. J'écris d'une main tremblante, car je sais quelle violence sourde, retenue, bouillonne en moi. Et si l'écriture est si peu précise, c'est qu'elle hésite, encore aujourd'hui, à parler de cet enfant taciturne, petit corps noir aux pieds poudrés, qui n'a cessé de marcher, d'errer depuis l'aube de sa vie. Mais qui regarde qui ? Lequel est le plus futé dans ce jeu de grand schelem ? L'adulte ou l'enfant ? Ai-je en main toutes les levées de ce jeu somme toute mortel ! Mettrait-il par hasard, à des années de distance, face à face, l'enfant et l'adulte dans une indéfectible et discrète complicité ? L'adulte que je suis devenu, divisé, malade, esquinté, parviendra-t-il à retrouver l'enfant, à racommoder les restes de l'enfance comme le pêcheur, son filet ?⁵¹

En remontant aux temps de l'enfance et en revendiquant ainsi l'autonomie de celui qui n'est pas encore mûr, l'écriture diasporique serait-elle alors un moyen d'en finir avec les mots de la mère ? Serait-elle par ailleurs une façon de nommer la disparition du père, sa fuite hors de la cellule familiale alors que le sujet habite encore les territoires de son enfance ? À adopter ce point de vue, l'écriture migrante offrirait l'occasion de composer avec la perte, la séparation et la disparition. Et l'écriture deviendrait, pour le sujet migrant, une manière de négocier avec cette double perte qu'est celle de la terre et des parents.

L'œuvre d'Émile Ollivier a ceci de particulier qu'elle permet de prendre la mesure des lieux-dits de l'angoisse. Lorsque l'écrivain fait valoir l'importance des repérages identitaires⁵² qui autorisent l'existence de tout un chacun, lorsqu'il fait appel à l'écrivain public, il interroge plus précisément le destin d'une parole qui n'est pas seulement la revendication solitaire du récit de soi, mais l'affirmation d'une cartographie psychique. Pas de lyrisme inutile et exacerbé dans l'œuvre d'Émile Ollivier tant l'engagement nécessite, pour chacun de nous, la reconnaissance toujours multiple des blessures et sensations qui font de nous des résidants sur terre. Est-ce là un vain moralisme, une vision du monde romantique et sans grande promesse d'avenir ? En tous les cas, l'œuvre d'Ollivier propose une approche tout à fait particulière du rapport au lieu dont l'énonciation (souvent tactile et sensuelle) tend, selon nous, à restituer « par » le langage cette expérience subjective de la traversée hasardeuse de l'espace et des cultures. Plus que jamais, le sens prend forme ici selon une cartographie à la fois psychique et spatiale. Entrer dans l'œuvre d'Ollivier, c'est accepter de nouer une relation d'intimité avec un lieu dont nous sous-

⁵¹ Émile Ollivier, *Mille eaux*, op. cit., pp. 25-26.

⁵² Cette résistance et cette volonté d'affirmer, de protéger la multiplicité des identités (fussent-elles mineures) est d'une actualité brûlante dans la mesure où elle s'inscrit, plus que jamais, dans le discours contemporain sur l'inscription (et le statut) du territoire géopolitique. Certes, nous avons pu croire, à la suite des travaux de Morin et Bertrand (1979), que l'imaginaire avait droit de cité, qu'il faciliterait la compréhension des croisements identitaires en vigueur aujourd'hui. Mais c'était là une illusion commode et nous savons désormais que la notion de *transculture*, tout comme celles d'hybridité et de métissage, correspondent toutes plus ou moins à une survalorisation de la culture. Comme si ces configurations de sens permettaient de renouveler notre compréhension du monde. Face à ce constat, le discours d'Émile Ollivier est fort différent et propose, de ce fait, de nouvelles perspectives. Bien sûr, il recourt à l'imaginaire diasporique mais demeure sceptique à l'égard de toute entreprise de réappropriation utopique du territoire. Chez Ollivier, l'hybridité n'est pas un nouvel horizon de sens. Ce sont plutôt les bâtards, les éclopés et les sans-logis qui habitent cette écriture et qui posent, de manière lucide et cruciale, la question de la place du témoin au cœur des discours contemporains.

estimons souvent l'emprise et la puissance d'enracinement et dont les répercussions sont à voir, dans leur subtilité, à travers les formations imaginaires.

Les romans d'Émile Ollivier évoquent l'Haïti natal, ce qui explique en partie qu'on lise son œuvre comme une autobiographie déguisée. Cette lecture est réductrice : elle en masque la densité formelle et promeut un discours anecdotique sur l'appartenance et les méfaits de l'exil. Il faut voir que l'œuvre d'Émile Ollivier, bien qu'elle fasse référence au pays natal, ne cesse d'interroger l'imprégnation émotionnelle de la relation au lieu. Qu'on pense à l'un de ses ouvrages : *Les urnes scellées*. Comme l'annonce le titre, la structure du roman fait valoir la puissance d'enveloppement de la sexualité féminine par la figure d'une maison qui accueille, loge, protège, le sujet dans l'apparence élémentaire de la matière vivante. *Les urnes scellées* se veut ainsi la revendication d'un fondement qui fait référence au natal. Mais le titre nous rappelle aussi un enveloppement étouffant, une capacité d'engendrement qui est forclosée. Dans *Les urnes scellées*, les femmes sont à leur manière les génies du lieu, figures mythologiques dont on aurait tort de sous-estimer l'importance dans l'œuvre d'Ollivier :

Souvenir inoubliable que celui de cette femme qui, chaque après-midi, beau temps mauvais temps, s'installait dans l'embrasure de sa porte, sur un fauteuil en osier, sa jupe à falbalas de dentelles, insolemment relevée, laissant paraître une jambe gainée de soie noire. Elle guignait les clients, clignait en invite ses yeux tamarin abrités sous un chapeau à large bord. Raffinement d'élégance, elle faisait trembler entre ses doigts un éventail brodé de geisha, cadeau d'un marin japonais. Le soir venu et jusqu'à ce que s'éteignent les crépuscules tapageurs, vêtue d'une robe-fourreau pailletée, un peigne en ivoire retenant en chignon ses tresses assemblées, elle restait accoudée à sa balustrade, imposante, le regard langoureux, amène. Elle pavanait, impératrice absolue. Quel mâle digne de ce nom pouvait passer, insensible ? Elle habitait une maison, propriété de l'archevêché. Il est de notoriété publique que les institutions les plus honorables s'accrochent volontiers de tout ce que, par ailleurs, elles taxent de turpitudes, quand elles servent leurs intérêts. Paula Masséna qui n'avait pas froid à l'œil avait placé, au-dessus de la barrière en fer forgé, une inscription : « Au jardin parfumé ». Jolie enseignante, n'est-ce pas ?⁵³

Poétique du lieu impur

La ville est l'espace du multiple contrarié. L'œuvre d'Ollivier propose, sans afféterie, une réflexion de fond sur les conditions de l'exil. Dans cette perspective, Haïti semble s'ériger comme l'intime toile de fond d'un monde promis au désastre. L'écrivain public prête attention aux personnages sans voix (ou plutôt sans droit de cité) dont il relate la chronique : l'histoire d'une dévastation dont ils sont les derniers témoins. C'est dans cette logique éclatée que la notion de migrance prend sens. Pérégriner, pour Ollivier, c'est accepter une impureté (quasi ontologique) qui constitue le sujet dans sa fragilité, mais aussi dans sa relation intime au lieu habité. Lisons, à cet égard, ce passage de *Mère-Solitude* :

Mais d'où me vient cette tenace impression que je retire de ma mémoire ? Un lieu purifié comme si, avant de tracer le carré de la maison dont les orifices s'ouvrent sur les quatre points cardinaux, le terrain avait dû

⁵³ Émile Ollivier, *Les urnes scellées*, Paris, Éditions Albin Michel, 1995, p. 75.

être déblayé de ses cailloux, de ses arbres, de tous les restes organiques qui pouvaient s'y trouver. Il est en effet plat, uni et, par son aspect, il souligne qu'il s'agit là d'un lieu purifié de tous les signes ou symboles qui favorisent la chute ou l'attachement à la vie, un espace incorruptible où s'accomplit le passage de l'un au tout, de la nuit à la lumière. Les divisions fondamentales de la superficie intérieure sont tracées en suivant deux lignes principales qui vont du nord au sud et de l'est à l'ouest. Le centre, un carré, une pièce qui tient office de salon. Au-dessus des portes, sur les quatre murs, au plancher, on trouve, peintes en couleurs vives, les réalités les plus hétéroclites, le président de la République et son épouse sont représentés avec des yeux rouge vif, la tête en bas, mains et pieds rongés, déformés, on y trouve, sans ordre aucun, des organes de perception, d'évacuation ou de génération. Mais au plancher, au centre de la pièce, bien incrusté dans le sol, un miroir de pur style chinois décoré de dessins cabalistiques. Au plafond, un trou irradie de la lumière. Est-ce un cadran solaire ou simplement des schémas de l'univers ?⁵⁴

Comme on peut le constater, il y a chez Émile Ollivier une soif de sublimation, d'expression du pulsionnel (métaphorisé ici par les divers éléments du lieu) qui est aussi soif de sens. Il y a en effet chez cet écrivain une glorification incarnée de l'instinctuel qui se donne à lire dans la révélation de l'informe. La description du lieu purifié maintient de manière parfois inquiétante ces points cardinaux qui situent la mémoire des lieux, l'idée même d'un point de vue organisateur entre l'ici et l'ailleurs, le haut et le bas (dans les deux sens du terme).

Parler de ce lieu purifié peut laisser entendre l'idée d'une pensée-habitacle : mise en scène du corps dans l'espace et création d'une corporéité sensorielle dont le narrateur serait l'agent. C'est ce que suggère ce passage de *Mère-Solitude* qui permet la conjugaison de la sublimation et de la sensorialité dans une *transincarnation* de la forme qui n'est pas sans résonance mystique. Pourtant, ce lieu purifié n'a rien à voir avec la démesure d'une utopie. Il est une transition vers d'autres lieux où la forme révélée n'est pas autre chose que l'infiguration de l'abjection. Il faut sur cette question envisager des voies de traverse entre le lyrisme et cette association du corps et du lieu. C'est qu'Émile Ollivier ne cesse de dire qu'on n'immigre pas vraiment ou jamais totalement, que le sujet, aux prises avec l'immobilité traumatique (avec cette fatigue exprimée dans *Passages*), est condamné, de manière paradoxale, à la mouvance et l'errance. En fait, chez Ollivier, l'imaginaire corporel est convoqué pour donner forme à cet accablement qui gangrène le sujet de l'intérieur, le laissant toujours aux prises et en pleine négociation avec l'urgence de l'« errance » qui le traverse même dans l'immobilité physique.

Mais revenons rapidement aux propos nuancés qu'Émile Ollivier met de l'avant dans *Repérages*. Si l'on s'en tient aux propos de l'écrivain, repérer, c'est tenter de faire sens et c'est, ultimement, créer du sens. C'est tenter de nommer un fragment de réel qui est alors démultiplié. Par cet exercice, le sujet se donne les moyens d'explorer une surface (un texte, un territoire) de manière à ce qu'elle apparaisse dans sa discontinuité. Repérer, ce n'est pas pérégriner. C'est bien plutôt devenir un sujet qui est habité, imbibé, transformé par l'espace qu'il parcourt. Contrairement à une pensée utopique qui décrète que le sujet est

⁵⁴ Émile Ollivier, *Mère-Solitude* (1999), *op.cit.*, p. 110-111.

altéré et clivé, qu'il existe par le recours à une discontinuité instauratrice de sens, j'avance qu'une pensée de l'habitabilité psychique est nécessaire si l'on veut comprendre ce qui se joue dans le monde actuel. L'habitabilité psychique est pour moi la forme vitale d'une relation singulière avec le monde sensible. Et ce dernier tient lieu de matrice à partir de laquelle le sujet pourra ensuite développer une expérience émotionnelle significative.

La forme des repérages que propose Ollivier fait ainsi référence de manière très nette et sensible à une mise en situation du sujet dans le monde. La localisation est un coup joué. Plutôt que de valoriser des centralités dominantes (de culture sédentaire) ou des délocalisations périphériques (de culture nomade), ne vaut-il pas mieux envisager l'existence de paysages mémoriels fluides ? Les réflexions actuelles sur les flux migratoires et les brassages culturels ont selon moi le défaut d'être inutilement abstraites, dépourvues de fondements empiriques et expérientiels. Il est urgent, il me semble, de réhabiliter l'existence de situations concrètes qui offrent aux sujets de l'exclusion la capacité de composer leurs paysages mémoriels. La littérature migrante, comme j'ai voulu en témoigner par la lecture de certains textes d'Émile Ollivier, balise ce paysage mémoriel. De façon très nette, les écrits d'Ollivier sont à la fois lyriques et précis. Ils font du migrant un sujet à la fois libre, mais également porté par le discours d'autrui. En fait, ces écrits refusent avec passion et véhémence d'oublier le sujet migrant (réfugié, exilé, sans papiers) et privilégient la création de sites d'appartenance où l'écrivain public est la forme actuelle et vivante d'un nouveau récit de soi qui refuse la complaisance. Revenant à la belle réflexion d'Émile Ollivier sur les lieux-dits de l'écriture, je voudrais dire enfin que l'écriture migrante se situe à la croisée des chemins. Elle inaugure un site (un lieu) qui permet à l'écrivain public de tenir sa place (l'écriture est à sa manière un espace propre, nous ne pouvons le nier) et de se délocaliser (c'est-à-dire de devenir autre, sans qu'un tel vertige prenne la forme extrême du trauma). Il faut comprendre que l'écriture migrante, malgré ses formes polynarrative et aterritoriale, trace la voie d'un compromis honorable qui ruse avec la potentialité des formes de subversion et permet ainsi, en vertu d'un compromis bien réel, de trouver pour soi et pour les autres un lieu habité dont l'écriture représente l'espace partagé. Je ne suis donc pas de ceux qui croient que l'écriture migrante au Québec porte en soi les conditions de sa dissolution. De même, je ne suis pas de ceux qui croient que l'écriture migrante a comme seule ambition de dresser le portrait d'une multilocalité empreinte de ruses et de savoirs tactiques.

Pour un nouvel imaginaire du lieu ?

Avec Émile Ollivier, la littérature migrante se construit comme un nouveau palimpseste mémoriel qui recourt aux formes du cosmopolitisme, de la citoyenneté, du choc et du croisement des cultures. Il faut

prendre la juste mesure de cette écriture dans le contexte des lettres québécoises contemporaines. Il faut aussi accepter toute la singularité d'une œuvre dont le projet consiste, entre autres, à mettre en relief une série de raisons pratiques qui trouvent racine dans le territoire, mais aussi dans les déambulations contraintes des sans-abri de la mémoire officielle.

Cette œuvre entière ne cesse de poser, en filigrane, une question obsédante qui rejoint une certaine éthique de l'énonciation et qui pourrait se résumer (et se dédoubler) ainsi : qui est mandaté afin de nommer et d'arpenter ce territoire, qui peut en dire les reliefs ? Qui peut décrire les paysages de nos lieux habités ? C'est ici que l'œuvre d'Émile Ollivier trouve tout son sens, comme si le fait de repérer des territoires diasporiques était le contrepoint implicite d'une interrogation persistante sur l'avenir du Québec contemporain.