

**POÉSIE DE L'ABSENCE:  
LE RAPPORT À L'AUTRE CHEZ TROIS POÈTES HAÏTIENNES**

par

Nathalie Batrville

Thèse soumise au Département d'Études françaises

pour l'obtention du grade de

Maîtrise ès Arts

Université Queen's

Kingston, Ontario, Canada

Septembre 2008

Copyright © Nathalie Batrville, 2008

## Abstract

Although many in the contemporary academic world would avoid themes such as solitude, love, and, in the context of “francophone” literature, exile, I have decided to give these all the attention they deserve based on the importance they hold in the works themselves, and based on the depth they possess. It is thus from the perspective of the renewed light they bring on these topics that the following three works will be analysed: *À vol d’ombre* (1966) by Jacqueline Beaugé, *Transparence en bleu d’oubli* (1979) by Renée Marie-Ange Jolicœur, and *La Fidélité non plus...* (1986) by Yanick Jean. In order to contextualize these three works, I first provide a brief history of Haitian poetry in which particular attention is given to the contributions of women writers. This overview illustrates how Jean, Jolicœur and Beaugé use very general themes such as love and solitude, but also how they manage to set themselves apart.

Indeed, their works are unparalleled in Haitian literature because they constantly play with the conventions of love poetry and redefine the notion of absence. In order to establish how every absence contains traces of presence, my analysis bases itself in part on the theories of Derrida. I also explore how, in each of the collections of poems under consideration (although for different reasons), absence stifles any possibility of contact with the other. In order to understand this problem and underscore its importance, I refer to Hegel’s conception of the relationship to the other. Based on these premises, I conclude by showing how exile is a space that is at once filled with absence and with presence, and how the staging of the act of writing, in all three works, makes poetry and absence inseparable.

## Résumé

Nombreux sont ceux, dans le contexte contemporain, qui seraient tentés d'éviter des thèmes tels la solitude, l'amour et, dans le contexte de la littérature « francophone », l'exil, mais nous avons décidé de leur accorder toute l'attention qu'elles méritent en nous basant sur la place qu'elles occupent dans les recueils à l'étude et la richesse qu'elles recèlent. C'est donc dans cette perspective – la leur – que seront présentés les trois recueils qui sont *À vol d'ombre* (1966) de Jacqueline Beaugé, *Transparence en bleu d'oubli* (1979) de Renée Marie-Ange Jolicœur, et *La Fidélité non plus...* (1986) de Yanick Jean. Afin de mieux situer ces trois poètes, qui publient leurs recueils à environ dix ans d'intervalle, nous esquissons tout d'abord un historique de la poésie haïtienne en portant une attention particulière à la contribution des femmes à ce corpus. Cette esquisse illustrera comment Jean, Jolicœur et Beaugé s'inscrivent dans des thématiques très généralisées, celle de l'amour et de la solitude, mais aussi comment elles réussissent à s'en démarquer.

En effet, ces œuvres sont sans pareilles dans la littérature haïtienne car elles déjouent sans cesse les conventions de la poésie amoureuse et redéfinissent constamment la notion d'absence. Notre analyse s'appuie entre autres sur les travaux de Derrida dans le but d'illustrer comment chez elles, l'absence est empreinte de la trace de la présence. Nous examinons également comment, dans chacun des recueils à l'étude, quoique pour des raisons différentes, l'absence étouffe toute possibilité de contact avec l'autre. Afin de comprendre cette question et de souligner son importance, nous faisons appel à la conception du rapport à l'autre de Hegel. C'est ainsi que nous verrons finalement que l'exil est un espace peuplé à la fois de présence et d'absence, et que la mise en scène de l'écriture, dans ces trois œuvres, rend poésie et absence tout à fait indissociables.

## **Remerciements**

La rédaction de ce mémoire n'aurait été possible sans le soutien du CRSH, tous les conseils éclairés d'Annette Hayward et de Chris Bongie, et les encouragements infatigables de ma famille et de mes amis. Je tiens donc à les remercier chaleureusement.

## Table des matières

Abstract .....	ii
Résumé .....	iii
Remerciements .....	iv
Table des matières .....	v
Chapitre 1. La poésie féminine haïtienne et le thème de l'absence .....	1
Le romantisme et la poésie haïtienne .....	5
La critique .....	22
La poésie de l'absence .....	24
Chapitre 2. L'écriture comme envol : la fuite dans <i>À vol d'ombre</i> de Jacqueline Beaugé .....	28
Beaugé .....	28
Survol .....	31
L'incommunicabilité : oppression et censure à l'ère de Duvalier .....	39
Vers la migration : le rêve de l'autre .....	44
L'écriture comme envol .....	47
L'appel : entre l'incantation et l'invocation .....	49
Chapitre 3. La présence dans l'absence : l'exil dans <i>Transparence en bleu d'oubli</i> de Marie-Ange Jolicœur .....	55
Marie-Ange Jolicœur .....	55
Survol .....	59
La trace de l'absence .....	65
La présence de l'absence .....	66
Le silence comme présence .....	69
Entre présence et absence : l'incommunicabilité .....	73
Évasion et transcendance .....	77
La transvaluation .....	79
Chapitre 4. Amour, altruisme et altérité dans <i>La Fidélité non plus...</i> de Yanick Jean .....	84
Jean .....	84
Survol .....	89
Une analyse du rapport à l'Autre .....	93
Le refus de l'amour .....	95
Le rapport à l'Autre impossible .....	97
La solitude et le rapport à soi .....	102
La création et le rapport à soi .....	105
La création et l'Autre .....	108
Conclusion .....	112
Bibliographie .....	114

## **Chapitre 1**

### **La poésie féminine haïtienne et le thème de l'absence**

## IX

[...]

une éternité de molécules  
désamorcent l'amour-fossile  
devenu chanson populaire  
pour que renaisse le sens  
du fond de mes rêves calcinés  
pour que j'écrive enfin  
le testament oral de ma fièvre  
indomptable  
au creux de la vibration errante  
de ton souffle en phase de gestation  
dans le lit du silence interdit  
ô indécence ô plaisirs ô noyau de  
l'infini  
j'ai ramassé l'écorce du mot crucifié  
taché du sang verbal  
qui cherche la magie de la virginité  
pour couper le cordon ombilical  
de notre passion vorace  
ô amour étoilé  
ton absence de mes franges  
ivre de grâce traque la fleur de l'oubli  
sur la route inédite éclairée de nos cris  
verse sur la poitrine du temps  
les larmes qui purifient l'écume  
diagonale  
autour de mon visage froissé  
et brise les verrous posés  
autour de mon cœur meurtri

Martine Milard, *Esplanade érotique*.

C'est sans ironie et sans condescendance que nous affirmons que la vaste majorité des recueils de poésie écrits par des femmes haïtiennes relèvent de ce que l'on pourrait appeler, à l'image du dernier vers du poème de Martine Milard cité en épigraphe, une poésie du « cœur meurtri ». Le lyrisme soutenu de la poésie féminine haïtienne oscille entre la foi et l'accablement, en s'égarant parfois dans la colère ou l'allégresse, que ce soit de façon immaculée ou sensuelle<sup>1</sup>. Comme nous le verrons, depuis le romantisme, cette poésie se situe essentiellement dans le même horizon d'attente. L'espace du cœur est en effet celui que l'on accorde le plus volontiers à la femme, et celui que de nombreux hommes et femmes, surtout dans la sphère littéraire, entretiennent, explorent et étalent avec ferveur.

La poésie féminine haïtienne telle que nous la concevons combine à la fois puissance, jouissance et vulnérabilité dans la recherche incessante d'un équilibre précaire entre soi et l'autre. C'est dans cet interstice du cœur en quête d'équilibre que s'inscrivent les trois recueils de poésie que nous étudierons dans ce mémoire de maîtrise. Nombreux sont ceux qui seraient tentés d'éviter des thèmes telles la solitude, l'amour et, dans le contexte de la littérature « francophone », l'exil, mais nous avons décidé de leur accorder toute l'attention qu'elles méritent en nous basant sur la place qu'elles occupent dans les recueils à l'étude et la richesse qu'elles recèlent. C'est donc dans cette perspective – la leur – que seront présentés les trois recueils qui sont *À vol d'ombre* de Jacqueline Beaugé, *Transparence en bleu d'oubli* de Renée Marie-Ange Jolicœur, et *La Fidélité non plus...* de Yanick Jean.

Publié à Port-au-Prince en 1966, *À vol d'ombre* de Jacqueline Beaugé est le recueil qui, des trois, se rapproche et s'éloigne le plus du topos du « cœur meurtri ».

---

<sup>1</sup> Cette observation est fondée sur la lecture de plus de 20 recueils de poésie féminine haïtienne (nous avons recensé environ 90 recueils de 48 écrivaines différentes), la lecture d'anthologies critiques, ainsi que les titres de certains recueils que nous n'avons pu éplucher. Il existe bien entendu, comme pour toute règle générale, des exceptions, dont par exemple *Carrefour-Liberté* de Lillian Dartiguenave, qui traite plutôt de questions sociales.



Complexe et trouble, cette œuvre entrelace et juxtapose en fait le religieux, le politique et le thème de l'amour, rejoignant à l'aide d'une multiplication de niveaux de lecture l'engagement et la subjectivité. Entre le sujet poétique et l'autre se place la figure voilée de Duvalier père et de son régime de terreur. Cette ombre qui plane sur le recueil étouffe toute forme de vie et transforme le paysage du recueil en un désert invivable. Nous avons inclus ce recueil dans notre corpus non seulement à cause de la multiplicité des lectures possibles, mais également à cause d'un thème précis que nous comptons explorer, l'incommunicabilité. Dans les trois recueils, l'absence de l'autre rend en effet la communication malaisée, voire impossible. Les œuvres sont habitées par des espaces qui, pour diverses raisons, étouffent toutes les possibilités de contact avec l'autre.

*Transparence en bleu d'oubli*, publié à Lille en 1979 par Renée Marie-Ange Jolicœur est entièrement basé sur cette problématique. Loin d'être aussi dense et complexe qu'*À vol d'ombre*, ce recueil témoigne d'une épuration remarquable qui, suite à la disparition de l'autre, progresse vers l'effacement de soi. L'œuvre de Jolicœur s'impose au lecteur de mille manières subtiles et pénétrantes, dont surtout sa déconstruction du topos de la peine d'amour. *Transparence en bleu d'oubli* explore un espace qui se veut au-delà de l'absence et de l'oubli, et révèle finalement comment l'autre s'infiltré dans la plus esseulée des solitudes.

*La Fidélité non plus...* de Yanick Jean paraît d'abord à Port-au-Prince en 1985, puis en 2000 à Montréal. La particularité de ce recueil est d'abord qu'il est une œuvre féministe, mais également que le sujet recherche la solitude, au lieu d'en être la victime. Le thème de l'incommunicabilité est ainsi abordé à partir d'une perspective différente, la distance étant initiée par le sujet poétique. Cette œuvre rejoint pourtant

les deux autres en ce qu'elle n'échappe pas à notre thématique centrale, celle du « cœur meurtri » et de la solitude.

Afin de mieux situer ces trois poètes, qui publient leurs recueils à environ dix ans d'intervalle, nous allons esquisser un historique de la poésie haïtienne en portant une attention particulière à la contribution des femmes à ce corpus. Cette esquisse illustrera comment Jean, Jolicœur et Beaugé s'inscrivent dans des thématiques très généralisées, celle de l'amour et de la solitude, mais aussi comment elles réussissent à se démarquer. À travers ce survol, nous verrons comment, en partant des thématiques du classicisme et du romantisme, le thème du « cœur meurtri » réussit à se transformer à travers le temps et les écoles littéraires pour devenir une poétique de l'absence qui dépasse la poésie sentimentale. Les trois œuvres sur lesquelles nous avons choisi de nous attarder explorent le sol fécond du rapport à l'autre, de l'indépendance, et de l'exil. En effet, ces œuvres sont sans pareilles dans la littérature haïtienne car elles déjouent sans cesse les conventions de la poésie amoureuse et, ce faisant, créent des possibilités nouvelles pour le rapport à l'autre et à soi.

### **Le romantisme et la poésie haïtienne**

La période romantique haïtienne s'étale sur environ un siècle (1825-1915), pendant lequel les écrivains s'adonnent essentiellement à ce que le Dr Jean-Price Mars, médecin, ethnologue, diplomate et essayiste haïtien, appelait le bovarysme : l'adoption de la culture et des mœurs françaises. Comme Léon-François Hoffmann le souligne dans *Haïti : lettres et être*, la reconnaissance en 1825 par le gouvernement de Charles X de l'Indépendance acquise en 1804 ouvrit finalement la voie à des échanges beaucoup plus libres et plus étroits entre Haïti et la France. Vingt-et-un ans après l'Indépendance, donc, les poètes haïtiens commencèrent à jouir pleinement de leur « butin de guerre », le français. C'est avec une assiduité qui n'est pas sans ressembler

à celle que mettaient les poètes de la Renaissance à imiter les œuvres de l'Antiquité que les écrivains haïtiens se mirent alors à l'école du classicisme, et bientôt, de façon prédominante, à celle du romantisme français. Maximilien Laroche maintient dans *Haïti et sa littérature* que « presque toutes les écoles littéraires ont eu des adeptes en Haïti : le parnasse comme le symbolisme ou le surréalisme. [...] Il n'en demeure pas moins vrai que le romantisme a connu une longue vogue chez nous » (67). Il explique en effet, dans *Littérature haïtienne : identité, langue, réalité* cette fois, que la « poésie haïtienne, après une courte période 'pseudo-classique' (1804-1830), a surtout été marquée par le 'romantisme' au point de prêter bien peu d'attention aux divers mouvements qui en France ont suivi la révolution romantique » (22).

Les poètes qui, de 1825 à 1915, ont réussi à laisser leur marque malgré les comparaisons sans fin aux écrivains de l'Hexagone sont, entre autres, Coriolan Ardouin, Émile Nau, Eugène de Lespinasse, Massillon Coicou, et surtout Oswald Durand (1880-1906). Pour Laroche, Durand est celui qui a réussi le pari de chanter « nos paysages, nos fruits, nos arbres, toutes ces choses quotidiennes dont il a su parler avec un art inimitable et dont il a dévoilé les grâces et le charme jusque là cachés à nos artistes » (1963, 65). Il a écrit entre autres « Choucouné », un poème en créole (chose extrêmement rare) qui est devenu plus tard une chanson populaire. Pour Laroche, les poètes de la génération de Durand étaient des romantiques de par les thèmes et « la mélancolie qui imprégnai[en]t leurs œuvres mais aussi à cause de leur fidélité aux canons esthétiques illustrés par les grands ténors de l'école romantique française : Lamartine et Hugo notamment » (1981, 22). Ces figures monumentales de la poésie française qui furent aussi des chantres notoires du « cœur meurtri » marquent bel et bien l'imaginaire d'une élite qui désire à tout prix se distinguer du peuple.

Hoffmann explique dans *Littérature d'Haïti* comment l'imitation avait également un rôle socio-politique inhérent à l'usage même du français :

La francophilie ne s'articulait pas moins à un double projet, de politique intérieure et de politique extérieure. De politique intérieure parce que, nous l'avons vu, il importait à la nouvelle classe dirigeante de marquer, de consolider et d'accroître de toutes les façons possibles sa supériorité et sa domination sur la masse paysanne illettrée dont elle tirait ses revenus. L'usage de la langue française et l'imitation de la vie quotidienne de la bonne société parisienne constituaient les signes extérieurs d'appartenance à la minorité privilégiée, qui se les réservait jalousement. (92-93)

Le romantisme, qui cherchait à revaloriser la tradition française plutôt que celle de l'Antiquité, est selon nous le mouvement littéraire de l'époque qui se prêtait le plus au « projet » de l'élite haïtienne. Les écoles subséquentes privilégiaient davantage l'art pour l'art et portaient d'ailleurs moins d'intérêt à l'exotisme, une valeur sûre pour de nombreux écrivains haïtiens. Finalement, le romantisme est évidemment associé à la Révolution, thème cher au peuple haïtien. Toujours est-il que ce mouvement marque indubitablement une très grande partie de l'histoire de la littérature haïtienne. Il nous était impossible de ne pas remarquer que le *Manuel illustré d'histoire de la littérature haïtienne* de Pompilus, publié en 1961, prête les titres suivants aux quatre premières parties de l'ouvrage : « Les pionniers ou la littérature pseudo-classique », « Le romantisme haïtien – Ses débuts », « Le romantisme haïtien, son épanouissement » et finalement, « La génération de La Ronde ou Le romantisme haïtien continué ». Cette idylle ne sera en fait rompue qu'avec l'explosion de l'indigénisme et de la négritude. La cinquième et dernière partie du *Manuel* s'intitule « L'école indigéniste », mouvement que nous décrivons un peu plus loin.

Bien qu'elle ne fût pas très prolifique, Virginie Sampeur (1839-1919) est la première poète des Caraïbes à publier. Saint-John Kauss, dans son article intitulé « La poésie féminine haïtienne », rappelle que Sampeur était la première épouse d'Oswald

Durand : « Son abandon par Durand aura permis à la littérature haïtienne de gagner en écriture grâce à un troublant et douloureux poème publié par la poète intitulé *L'abandonnée*. Ce premier poème écrit par une Haïtienne laissait déjà présager l'avenir de nos femmes de lettres » (5). Avec elle, la poésie féminine se place ainsi d'emblée sous le signe du romantisme et de l'absence. Néanmoins, Sampeur n'a laissé derrière elle que quelques poèmes dans des journaux, dont « L'abandonnée » (1876), « Puisque le ciel t'envoie », et « Femme jalouse ». Ses poèmes obéissent à une forme classique tout en s'apparentant au lyrisme romantique. Elle explore principalement les thèmes de l'amour perdu et de la mélancolie. Quelques-uns de ses poèmes sont disponibles dans l'anthologie de Christophe Charles, *La Poésie féminine haïtienne : histoire et anthologie de Virginie Sampeur à nos jours*. Charles signale en outre que Sampeur « a laissé un roman autobiographique, 'ANGÈLE DUFOUR', malheureusement inédit jusqu'à présent » (26).

Cléante Desgraves Valcin livre en 1924 *Fleurs et pleurs*, le premier recueil poétique publié par une haïtienne (Charles 30). Nadève Ménard raconte dans un article en ligne dédié à cette écrivaine que Valcin a profondément marqué l'histoire des femmes en Haïti, notamment en militant pour le suffrage des femmes, qui a été obtenu un an après sa mort, en 1957. Elle détient une place toute particulière dans l'histoire de la littérature haïtienne, ayant également publié, en 1929, *Cruelle destinée*, le premier roman publié par une femme haïtienne. Ménard souligne dans son portrait de l'auteur que dans *La Blanche Nègresse*, son deuxième roman, préfacé par Jean Price-Mars, « Valcin crée de forts personnages féminins, capables de se développer et de s'épanouir en dehors du mariage ». Son œuvre poétique s'inscrit dans le courant romantique haïtien, mais est loin d'avoir connu le succès du *Cœur des îles* d'Ida

Faubert, qui a reçu en France le prix Jacques Normand de la Société des Gens de Lettres en 1939.

Fille du président Salomon, Ida Salomon Faubert a vécu à Paris de 1914 jusqu'à sa mort en 1969. Pour Kauss, qui ne mentionne même pas Valcin, c'est grâce à Faubert « que la poésie haïtienne au féminin a eu ses lettres de noblesse » (6). Elle publie également en 1959 un recueil de contes exotiques intitulé *Sous le ciel Caraïbe*. Sa poésie s'inspire encore une fois largement du romantisme et obéit à une forme fixe, rimée. Pour Kauss, les « vers d'Ida, d'une sensualité et d'une simplicité contenue, relatent avec aisance [...] la tristesse et la mélancolie de l'amour » (7). Bien qu'en Haïti, à la même époque, selon notre lecture, l'école indigéniste commence déjà à prendre de plus en plus d'importance chez les poètes masculins, la poésie de Faubert relève surtout d'un lyrisme personnel. « Pour Jacqueline », un poème rédigé après la mort de sa fille, témoigne bien de la sensibilité qui est mise en scène pour le lecteur :

Je rêve, sans doute, et l'enfant sommeille;  
Pourquoi, près de moi, dit-on qu'il est mort  
Pas de bruit surtout, que rien ne l'éveille  
Ne voyez-vous pas que ma fille dort? (97)

Son recueil *Cœur des îles* explore non seulement l'amour mais aussi l'intimité et une certaine quête de la perfection du moment. Qu'ils soient dans un bois, un jardin, le soir, ou dans un regard, Faubert est sans cesse à la recherche d'instantanés précaires où les êtres se rapprochent :

Les roses dans l'air pur ouvriraient leurs pétales,  
Et votre voix, mêlée au chant clair des cigales,  
Ferait plus doux encor le soir mystérieux

Mon cœur serait à vous en cet instant de rêve,  
Et vous verriez mes yeux, dans le jour qui s'achève,  
Se mourir lentement dans l'ombre de vos yeux. (34)

Il est intéressant de noter, à l'instar de Natasha Tinsley, qu'une partie du recueil, hormis les vers écrits pour sa fille, peut être lue comme une série de poèmes amoureux

et érotiques dédiés à des femmes<sup>2</sup>. Au-delà de ce détail, la poésie de Faubert recherche essentiellement un rapprochement avec l'autre, un espace de partage. Sans qu'il soit nécessairement emblématique d'une tendance particulière, *Cœur des îles*, par ses thèmes et sa forme, donne en fait le ton à une bonne partie des recueils de poésie féminine haïtienne qui suivront, jusque dans les années 1960.

Une dizaine d'années avant la parution du recueil de Faubert en France, en 1928, le Dr Price-Mars publiait son célèbre *Ainsi parla l'oncle*, un ouvrage qui a éveillé la conscience de l'élite haïtienne face aux contradictions de son discours, et face aux richesses et à la beauté de l'Afrique. Comme Hoffmann l'explique dans *Littérature d'Haïti*, l'occupation américaine, qui s'étale entre 1915 et 1934, après avoir profondément marqué la génération que l'on appela « la génération de la honte », a ensuite suscité une profonde mise en question :

La recherche de l'authenticité, et particulièrement de l'authenticité littéraire, cessa d'être une question avant tout d'esthétique pour prendre une nette dimension politique. La « génération de la honte » se mit à la recherche de nouveaux thèmes, et d'une nouvelle façon de traduire l'« haïtianité ». (148)

Cette recherche identitaire et littéraire donne naissance à l'indigénisme et à la négritude. Ces deux mouvements, dont la négritude est essentiellement une version plus radicale, visent à « relever aux yeux du peuple haïtien la valeur et la beauté de son folklore, de son histoire et de ses traditions ancestrales » (Hoffmann, 1995, 76). Il est important de noter cependant qu'en général – et ce même dans le reste des

---

<sup>2</sup>Natasha Tinsley, « Open Roses, Closed Gardens and Invisible Women: Queering the Tropical Garden in the Poetry of Ida Salomon Faubert », *Canadian Women's Studies/Les Cahiers de la femme*, vol. XXIII, n° 2, hiver 2004, p. 52-57. L'argument le plus convaincant à cet effet se trouve dans les trois poèmes dédiés à des femmes, soit « Rondel », « Pastel » et « Hallucination ». Tinsley ne manque pas non plus de souligner que le recueil même est dédié à une femme, Amy Nicolet, « sans qui [s]es vers ne seraient ce qu'ils sont », ce qui permet peut-être de réinterpréter aussi les poèmes où les destinataires semblent être masculins.

Caribbes –, dans les mouvements poétiques majeurs que sont l'indigénisme et la négritude, les femmes brillent par leur absence<sup>3</sup>.

Plusieurs facteurs socio-culturels pourraient expliquer cette absence assez marquée, mais il est sans doute plus utile de remarquer que les poètes haïtiens sont en fait loin d'être toujours aussi négligeables dans ce courant qu'on le croit. Il est évident que les écrivaines n'auraient pu ignorer complètement le tournant qu'a été l'indigénisme tant il a eu des répercussions profondes dans la société et dans la conscience de soi haïtiennes. Marie-Thérèse Colimon, par exemple, publia en 1953 « Mon pays » dans la revue *La Voix des femmes*, un poème qui s'accorde avec les grandes lignes de l'indigénisme, et qui, selon Kauss, a même « été faussement attribué à l'un des plus grands poètes haïtiens, Jean Brierre » (Kauss 10-11).

Mais j'enflerais ma voix d'une ardeur plus guerrière  
Pour dire la vaillance de ceux qui l'ont forgée  
Je dirais la leçon qu'au monde plus étonné  
Donnèrent ceux qu'on croyait des esclaves soumis  
Je dirais la fierté, je dirais l'âpre orgueil  
Présents qu'à nos berceaux nous trouvons déposés  
Et le farouche amour que nous portons en nous  
Pour une liberté au prix trois fois sanglant  
Et le bourdonnement vif montant dans nos artères  
Lorsqu'au fond de nos bois nous entendons l'appel  
Du conique tambour que nos lointains ancêtres  
Ont porté jusqu'à nos rives de l'Afrique :  
Mère vers qui, sans cesse, sont tournés nos regards ! (Cité  
dans Baridon et Philoctète, 86)

Cet extrait à lui seul traite de l'esclavage, de la révolution et de l'Afrique, mère patrie des Indigénistes et des poètes de la négritude. Il existe fort probablement de nombreux poèmes rédigés par des femmes qui, comme celui-ci, visent à exprimer un engagement de la part de l'auteur et une solidarité marquée avec le peuple haïtien. Face aux critiques littéraires qui déplorent, voire réprouvent, le manque d'engagement des

---

<sup>3</sup> Font exception Paulette Nardal, poète guadeloupéenne dont la contribution à la réflexion sur la « négritude » a été considérable même si largement occultée, et Suzanne Césaire, essayiste martiniquaise qui a contribué plusieurs articles importants à la revue *Tropiques* sans pourtant publier de poèmes.



poètes caribéennes, Françoise Naudillon relève dans une communication sur Florette Morand, poète exotique, les difficultés de réception auxquelles doivent faire face ces femmes. Pour Morand, Naudillon compare le jugement de deux critiques, l'un Français, Jack Corzani, et l'autre, Martiniquais, Roger Toumson. Elle s'étonne devant

le grand écart dans la réception critique de la poétesse guadeloupéenne, l'une par un critique de France, l'autre par un martiniquais, pour le premier assez méprisant, pour le second avec un regard plus indulgent. [...] Il s'agit de vérifier s'il existe une spécificité de la critique institutionnelle ou médiatique quand il s'agit des femmes. (Naudillon 3)

Selon nous, il existe des deux côtés de l'hémisphère un préjudice défavorable quand il est question de la poésie francophone des femmes caribéennes.

Le revirement presque total qu'occasionne l'indigénisme ne s'est d'ailleurs pas effectué sans les paradoxes qui marquent bien souvent le discours de l'élite haïtienne. Quoique certes nécessaire, le questionnement identitaire qui eut lieu durant et après l'occupation américaine n'était pas moins une sorte de piège :

Lorsque les Indigénistes – et plus tard les idéologues noiristes – se mirent à le revendiquer, ils entendaient par « Afrique » la campagne haïtienne autant et plus que le Continent Noir [...]. Mais les Indigénistes avaient sur le monde rural haïtien des connaissances à peine moins fragmentaires que celles qu'ils avaient sur l'Afrique. (Hoffmann, 1995, 167)

Ce n'est que vers 1960, lors d'un renouvellement du discours sur la littérature en Haïti, que les poètes se permettront d'aller au-delà d'une identification plutôt aliénante à la France et de celle parfois hypocrite aux paysans haïtiens<sup>4</sup>. Maximilien Laroche signale également cette évolution :

---

<sup>4</sup> Le paradoxe dans le cas d'Haïti est que d'une part, malgré l'occupation américaine, le colonisateur n'est pas le principal responsable de la domination des paysans haïtiens, et que d'autre part, l'auto-alienation plus que centenaire avait été choisie comme moyen d'aliénation du peuple haïtien. Hérard Jadotte souligne dans son article « Idéologie, littérature, dépendance » que ce « qui fait la spécificité de la négritude en Haïti, c'est que son discours s'adresse non pas à l'autre colonial, mais à la 'minorité bourgeoise' [qui] a pu prendre le pouvoir grâce à la puissance économique et politique » (74). Hoffmann, quant à lui, explique que « si un taux désastreux d'analphabétisme s'est maintenu de façon remarquablement constante à travers l'histoire d'Haïti, c'est en grande partie le résultat d'une politique consciente d'exclusion : les descendants des hommes de couleur libres et des militaires qui prirent la

La poésie est donc fort révélatrice de la quête d'identité des Haïtiens, si l'on considère qu'après 1915 le ton y a radicalement changé. D'abord, avec l'école indigéniste, dont Jacques Roumain, Carl Brouard, Émile Roumer, Régnor Bernard ont été les chefs de file, cette poésie s'est faite revendicatrice sur le plan culturel, pour devenir très rapidement, en 1940, contestataire sur le plan social et politique avec René Depestre, Jean Brierre et Magloire Saint-Aude. Ce changement de thème s'accompagnait forcément d'un ton nouveau que je caractériserai, faute de mieux, par le terme de « réalisme ». (1981, 23)

Les écrivains que mentionne Laroche sont des incontournables de la littérature haïtienne, Jacques Roumain surtout pour son roman *Gouverneurs de la rosée*, publié à Port-au-Prince en 1944, puis à Paris en 1946. Quant à Magloire Saint-Aude, Stéphane Martelly nous apprend qu'après s'être associé brièvement aux indigénistes, ce poète explore le surréalisme « en revisitant et adaptant à sa propre recherche poétique le surréalisme de Breton. » Elle ajoute plus loin que dans *Dialogue de mes lampes* (1941), cet auteur a livré

une poésie elliptique, dense, ciselée et traversée par le silence et l'opacité qu'il élève au niveau d'une véritable exigence éthique et esthétique. Ces quelques pages presque blanches constituent, avec la certitude immédiate que seule la beauté peut imposer d'elle-même, l'une des œuvres les plus grandes et les plus accomplies de la littérature haïtienne et mondiale.

C'est ce style et cette exigence qui influenceront notamment Jacqueline Beaugé et Yanick Jean.

Alors que Saint-Aude a donc éventuellement dissocié son œuvre des questions politiques, Jean F. Brierre demeure connu pour ses vers virulents qui s'inscrivent dans la lignée de la poésie de la négritude. Dans le portrait qu'il livre en ligne sur *Île en île*, Lucien Lemoine demande justement : « qu'a fait Jean Brièrre depuis *Black Soul* [1947], depuis toujours, sinon diriger son regard vers l'Afrique douloureuse et maternelle »?

---

relève des Français en 1804 perpétuent leur domination en dressant et renforçant des barrières à la mobilité sociale » (29-30).

Avec le temps cependant, la littérature réussit à amorcer une tâche presque impossible pour un pays en voie de développement face au passé colonial, soit s'affranchir des questions politiques, linguistiques et identitaires. Le poète Jean Richard Laforest explique dans son *Hommage à Roland Morisseau* qu'en 1960, l'emprise du politique sur le poétique commence lentement à se desserrer :

Nous étions arrivés à une époque de fin de tension de la littérature de l'« engagement », qui se trouvait en voie d'épuisement : les voix les plus fécondes du mouvement de la Négritude s'étaient déjà tues ou avaient donné le meilleur d'elles-mêmes. Nous refusions [le] décalque plus ou moins direct – et dès ce moment-là, simpliste et archaïque, et manifestement naïf sur le plan esthétique – des thèmes du folklore national. (Cité dans Hoffmann, 1995, 210)

Dès lors, le climat devient plus propice à l'« authenticité » et à l'émergence d'un « je » là où régnait de façon implicite ou explicite le « nous » national, qu'il soit de l'élite ou du peuple. Dans *Poésie vivante d'Haïti*, une anthologie consacrée à la création poétique publiée entre 1945 et 1977 (période pendant laquelle deux des poètes que nous étudierons, Jacqueline Beaugé et Marie-Ange Jolicœur, publient leurs recueils), Silvio F. Baridon relève dans son « Introduction à la poésie haïtienne contemporaine » quatre écoles majeures qui dominent la scène littéraire après l'essoufflement de la négritude : *Samba* (qui deviendra *Haïti littéraire*), *Hounguénikon*, le spiralisme, et le pluréalisme.

Les écrivains qui tenteront de renouveler le langage poétique de l'« haïtianité » se rassembleront effectivement autour de nouveaux groupes littéraires. *Samba* et *Hounguénikon*, qui naissent en 1960 (19), alors que l'école du spiralisme est créée en 1965 (20) et celle du pluréalisme en 1973 (24). Avant de faire un survol de ces mouvements, une précision s'impose : publié en 1978, *Poésie vivante d'Haïti* est fort malheureusement le dernier ouvrage à s'attarder de façon détaillée aux mouvements littéraires haïtiens les plus récents. Alors qu'il offre une vision assez complète des

idées qui circulaient à l'époque où Jacqueline Beaugé et Marie-Ange Jolicoeur écrivaient – plus ou moins entre 1960 et 1976 –, il est plus difficile de se faire, à l'aide de cet ouvrage, une idée du contexte dans lequel Yanick Jean publia *La Fidélité non plus...*, dans les années 80. De plus, la compréhension du contexte des années 80 est de manière générale ardue puisque la plupart des revues littéraires haïtiennes – *La Ruche*, *La Ronde*, *Haïti Littéraire*, *La Semeuse*, pour ne nommer que celles-là – sont difficilement accessibles au critique nord-américain. Les anthologies critiques nous permettent à tout le moins d'identifier les écrivains qui prirent part aux écoles littéraires d'avant 1976.

Jacqueline Beaugé fit brièvement partie du groupe qui gravitait autour de la revue *Haïti littéraire*, le temps de publier en 1962 son premier recueil, *Climats en marche*. Son association à deux groupes littéraires différents (elle fera plus tard partie du groupe *Hounguenikon*) explique peut-être en partie pourquoi son œuvre est la plus politique des trois que nous analyserons plus loin. Outre Beaugé, il y avait chez *Haïti littéraire* René Philoctète, Roland Morisseau, Anthony Phelps, Davertige, Serge Legagneur et Jeanine Tavernier Louis. Louis est l'auteur de quatre recueils de poésie : *Ombre ensoleillée* (1961), *Splendeur* (1962), *Sur mon plus petit doigt* (1962) et *Naïma fille des dieux*, publié au Québec en 1982. Christophe Charles écrit (en 1980) que sa poésie est faite d'images éblouissantes et ajoute : « On la sent en proie au déchirement de l'absence, au cisaillement de la solitude, rêvant au décor fabuleux que l'amour pourrait créer. Le don de soi, la générosité déferlent dans cette poésie et on ne peut s'empêcher de se laisser gagner par cette ivresse contagieuse » (47).

La poésie de Louis ne reflète cependant pas nécessairement l'esthétique du groupe. Il serait difficile de trouver un fil conducteur qui unirait tous les poètes d'*Haïti littéraire* de la même manière qu'étaient reliés les poètes indigénistes ou de la

négritude. Baridon décrit ce groupe comme étant plus un cercle d'amis qu'un réel mouvement littéraire : « il faut parler de rencontre – plutôt que d'école » (19). Il ajoute que ces poètes se rejoignent néanmoins en ce que leur poésie est « axée sur les valeurs humaines, intimes, sur la mémoire des choses quotidiennes, de la terre natale, des gens à côté desquels on vit avec tendresse » (19). Ce qui pour nous saute aux yeux, c'est la complexification du sujet poétique, qui désormais ne représente plus un personnage type tel le paysan haïtien ou le héros de l'indépendance, mais plutôt une subjectivité complexe. Davertige (Villard Denis de son vrai nom), par exemple, en préférant le choc des images et le travail de la matérialité du langage à l'accessibilité prônée par l'indigénisme, se situe avec Serge Levasseur dans le sillage de Magloire Saint-Aude et des poètes surréalistes. De même, sa poésie se rapproche beaucoup de celle de Beaugé. L'extrait suivant, du poème « Pétion-Ville en blanc et noir », publié dans *Idem*, parut d'abord en Haïti en 1962, puis à Paris en 1964 sous le titre de *Idem et autres poèmes* :

Je me souviens et me souviendrai  
Pour le bateau noir de son cœur l'indigo délayé tournait ses lacs  
Et des ciels aux yeux d'anges pour ses pensées qui s'envolaient  
Comme des oiseaux soûls du jour  
Longtemps longtemps ce fut sa vie blanchie  
Sur de blancs linges repassés  
Imbibé dans des baignoires de vieux ferblancs [...]  
Et me voici encore seul et sans affection  
Sur la croix d'ombre de mon cœur  
Les yeux cloués au plafond de fumée  
À côté de ce fer à repasser qui fume  
Ô mémoire remplie de cendre et de charbon  
La table de linges lavés de pleurs et de sueurs (Cité dans  
Baridon, 94-95)

Le travail du langage et de l'image est bien entendu une préoccupation qui intéresse tous les poètes de l'époque. Des trois recueils que nous étudierons, ceux de Beaugé et de Jean se rapprochent le plus de l'esthétique opaque du surréalisme. La poésie de

Jolicoeur est plus accessible, notamment à cause de son dénuement et sa quête de simplicité qui minimisent le nombre d'images et de métaphores.

Yanick Jean va en fait plus loin encore que Beaugé ou Davertige dans le travail de la matérialité du langage. Son écriture peut être définie par opposition à la poésie plus orale et descriptive (d'un monde extérieur) qui caractérisait surtout la génération de l'indigénisme et de la négritude<sup>5</sup>. En effet, ses vers cherchent davantage à multiplier le sens et déjouer la linéarité du texte. Sa poésie est comparable à celle de Francis Séjour Magloire, qui publia notamment *Du crépuscule de l'aube à l'aube du crépuscule* une vingtaine d'années avant le premier recueil de Jean, en 1962. Tout comme Jean, ce poète privilégiait les fonctions expressive et poétique du langage, pour utiliser les termes de Jakóbson, comme on peut le voir dans cet extrait de *Merdicolore*, publié en 1963 :

Terre ô terre je suis ton fils collier-maldioc éjecté dans le monde à coups de scalpel je suis de ceux qui voient le jour avec l'orage dans les boyaux je suis l'amant de l'épouvante je suis le guide des catastrophes je viens d'une contrée vêtue de larmes et de silence une contrée zébrée de feuilles où l'on travaille des deux mains une contrée où le regard signe des pactes avec l'étrange, une contrée où l'indicible éructe des ruches de cauchemars où l'imprévu tire des contes sur la pâleur de l'inconnu. (Cité dans Baridon, 191)

Bien qu'elle n'exploite pas autant l'anaphore, l'écriture de Jean se rapproche de celle de Magloire dans l'usage des images. *La Fidélité non plus...* est peuplé de mots rares et d'images fortes, et se distingue surtout par son ton particulièrement revendicateur, qui ne trouve son pareil nulle part dans la poésie féminine haïtienne. L'esthétique de cette poète rejoint en effet l'œuvre de Francis Séjour Magloire et de Magloire Saint-Aude, mais aussi celle de Jean Max Calvin, qui publie *Anneau*, son deuxième recueil, en 1976. Les œuvres de ces poètes sont constituées de poèmes en prose caractérisée

---

<sup>5</sup> « Les poètes indigénistes s'étaient astreints à produire des textes transparents, immédiatement accessibles pour le lecteur même novice en poésie. À la facilité de déchiffrement du message, inhérente à la poésie engagée, succède à présent l'exigence pour le poète comme pour le lecteur de vaincre la difficulté. » (Hoffmann 209)

par la juxtaposition de propositions, par le rythme souvent scandé, les chutes en fin de paragraphe, et par une richesse particulièrement poussée au niveau du vocabulaire. L'œuvre de Jean se distingue surtout de celle de ses pairs – hommes et femmes – en ce qu'elle porte particulièrement sur l'expérience de la femme et de la grossesse :

Et s'enlise mon cœur quand mes eaux ont rompu [...] Lors nos ventres se tendent à l'arc des attentes et nous levons de ce naufrage, un continent d'ivresses et d'espérance... Là, le silence est clair. Immense. Et pilonne la parole de souffrance et sa fréquentation... Alors se dissolvent l'effarante fanfare des plaintes et des grimaces, ainsi que ces voilures des déraisons, ainsi que mes ratures... Je renais. (56)

Selon nos recherches, l'œuvre de Jean se tourne plus que nulle autre en Haïti vers la femme et vers des considérations féministes. Certaines des inspirations de Jean peuvent être rattachées aux courants haïtiens et français d'écriture féminine, féministe, surréaliste et spiraliste.

En effet, la littérature haïtienne devient un carrefour où les paysages de Montréal, Paris, New York et Miami se mêlent aux rues de Port-au-Prince. La génération des années 1960 deviendra rapidement, sous la dictature de Duvalier, la génération des écrivains en diaspora. Cet éparpillement géographique leur permet peut-être de se sentir plus libres. Comme pour *Haïti littéraire*, Baridon explique que le groupe *Houngénikon* n'a pas donné naissance à un mouvement littéraire comme tel. Beaugé avait d'ailleurs publié son premier recueil avec *Haïti littéraire* et, quelques années plus tard, en 1966, présentait *À vol d'ombre* dans la collection *Houngénikon*<sup>6</sup>. Comme Baridon nous le rappelle, « [p]lus qu'une véritable école littéraire il faut donc parler ici encore de rencontre entre poètes amis qui se réunissaient à l'enseigne du libre chant, amoureux, de leur « Haïti chérie », source d'inspiration commune qui s'exprimera toutefois de façons différentes » (19-20).

---

<sup>6</sup> Kauss semble cependant voir une certaine contradiction dans cette décision. Pour lui, Jacqueline Beaugé est « celle par qui le scandale arrive [...] Ses deux premiers recueils de vers, *Climats en marche* (1962) publié dans la Collection *Haïti Littéraire* et *À vol d'ombre* (1967) publié sous l'étiquette d'*Houngénikon*, deux groupes opposés, témoignent de l'instabilité de notre poétesse. » (14)

Selon nous, malgré le fait que leur nom, qui renvoie au vaudou, semble les associer à l'indigénisme, l'écriture des poètes de *Houngénikon* est tout autant sinon plus que chez leurs collègues de *Haïti littéraire* une poésie de l'introspection, du quotidien, de l'amour et de l'émotion. Ce qui d'emblée rassemble Jean Max Calvin, Phito Gracia, le chef de file Gérard Campfort et finalement Jacqueline Beaugé est aussi une certaine thématique de la transparence et de l'opacité. Inspirés peut-être par *Ombres et reflets* (1952), le recueil de récits de Magloire Saint-Aude, Phito Gracia publie vers 1963 *Fumée d'ombre*, Jean Max Calvin présente *La Légende de l'ombre* en 1966, et, la même année, Jacqueline Beaugé et Gérard Campfort livrent respectivement *À vol d'ombre* et *Eaux*. Le recueil de Campfort, sans mentionner comme les autres le mot « ombre » dans son titre, rejoint particulièrement les préoccupations d'*À vol d'ombre*. Les deux recueils passent par l'amour pour dire leur quête de liberté et d'espace :

Nous sommes là sentant le froid des fantômes  
rêves aux ailes trop vastes qui rôdent en nous  
tenaces d'accroître les lisières de clarté  
une étoile dans chaque main  
Qu'élire aux confins de la nuit  
sinon l'intense ferveur des astres (Campfort 15)

Tout comme chez Beaugé, le ciel et l'oiseau reflètent chez Campfort l'inaccessibilité de la liberté et de l'épanouissement qui portent le sujet poétique d'*À vol d'ombre* jusqu'au désespoir. Mais, encore plus que chez Campfort, le désir et la solitude forment un carrefour chez Beaugé qui permet d'explorer plusieurs avenues. La détresse devant l'échec de l'amour se mêle à un échec plus général, sur le plan humain, divin, et, en filigrane, sur le plan national.

Eddy J. Guerry, qui ne faisait partie d'aucune école lorsqu'il publia *Éclipse* en 1967, écrit les vers suivants, qui rejoignent au niveau sémantique non seulement la



poésie de Beaugé et du groupe *Houngénikon* mais aussi celle de Yanick Jean et de Marie-Ange Jolicœur :

Mille fois mes doigts ont caressé le vide  
Mes yeux se sont infiltrés aux entrailles de ton sommeil  
Et la nuit  
La nuit inachevée au repas du ciel [...]   
Alors que je baptise ton ombre qui s'érige  
Au creux de mon désir  
J'aurais pu traire les eaux de mes déchirures  
Pour nourrir ton absence  
Et que de choses ferais-je encore  
Si les étoiles annonçaient ton retour (cité dans Baridon, 152)

Ces vers auraient bien pu être écrits par Jolicœur ou même Beaugé, qui explorent toutes deux l'absence de l'autre. Ce poème de Guerry démontre qu'il n'y a pas nécessairement de particularité « féminine » aux œuvres des poètes haïtiennes. Les histoires littéraires ne font d'ailleurs aucune mention d'un groupe littéraire organisé formé de femmes. Le thème de l'absence peut être perçu simplement comme un motif quasi universel de la poésie.

Deux écoles se distinguent tout de même, le spiralisme et le pluréalisme. Le spiralisme est une esthétique élaborée par Frankétienne, à laquelle se sont joints René Philoctète et Jean-Claude Fignolé. Les préoccupations idéologiques du spiralisme se rapprochent de celles de nombreux poètes haïtiens de l'époque. Il y a une certaine méfiance envers l'engagement pour l'engagement et envers les prises de position dogmatiques, surtout face à la dictature, qui nourrit cette culture du doute. Dans sa thèse *Spiralisme and Antillanité : Constructions of the Real and the Ideal in Later Twentieth Century Fiction of the French-Speaking Caribbean*, Kaiama Glover décrit la vision du spiralisme ainsi :

More specifically, the Spiralist novel avoids the sweeping ideological pronouncements and overly political stance of social realism. On the one hand, this seemingly apolitical perspective is certainly a reflection of the many dangers faced by intellectuals in Haiti during the period of François and Jean-Claude Duvalier's dictatorships (1957-1971 and

1971-1986, respectively). It must be noted, however, that even those Spiralist works published after the ousting and exile of Duvalier fils exhibit a similar abhorrence for the explicitly ideological. Instead, stylistic considerations take precedence, and ideology is revealed largely through the formal strategies at work in a given novel. (Glover 29-30)

Avec le spiralisme, Frankétienne ne se limite pas à l'exploration de nouveaux thèmes, il pousse la recherche de l'autonomie de la littérature haïtienne jusque dans la forme. En s'abreuvant à des sources qui proviennent des quatre coins du monde (Kafka, Joyce, Nathalie Sarraute, Jacques Stephen Alexis, le Nouveau Roman, le groupe *Tel Quel*, etc.), ce mouvement tente, à partir de l'expérience haïtienne, d'opérer « une descente dans les profondeurs du langage, à la recherche de ses structures profondes, par tous les éléments qui le forment et qui le conditionnent, qu'ils soient d'ordre sémantique, psychologique, historique, social, politique, autobiographique » (Baridon 20).

Le pluréalisme est le quatrième et dernier mouvement majeur qui caractérise la poésie des années 1960-1985. Alors que le spiralisme explore la richesse et la complexité du langage, le pluréalisme, qui est principalement pratiqué par Gérard Dougé, est basé sur la constatation des limites du langage. «Le problème qui hante Dougé est celui de la tragique difficulté, pour le poète, de transmettre, d'une façon immédiate et concrète, son message. La tentative de l'écriture, dit-il, reste éloignée de la plénitude de l'expression » (Baridon 25). Sa poésie cherche donc à pallier ce manque en restant très près des choses concrètes et en éveillant les sens à travers le langage. De par le caractère unique de son projet et sa place solitaire dans les lettres haïtiennes, Dougé se rapproche de Marie-Ange Jolicœur et de son recueil *Transparence en bleu d'oubli*. Ce troisième et dernier recueil de Jolicœur, publié de façon posthume en 1976, a la particularité de thématiser l'éphémère, le néant, l'oubli et l'absence. Jolicœur ne semble avoir pris part à aucune école littéraire, peut-être à

cause des études qu'elle menait en France. Selon Christophe, toute « son œuvre baigne dans un climat d'innocence, de fantaisie, de musicalité » (51). Plus encore, il nous a semblé que son écriture recherche l'effacement, une sorte de désespoir suite à l'échec du langage.

### **La critique**

Comme nous venons de le voir, la poésie haïtienne des années 60 et suivantes recherche essentiellement son autonomie face à la sphère politique et aussi face aux mouvements de masse. Bien que certains critiques semblent vouloir l'ignorer, les textes sont pleinement significatifs en eux-mêmes, et n'exigent pas nécessairement que l'on les rattache à la vie de leurs auteurs ou de la patrie de ceux-ci. C'est pour cette raison que les trois chapitres suivants s'arrêtent sur un pan de création littéraire largement ignoré par les critiques tout en adoptant une position qui va au-delà des lectures habituellement réservées aux œuvres des femmes caribéennes ou africaines. Ces lectures supposent en effet que l'imaginaire dans lequel l'écrivain « postcolonial » inscrit son œuvre est marqué par son histoire et doit ainsi être politique ou engagé d'une manière ou d'une autre. Plus encore, ces lectures vont paradoxalement jusqu'à marquer les textes de préoccupations plutôt occidentales qui n'y sont pas. C'est ce que suggère Lizabeth Paravisini-Gebert dans son article intitulé « Women Against the Grain : The Pitfalls of Theorizing Caribbean Women's Writing » :

The voicelessness of the other's other that postcolonial theories assume to be our lot has been but the unwillingness or inability on the part of our colonizing others to listen to voices they have sought to delegitimize. The risk to Caribbean writing – women's writing in particular – is that of being lured away from our own creative spaces into the niches opened to our writing by the various stands of postcolonial theories.<sup>7</sup> (Paravisini-Gebert 168)

---

<sup>7</sup> Le mutisme de « l'autre de l'autre » auquel la théorie postcoloniale nous associe n'a été en réalité, de la part des colonisateurs autres, qu'une absence de volonté ou une incapacité d'écouter les voix qu'ils ont tenté de délégitimer. Le danger pour l'écriture caribéenne – des femmes surtout – est d'être entraîné

Bien qu'elle soit assez radicale, la position de Paravisini-Gebert dans cet article s'applique sur certains points à la critique – ou plutôt à l'absence de critique – sur la poésie des Haïtiennes. Ce silence pourrait être interprété comme éclipsant la vision du monde que contiennent certaines œuvres. Dans sa thèse portant notamment sur *À vol d'ombre* de Jacqueline Beaugé, Gabrielle Civil rappelait les paroles de Myriam J.A. Chancy, dans *Framing Silence : Revolutionary Novels by Haitian Women*. En effet, dans son introduction, Chancy explique pourquoi, dans cette étude des romans révolutionnaires de femmes haïtiennes, elle ne s'est pas tournée vers la poésie : « Je n'ai pas voulu occulter le fait qu'il existe une riche tradition poétique, mais, comme l'anthologie de Christophe Charles le démontre, ce choix confirme plutôt que cette poésie est principalement de nature romantique et nostalgique, et presque entièrement dénuée de contenu politique<sup>8</sup> » (9, je traduis). Qu'ils étudient le roman ou la poésie, les critiques littéraires de la « francophonie » sont bien souvent à la recherche de « contenu politique ». D'ailleurs, peu importe l'œuvre qu'ils lisent, il est difficile pour le critique de ne pas partir à la recherche de *quelque chose*.

Vu l'horizon d'attente de la critique occidentale, l'on ne peut s'étonner de constater que notre corpus est *presque* ignoré de tous. Il faut cependant, pour comprendre ce phénomène, attribuer une part de la responsabilité à la critique haïtienne qui est la première à orienter la réception de ces œuvres. Un exemple parmi d'autres est celui de Beaugé, dont le recueil, publié au sommet de la dictature de François Duvalier, devrait satisfaire les attentes des partisans de l'engagement. Il serait, selon la thèse de Gabrielle Civil, un exemple où l'engagement adopte un ton

---

loin de nos propres espaces créatifs et attirés vers les marchés créés par les diverses branches des théories postcoloniales (je traduis).

<sup>8</sup> Voici la version originale : « That I have chosen to focus on novels is not to deny that there is a rich poetic legacy, but, as Christophe Charles's anthology attests, that poetry is primarily romantic and nostalgic in nature and almost entirely devoid of politics » (9).

personnel, vif et décentré, dans une écriture « urgente et pleine d'extase, dense and difficile<sup>9</sup> » (Civil 90, je traduis). Cependant, Phito Gracia écrit dans sa préface au recueil en question : « À *vol d'ombre*, c'est l'expression la plus pure d'un cœur de femme qui, alliant contre les principes absurdes de la préciosité bourgeoise, s'avoue librement victime, dépouillant ainsi son cœur de toute folle contrainte » (Beaugé 5). De plus, après une digression sur l'amour et sur Tolstoï, Gracia se prépare à conclure en répétant : « je ne connais jusqu'à présent ouvrage dans la littérature haïtienne qui traduise aussi bien une émotion de femme » (Beaugé 6). Ces remarques orientent l'interprétation du lecteur vers celle de Chancy, soit vers le romantique, et loin du politique.

Outre les préfaces et la partie critique des anthologies qui présentent la poésie féminine haïtienne, il y a très peu d'études sur les trois œuvres que nous étudions ici. L'anthologie de Christophe Charles, *La Poésie féminine haïtienne : histoire et anthologie de Virginie Sampeur à nos jours*, est, malgré le regard souvent dépréciateur, paternaliste et simpliste qu'il pose sur certaines œuvres qu'il présente, un ouvrage unique et presque incontournable. Charles dira par exemple de l'œuvre de Beaugé : « Les confidences personnelles et les chants fraternels : tels sont les deux visages de cette poésie qui ne manque pas de charme » (45). La plupart des autres anthologies ne mentionnent que brièvement quelques poètes haïtiennes, ce qui fait de *La Poésie féminine haïtienne* une référence encore plus importante. Les anthologies ne sauraient de toute façon remplacer des lectures individuelles et plus approfondies des œuvres.

---

<sup>9</sup> Voici l'original : « [u]rgent and ecstatic, dense and difficult » (Civil 90).

## La poésie de l'absence

Les trois chapitres qui suivent viseront à pallier modestement à la lacune qui existe dans la réception critique des trois poètes de notre corpus. Notre analyse tentera à chaque fois de rester le plus près possible de ces œuvres très complexes et souvent opaques, tout en tirant quelques conclusions de façon à mieux explorer la question de l'absence. Nous espérons ainsi nous éloigner à la fois des affirmations trop réductrices et évidentes, et des lectures abusives qui entraînent les écrivaines caribéennes loin de leurs « propres espaces créatifs ». Nous comptons notamment accomplir ceci en étudiant un thème où les écrivaines et les théoriciens se rejoignent sans aucun doute : l'exil. Cette « évidence » ne rendra pas nécessairement notre travail facile, mais les questions d'exil, de déracinement et de déterritorialisation sont en effet au centre du regard que nous portons sur la littérature postcoloniale de la Francophonie, de même qu'elles sont au centre de l'expérience de l'écrivain haïtien et caribéen.

Plus que tout autre auteur, l'écrivain de la Francophonie est envisagé à partir de sa relation à un espace : terre natale, terre d'exil, terre d'accueil. Cette problématique devient encore plus pertinente lorsqu'il s'agit d'écrivains *haïtiens*. Souvent victimes à cause de l'esclavage d'un exil forcé du continent africain, ils sont, depuis les années 1960 (Munro 26), dispersés dans la plupart des grandes capitales du monde, laissant derrière eux un pays qui demeure à la fois réel, fantasmé, oublié, revisité... Dans son ouvrage *Exile and Post-1946 Haitian Literature*, Martin Munro s'attarde justement sur la question de l'exil dans le roman haïtien d'après 1946. Cette date charnière représente l'année de l'exil de René Depestre et de Jacques Stephen Alexis :

Même si ce n'est que vers les années 1960-1965 – lorsque les intellectuels haïtiens se mirent à saisir pleinement la nature violente et répressive de la dictature de François Duvalier – que les écrivains quittèrent Haïti en masse, les exils quasi simultanés

de Jacques Stephen Alexis et de René Depestre peuvent, avec du recul, être lus comme les détonations initiales ayant fait éclater des fragments de la littérature haïtienne sur le parcours d'un exil sans fin.<sup>10</sup> (26, je traduis)

L'exil marque donc depuis plusieurs décennies l'imaginaire haïtien, tant dans la société que dans la littérature. Même si l'ampleur de l'exode est relativement récente, Munro considère que « l'envie de quitter Haïti est telle que l'on est tenté de dire que le seul lieu que ce peuple ait jamais réellement habité est celui de l'exil, que ce peuple n'a de racines que dans le déracinement, et qu'être Haïtien, c'est être en exil <sup>11</sup> » (5, je traduis). Ce déracinement presque ontologique est plus complexe qu'il n'en a l'air dans la mesure où, depuis les années 40 et l'indigénisme, le paysage haïtien et son peuple ne cessent d'envahir les créations de l'écrivain haïtien, qu'il soit au pays ou en exil (Munro 4). Tout en continuant d'explorer ce paradoxe, l'étude que nous mènerons ici focalisera plutôt sur la poésie des femmes et traitera de l'exil d'un point de vue purement littéraire<sup>12</sup>.

Les trois recueils à l'étude, *À vol d'ombre* de Jacqueline Beaugé, *Transparence en bleu d'oubli* de Marie-Ange Jolicoeur, et *La Fidélité non plus...* de Yanick Jean, traitent tous à leur manière d'une forme d'absence. Dans chacun des cas, quoique pour des raisons différentes, l'espace représenté étouffe toute possibilité de contact avec l'autre. La poésie de Jean se distingue notamment des deux autres en ce que le sujet poétique est celui qui fuit l'être aimé, et non l'inverse. Les sujets poétiques des

---

<sup>10</sup> Voici la version originale : « Even if it was not until the early to mid-1960s – when Haitian intellectuals began to fully comprehend the violent, repressive nature of François Duvalier's dictatorship – that writers fled Haiti en masse, the near simultaneous exiles of Alexis and Depestre can be read retrospectively as the initial explosive moments that threw out fragments of Haitian literature into the unending journey of exile » (26).

<sup>11</sup> Voici la version originale : « Such is the desire to leave Haiti that one is tempted to say that the only place that the people have ever inhabited is that of exile, that the Haitian people are rooted in uprootedness, and that to be Haitian is to be in exile » (5).

<sup>12</sup> Nous considérons d'ailleurs que l'affirmation de Munro ne s'applique qu'aux écrivains haïtiens, voire un certain nombre d'écrivains haïtiens. D'ailleurs, si le *rêve* de partir est répandu en Haïti, le jour où son accomplissement sera financièrement possible pour une masse critique, ce rêve sera probablement remplacé par un autre.

recueils de Beaugé et de Jolicœur se retrouvent pris dans le vide total laissé par l'absence de l'autre. Chez Beaugé, l'espace de l'exil est fondé sur l'appel et sur l'évasion face à l'incommunicabilité, alors que Jolicœur, tout en explorant un terrain semblable, privilégie l'évasion plutôt que l'appel. Cette vision de l'absence est particulièrement complexe ; elle est à la fois remplie de silence et de musique, fondée sur un désir de co-présence. Bien que *Transparence en bleu d'oubli* de Jolicœur nous laisse entendre qu'il n'y a point de lieu où la parole est libérée, *À vol d'ombre* de Beaugé tente de franchir la barrière du silence, alors que *La Fidélité non plus...* pousse le sujet à résoudre ce problème en se retournant sur lui-même. Nous verrons finalement que la mise en scène de l'écriture, dans les trois recueils, rend poésie et absence indissociables.



## **Chapitre 2**

**L'écriture comme envol : la fuite dans *À vol d'ombre* de  
Jacqueline Beaugé**

Que la nuit s'en vienne poser sa cécité  
Sur mes yeux de colombe  
J'irai par les chemins sourds retrouver mes pas perdus  
Dans l'opacité des lieux vides  
Pour les prières dressées aux quatre vents des routes  
Pour l'ultime offrande des mains sans prix  
À la vie je dirai combien lourdes les saisons  
Posées sur mes cheveux

L'aube n'avait pas encore visité mon refuge  
Que tes yeux m'ont vu errer dans la poussière  
Des cités mortes  
Lune après lune soleil après soleil  
Mes pas fuient et s'éloignent des avenues du rêve  
Ma ferveur ne peut taire le violent souvenir  
De tes heures de marbre de diamant de rubis  
D'émeraude et de cuivre  
Pourtant tes mains imprégnées d'aromates  
Auraient voulu graver sur le socle du temps  
Mon épitaphe d'un jour  
À sa mémoire à ses yeux

[...]

Voici mon rêve sans feu  
Abidhou ma légende porte à mes pieds  
Son silence et ses cendres  
Ma légende me vêt de lambeaux de suie  
Ma légende à moi poitrine trouée  
Chante pour mes yeux morts  
L'espoir tué à mi-chemin de l'âge  
Ma légende tend ses mains d'air  
Ses mains de mer ses mains colombes  
Et je ne vois rien de son image  
Sinon les fumées pourpres d'un adieu  
Déchirant et l'orgueil impassible  
De ses vagues en sommeil

Jacqueline Beaugé, *À vol d'ombre.*

Institutrice et écrivaine, Jacqueline Beaugé est l'auteure d'un roman, *Les Yeux de l'anse du Clair* (Woodbridge, 2001) et de quatre recueils de poésie : *Climats en marche* (Port-au-Prince, 1962), *À vol d'ombre* (Port-au-Prince, 1966), *Les Cahiers de la mouette* (Sherbrooke, 1983) et *D'or vif et de pain* (Regina, 1992). *À vol d'ombre*, tout comme *Climats en marche* d'ailleurs, s'inscrit dans un contexte tout à fait particulier. Publié sous le régime de François Duvalier, il garde les traces de l'exode massif qui débutait alors et auquel l'auteure elle-même se joindra moins de dix ans plus tard lorsqu'elle quittera Haïti pour le Canada (Crosta 256). Phito Gracia, qui était certainement lui aussi soumis à la censure de l'époque, écrit dans sa préface au recueil de Beaugé : « *À vol d'ombre*, c'est l'expression la plus pure d'un cœur de femme qui, s'alliant contre les principes absurdes de la préciosité bourgeoise, s'avoue librement victime, dépouillant ainsi son cœur de toute folle contrainte<sup>13</sup> » (5). Il explique plus loin que ce dénuement naît d'une éthique fondée sur l'amour et sur le sacrifice individuel (6).

Il est cependant évident que cet amour « total » exprimé par la poésie de Beaugé transcende ce que Gracia identifie comme étant « l'expression la plus pure d'un cœur de femme ». Il est d'ailleurs difficile d'identifier les vers où se livrerait cette « émotion de femme » (Gracia 6). L'amour chez Beaugé se veut d'abord *universel* et il demeure une façon de mener un combat « au seuil de l'histoire » (Beaugé 11) et « au seuil de [la] mort » (19). Gabrielle Civil, qui consacre une partie de sa thèse intitulée *From Body to Nation, Black Women's Poetry in the United States, Haiti, and Canada* au recueil de Beaugé, insiste que *À vol d'ombre* est un recueil où l'engagement adopte un ton personnel, vif et décentré, dans une écriture « dense et

---

<sup>13</sup> Le syntagme « cœur de femme » provient du recueil : « Et me voici à nouveau troublée par les suavités / De ce rêve offert à mon cœur de femme » (22).

difficile, marquée par l'urgence et l'extase<sup>14</sup> » (Civil 90, je traduis). La divergence entre la lecture assez superficielle de Gracia et celle de Civil, plus politique, résulte bien évidemment du contexte dans lequel Gracia écrivait sa préface, mais elle provient également de la fusion (et donc la confusion) qu'opère la poésie en question entre l'espace de la rencontre amoureuse avec l'autre et l'espace de la liberté.

### **Survol du recueil**

*À vol d'ombre* est un court recueil de dix-huit pages qui compte seize poèmes de diverses longueurs, le plus court (le premier) comptant dix vers et le plus long (le sixième) 103 vers qui s'étendent sur presque trois pages. Ces poèmes en vers libres ne sont ni titrés ni numérotés, et ne sont séparés les uns des autres que par des astérisques disposés en forme de triangle pointant vers le bas. Le recueil, tout comme les deux autres que nous étudierons, n'est pas facile à pénétrer. Les poèmes ne sont jamais contextualisés, ils se présentent plutôt comme la transcription d'une voix fiévreuse s'adressant soit à elle-même soit à son amant, sans considération aucune pour le lecteur, qui devient ainsi voyeur. Le sujet poétique juxtapose un à un, et parfois dans un même vers, les impressions, images, émotions et désirs qui lui viennent à l'esprit, qu'ils soient reliés les uns aux autres ou non. Les images et les vers ainsi créés cultivent parfois le contraste, l'hyperbole, et l'agrammaticalité, rappelant dans une certaine mesure la poésie surréaliste ou baudelairienne. L'association libre des idées est par ailleurs propre aux trois recueils, quoique dans une mesure moindre chez Jolicœur, et laisse dans les trois cas le lecteur un peu en dehors de la conscience du sujet poétique, le forçant à effectuer une lecture « tabulaire » plutôt que linéaire<sup>15</sup> afin

---

<sup>14</sup> Voici la version originale : « Urgent and ecstatic, dense and difficult » (90).

<sup>15</sup> Cette notion du Groupe  $\mu$  repose d'abord sur la notion d'isotopie, qui peut se définir comme une série d'éléments qui, ensemble, font sens. Parfois ces éléments doivent être réarrangés par le lecteur avant de devenir compréhensibles. « C'est la superposition des différentes lectures des unités d'un texte que nous appelons *lecture tabulaire*. [...] Ces tableaux sont à double entrée : sur un axe sont rangés les

de déchiffrer son propos. À *vol d'ombre* pose également quelques contraintes au niveau de la temporalité, le sujet évoquant par intermittences certains événements et sentiments passés et futurs, et d'autres plus difficiles à placer dans le temps.

La poésie de Beaugé se distingue des deux autres en ce qu'elle évoque de façon soutenue l'action, le plus souvent sous forme d'un mouvement vers l'autre. Dans son ensemble, hormis les interruptions mémorielles et les passages plus introspectifs, le recueil de Beaugé peut être lu comme une série de tentatives presque inlassables visant à aller vers l'autre, mais se butant à de nombreux obstacles : la nuit, la cécité, la surdité, et surtout le silence. La notion d'appel, centrale à notre analyse, traverse littéralement le recueil et suppose, dès le départ, l'absence de l'autre. Le terme, sous forme de substantif ou de verbe, est d'ailleurs employé aux pages 7 (première page du recueil), 8, 9, 11, 13, 14, 19, 24, 25 (dernière page du recueil). La tension entre le silence et l'appel suggérée dans le deuxième poème est tout à fait caractéristique :

Je rêve de nos silences rythmés  
De tams-tams d'angoisse  
D'appels poignants dans la nuit (7)

Ici Beaugé combine, de façon tout à fait oxymorique, le silence avec le rythme, le tam-tam et l'appel. L'espace du rêve et de la nuit permet l'impossible et s'ouvre ainsi aux aspirations du sujet poétique qui, condamné au silence, s'évertue malgré tout à envoyer, contre le silence, appel après appel vers l'autre. Le caractère insistant de ces appels transparait dans la disposition même des poèmes. Gabrielle Civil souligne que « seuls des astérisques séparent les différentes sections du texte et certains vers sont enchevêtrés les uns sur les autres afin de sauver de l'espace. Cet encombrement est

---

différents signifiants du texte, sur l'autre, les différentes isotopies (reconnues une fois la lecture achevée) ; les cases du tableau sont dès lors occupées par toutes les lectures que l'on peut faire des diverses unités. Cette lecture tabulaire s'oppose à une lecture linéaire en ceci qu'elle est le résultat de cette dernière et de la relecture : les isotopies y sont d'emblée repérées et tous les résultats des réévaluations, rétrospectives autant que prospectives, y sont reportées » (Groupe µ 58).

reflété dans le débit essoufflé du poème, ainsi que son aspect tentaculaire et ininterrompu sur la page<sup>16</sup> » (Civil 90, je traduis). L'agencement des vers du recueil reflète au niveau de la forme le désespoir face au vide qui hante son contenu.

Cet appel est également caractérisé par le lexique religieux qui habite nombre des poèmes du recueil. Bien qu'il soit parfois décrit comme une chanson et un chant (8, 23), l'appel vers l'autre est tout autant, sinon plus, une « prière » (7, 8, 10, 20, 23, 24). Comme nous le verrons plus loin, c'est avec une ferveur religieuse que le sujet s'adresse à l'autre et aux « dieux » (15, 16, 19, 23). Les vers de Beaugé sont d'une intensité propre aux « suppliques » (7) et aux « adorations » (7) ; tant la disposition des poèmes que l'association d'idées donne au lecteur l'impression que le sujet se livre sans retenue dans le silence de l'ombre et de la nuit qui couvrent le recueil. Les strophes d'*À vol d'ombre* deviennent ainsi comme autant de « versets brûlants » (9) du « Cantique des cantiques » de la Bible<sup>17</sup>.

Le recueil constitue également une sorte d'« offrande » (20) faite avec la « foi » (7) la plus complète. Le lexique religieux qui revient à travers des références aux récits bibliques crée une isotopie de l'injustice que le sujet poétique associe à son propre sort. Au fil du recueil, le lecteur rencontre des « croix » (9, 17, 18), des « christs recrucifiés » (8), des « films d'innombrables crucifixions » (12), ainsi que « l'arche le déluge la croix » (15). Les récits des personnages suivants : « Abel Noé

---

<sup>16</sup> Voici la version originale : « [o]nly asterisks separate the different sections of the text and some lines are crammed together to save space. This cramped look illustrates the poem's breathless pace, its sprawling, continuous appearance on the page » (90).

<sup>17</sup> Bien qu'il n'y ait pas d'intertextualité avouée entre *À vol d'ombre* et ce chapitre de la Bible, le « Cantique des cantiques » comporte de nombreux appels vers l'être aimé, et l'un d'eux est presque aussi sombre que ceux du sujet poétique de Beaugé : « Je l'ai appelé, et il ne m'a point répondu. Les gardes qui font la ronde dans la ville m'ont rencontrée; Ils m'ont frappée, ils m'ont blessée; Ils m'ont enlevé mon voile, les gardes des murs. » (5 : 6-7) De plus, *À vol d'ombre* comporte plusieurs coïncidences lexicales avec le texte biblique, dont, entre autres : « parfum » (17), « encens » (8, 23), « feu » (8, 11, 20, 21), « fumées » (20), « aromates » (20), « miel » (13), « rosée » (8, 19), « pomme » (18), « verdure » (23), « jardins » (23), « chevelure » (7, 20), « corps » (9), « mains » (7, 9, 11, 14, 15, 19, 20, 23, 24), « yeux » (14, 15, 17, 20, 21, 22, 24), « lèvres » (9, 11, 14, 17, 19, 21), « bouche » (23), « langue » (14), « baiser » (8, 12), « désir » (17), « danse » (8, 14, 21), « chanter » (16, 17, 18, 24), « colombe » (17, 19, 20), « désert » (11, 13, 14, 21), « rues » (21), « maison » (21), « chambre » (22).

Christ » (12) se joignent à l'histoire de Babel (« Voici Abidhou ma légende qui mélange ses cendres / Aux cendres de Babel ») et ont en commun une forme ou une autre d'injustice. Dans le cas du sujet, l'une des injustices dont il semble être victime est la perte d'un fœtus :

Putain sans saisons ô vie qui ne s'est  
Point détachée de mes entrailles  
Maudit soit le feu de tes gémisséments (22)

La « vie » dont il est ici question symbolise peut-être celle d'un enfant mort-né. L'appel du sujet vers l'autre n'est donc pas uniquement dirigé vers un amant absent, comme le recueil semble l'indiquer à première vue, mais peut-être également vers un enfant qu'il aurait perdu. Cette idée est d'ailleurs communiquée plus tôt dans le recueil : « La vie ne s'est point arrêtée à ma porte / La vie que mes mains ne peuvent plus tenir » (9) ; « Lorsque la vie désertera ma vie / Que tout continue à chanter la vie / Chante ma dernière larme » (17). Cette dimension un peu moins ostensible du recueil conférerait un tout autre sens à l'« appel à la vie » (11) du sujet et expliquerait potentiellement l'irrévérence qu'affiche parfois le sujet à l'endroit de la religion. La citation ci-dessus renvoie bien entendu au « Je vous salue Marie » : « Jésus, le fruit de vos entrailles, est béni ». Le fruit des entrailles du sujet étant ainsi « maudit », l'absence de l'enfant s'ajoute à celle de l'amant, élargissant ainsi l'appel.

Il est même possible que l'enfant soit l'unique objet des exhortations du sujet, mais le sujet poétique s'adresse au « tu » d'adulte à adulte. Le « tu » est en fait une abstraction, l'emphase étant mise sur la difficulté qu'éprouve le sujet à le rejoindre. Mais, il reste que certains obstacles placés entre le sujet et l'autre ne pourraient s'appliquer à un enfant, tout comme certaines des métaphores et images :

Ta main s'est vêtue de pourpre  
Le silence n'aura pas confondu nos rides avec l'ombre  
Quel relent de haine ou d'amour  
Monte à ma bouche

### Tu soupires Et ma main délaisse ton épaule (23)

Comme nous le verrons plus loin, il y a en outre une figure qui s'érige entre l'autre et le sujet, les empêchant non seulement de se voir, mais aussi de communiquer. Le silence dans le recueil est souvent décrit comme étant irrémédiable, les « rêves lynchés » (17), « l'espoir muselé » (16), mais la quête sans relâche du sujet suggère que l'espace qui le sépare de l'autre est franchissable. L'appel du sujet est ainsi un appel contre l'absence, contre l'injustice du vide et de l'incommunicabilité, et vers l'autre.

L'on voit déjà que cette quête, qui tente de surmonter l'impossible, relève bien souvent du rêve. Le mot « rêve », sous forme de verbe ou de substantif, apparaît plus de quinze fois dans le recueil, soit presque à chaque page (7, 8, 12, 13, 14, 16, 17, 18, 20, 21, 22, 23, 24, 25). Ce thème est relié au motif de l'envol et exprime un désir d'évasion que nous étudierons en détail. En effet, le sujet poétique recherche un lieu utopique où la parole est libérée, où il peut être en symbiose avec l'autre. Ce rêve le transporte ainsi dans un monde purement imaginaire, où il est à la fois plus près et plus loin de l'objet de sa quête. L'appel du sujet est une prière, un chant, un « poème » (8, 9, 12, 16, 18, 22, 24), un « dialogue » (10, 14, 21) qui n'existe plus que dans le silence de « l'immatériel de [s]es pensées » (10).

En fonction de cet appel très complexe et variable, l'on peut diviser le recueil en trois parties. La première (7-11) comporte cinq poèmes et débute avec le poème liminaire qui commence ainsi : « Des lèvres closes m'ont souri la nuit » (7). Cette section est un appel tendre et amoureux, presque naïf : « Voici que je t'appelle mon premier soleil » (8). Le sujet poétique implore à plusieurs reprises un interlocuteur, pour l'instant un « tu » innommé, tout en introduisant un autre « personnage », la



« mouette aveugle ». La figure de la mouette<sup>18</sup> est tout à fait fondamentale dans ce recueil, puisqu'elle ajoute à la notion d'appel celles de l'envol et de l'évasion. Dans une entrevue accordée à Suzanne Crosta, Beaugé suggérait que la « mouette évoque l'idée de migration, de déplacement » (251). L'on peut associer le sujet poétique, qui n'a « guère le temps de voler à la vie » (21), à cette mouette, les deux souffrant de l'ombre et d'avoir des « yeux morts » (20). La mouette, symbole de la migration, apparaît huit fois dans les quatrième et cinquième poèmes et accompagne ainsi le lecteur vers la deuxième partie du recueil, qui débute au sixième poème (11). Si nous isolons les cinq premiers poèmes, c'est qu'ils expriment une vision beaucoup plus naïve, moins désespérée que celle qui suivra dans la deuxième section.

Comme nous l'avons souligné plus haut, le sixième poème est le plus long du recueil et il marque la transition vers la mort tout en nommant finalement l'autre auquel le sujet s'adresse : « Abidhou mon amour ton cœur me fait si mal » (12). La deuxième partie (11-18) se compose de nouveau de cinq poèmes et débute par le vers suivant : « Que tu vives pour mon désert » (11). Ayant choisi de partir, de s'envoler, le sujet poétique se trouve dans une position où il s'éloigne de l'autre tout en tentant de le rejoindre. Cette section du recueil se distingue de la première en ce que les appels vers l'autre diminuent pour laisser place à des vers beaucoup plus introspectifs, descriptifs, et sombres. Alors que la première comportait littéralement des appels vers l'autre sous forme de verbes à l'impératif, ces cinq poèmes se concentrent sur la détresse du sujet qui se retourne ainsi vers lui-même :

Ta nuit fut si loin que je ne pouvais mordre  
Au miel des printemps rouges  
Ta nuit fut si loin des départs et des pluies (13)

---

<sup>18</sup> La mouette renvoie peut-être à un poème de Rina Lasnier publié en 1956 dans son recueil *Présence de l'absence*. Le poème est intitulé, justement, « La mouette ».

Ces poèmes s'apparentent aux « tam-tams d'angoisse » (7) évoqués plus haut et explorent le désert de la solitude. Le sujet y choisit du « rêve » à « l'insomnie », transition qui signifie que le sujet poétique est dans ce passage plus près de la « réalité » de la nuit. L'impossibilité de rejoindre l'autre est ainsi suggérée plus fortement et est à plusieurs reprises associée à la mort du sujet.

La troisième et dernière section du recueil (18-25), quant à elle, est essentiellement un retour à l'appel, un renouveau de l'espoir et du rêve. Elle débute avec le vers suivant : « Posée sur l'horizon nébuleux de tes paumes » (18). Bien que ces six poèmes expriment l'absence inéluctable de l'autre, il y a dans cette partie d'*À vol d'ombre* une tentative de renaissance, notamment à travers l'usage de verbes plus actifs :

Car si tu ne viens pas à ma rencontre  
Je lapiderai ton silence [...]  
Si tu m'appelais  
À ton service j'entrerai  
Je serai ton jasmin ton couvert ta rosée (19)

Cet extrait présente le sujet dans un état non plus de contemplation, mais plutôt d'action. De plus, il est question de jasmin et de rosée, ce qui démontre un changement important dans le champ lexical. Les derniers poèmes retrouvent, de manière générale, une certaine part de la naïveté exprimée au début du recueil. Il est même question de soleil dans le dernier poème, tout comme à la deuxième page du recueil :

Chante au soleil cette scie de cigales vives  
Je tremble de cueillir aux sources de tes regards les roses  
Que tu n'oses porter à mon angoisse (25)

Le lexique, surtout dans le dernier poème, suggère la venue du printemps à travers les fleurs et s'oppose au paysage désertique de la deuxième partie du recueil. Ce poème mentionne aussi à quatre reprises le rêve (24, 25), renforçant l'opposition proposée

plus tôt entre rêve et insomnie. Avec le rêve, Beaugé suggère en fait que le sujet poétique s'éloigne de la « réalité » de l'absence. Le recueil est fondé sur cette notion paradoxale, sur ce « rêve » qui veut s'approcher de l'autre ; pour ouvrir les voies de communication, il faut *partir*, suivre la « mouette aveugle » : « Tu me pardonneras ce rêve ces légumes ces roses » (23). Certains vers témoignent d'ailleurs du danger d'oublier l'absence dans laquelle l'évasion plonge le sujet. Les vers suivants montrent le sujet qui se perd dans le rêve :

Et je t'entends qui viens dans ma nuit  
Non le silence des lunes aurait parachevé le poème inédit  
J'écoute à ton épaule le prélude (22)

Beaugé suggère ici brièvement ce que Marie-Ange Jolicoeur et Yanick Jean exploreront plus en profondeur dans leurs recueils respectifs, soit l'idée que ce lieu mythique de la parole libérée, ce trajet que parcourt la mouette aveugle, est celui de l'écriture, tout simplement.

*À vol d'ombre* est un « cri d'oiseau » (16), celui d'une mouette qui tente en vain de braver l'obscurité et le silence afin de « joindre les pôles » (12). Les pages qui suivent exploreront d'abord la notion de l'incommunicabilité telle que présentée dans cette poésie, ainsi que la manière dont elle informe le rapport à l'autre, notamment à travers l'espace. Dans sa *Psychologie de l'espace*, Gustave-Nicolas Fischer étudie justement « comment s'articule la relation dialectique entre espace et liberté » (33). À travers une étude de l'espace dans le recueil de Beaugé, nous verrons surtout comment l'obscurité se rattache d'une part au régime de Duvalier, et d'autre part à la mort du sujet. Face au silence et à l'incommunicabilité, le sujet poétique d'*À vol d'ombre* se retrouve finalement dans l'espace de l'appel, du rêve, et de la fuite, dans un non-lieu à partir duquel il traverse le temps et l'espace dans l'espoir d'échapper au poids de l'absence. Afin d'illustrer le plus clairement possible cette dynamique complexe entre

l'autre, l'absence, l'espace et la fuite, la suite de ce chapitre sera divisée en deux parties : la première explorera la conception particulière de l'incommunicabilité du rapport à l'autre chez Beaugé et la deuxième illustrera à travers une analyse sémantique puis formelle comment la fuite dans le rêve fonde l'esthétique du recueil.

### **L'incommunicabilité : oppression et censure à l'ère de Duvalier**

Le contexte de l'écriture d'*À vol d'ombre* fait en sorte que l'ombre qui suit le sujet poétique est indissociable de celle qui planait sur le peuple haïtien lors du régime de François Duvalier. L'atmosphère étouffante qui règne dans le recueil prend en effet tout son sens lorsqu'elle est rattachée à l'oppression de cette dictature. Comme le signale Gabrielle Civil dans *From Body to Nation, Black Women's Poetry in the United States, Haiti, and Canada*, la publication du recueil coïncide avec « le sommet de la terreur de Papa Doc » (Civil 90, je traduis). Cette coïncidence ne peut pas ne pas avoir laissé de traces. En effet, quoique les références directes à Haïti sont quasi imperceptibles dans le recueil, certains vers indiquent un certain ancrage dans la réalité haïtienne. L'une des rares références à Haïti est la citadelle, qui n'est nommée qu'une fois :

Ma citadelle déchue d'avoir à coups de pierre  
Convergé sa défense (14-15)

Construite entre 1805 et 1820, la citadelle Laferrière, « gigantesque et mégalomane ouvrage guerrier » (Armengaud), est la plus grande forteresse de l'hémisphère américain. Conçue après l'Indépendance par Henri Christophe, futur roi d'Haïti, afin de se préparer à une éventuelle riposte de l'armée française qui finalement n'aura jamais lieu, elle se dresse telle « une ville labyrinthe construite entre ciel et terre pour être inexpugnable » (Armengaud). Ce monument fait la fierté des Haïtiens et symbolise finalement, d'une certaine façon, l'histoire de cette île et ses

aspirations vers la liberté. En faisant référence, même brièvement, à ce lieu historique, Beaugé signale obliquement au lecteur l'espace « réel » auquel se rattache le recueil.

Dans le treizième poème du recueil, Beaugé se sert aussi de la rue comme espace symbolique pour décrire l'atmosphère qui régnait en Haïti à l'époque. Civil note justement, de façon générale, que plus que tout autre espace physique, « the urban landscape ('les rues') is particularly connected to the nation » (Civil 106). Dans ce poème tout particulièrement, c'est à travers l'image de la rue que sont évoquées les abus de l'autorité et du pouvoir qui sévissent à l'époque. « Les rues du silence » (21) constituent un espace public, typiquement anonyme, où « les masques dansent » (21), mais elles demeurent en même temps un lieu marqué par l'autre et par la rencontre. Elles deviennent sous la plume de Beaugé un espace douloureusement intime, envahissant, qui a « empli ma maison », « violé ma chambre », « dormi sur mon sein », « étreint ma peur », « fermé mes lèvres » :

Les rues du silence ont rompu mon désir  
Et je n'ai plus ce soir dans l'espace tranquille  
Où dialoguent nos cœurs  
Que l'immense désert de ton absence (21)

Ce treizième poème est fondé sur une opposition entre le public et l'intime, illustrée par l'image de la rue et de la maison. Strophe après strophe, le poème dénonce le paysage haïtien de l'époque comme un lieu où se confrontent et se confondent l'espace public, celui de la répression et du silence, et l'espace privé, lieu de l'« intensité de l'être intime » (Bachelard 185).

Dans ce contexte particulier, l'incommunicabilité est l'œuvre des forces du pouvoir. Dans l'extrait ci-dessus, les rues s'opposent d'abord au désir comme à la chambre et à la maison, mais également à un espace plus privé encore, et qui reste inaccessible aux forces de l'ordre. Les rues apportant la peur, la maison et la chambre

n'étant plus sécuritaires, le seul espace qui parvient à servir de rempart est l'imaginaire du sujet poétique.

Sans jamais être nommée, une ombre malveillante plane ainsi sur tout le recueil. On ne peut que deviner au fil des vers un personnage sombre et mystérieux qui perpétue dans l'obscurité d'« effroyables spectacles » (18). Cette présence fantomatique est bien celle des forces de l'ordre, des « pas frôleurs de la nuit » (14) et de l'« espoir tué à mi-chemin de l'âge » (20). Sa présence est surtout signalée par la récurrence des mirages, des cauchemars et des hallucinations :

Et s'ébauche ce soir le rêve de ton sourire  
Qui ne s'arrête de tourner  
À la girouette des hallucinations

Ah ces pas ces cris de mon sang retourné  
Contre l'exutoire de la vie  
Mon rêve étends-toi (13)

Quoique les hallucinations soient en théorie imaginées, elles sont en fait associées ici au réel. En effet, la rue, les pas et les cris causent un tel tourment chez le sujet qu'il en vient à perdre la raison. Le rêve s'oppose donc aux hallucinations, et devient une sorte de solution. Pris dans l'espace de l'incommunicabilité, en proie à la « girouette des hallucinations », le sujet ne peut que rejoindre l'autre à travers le rêve. En s'évadant de cet espace « réel » du silence que l'on peut associer au régime de Duvalier, le sujet poétique progresse vers un espace tout aussi rempli d'absence, mais peuplé de rêves. De toute évidence, cependant, l'espace réel comme celui du rêve ne permettent pas de se rapprocher de l'autre. Le sujet demeure dans les deux cas dans l'absence de l'autre.

En effet, l'espace du rêve est tout aussi rempli d'absence que l'espace de l'incommunicabilité, sinon plus. L'absence, omniprésente dans le recueil, est tout particulièrement révélée lorsqu'il est question des sens du sujet poétique :

Que la nuit s'en vienne poser sa cécité  
Sur mes yeux de colombe

J'irai par les chemins sourds retrouver mes pas perdus (19-20)

Dans cette citation comme dans plusieurs passages du recueil, le sujet poétique, tout comme la mouette, est associé à la cécité et la surdité. Au fil des poèmes du recueil, l'appel infatigable du sujet poétique sollicitera les cinq sens dans sa traversée vers l'autre. Cependant, bien que l'emphase soit mise sur les sens du sujet, c'est en fait l'espace dans lequel il se retrouve qui est vide. C'est donc la nuit qui est affligée de cécité, et les chemins qui sont sourds, sans bruit. Il sera également question de parfum (17), d'encens (8, 23), et du « miel des printemps rouges » (13). Le plus souvent, ces sens sont envisagés à partir de l'absence, remplissant le recueil de vacuité : « mes yeux absents delà [sic] nuit / Ne verront plus mourir le parfum de leur jour » (17); « Et je n'ai point d'encens de cire ou d'hostie / Pour exalter ton innocence » (23); « Ta nuit fut si loin que je ne pouvais mordre / Au miel des printemps rouges » (13). La présence est donc envisagée à partir de l'absence, sous forme d'une trace tels le souvenir ou le désir. Cette absence reflète une absence fondamentale – celle de l'autre.

En mettant l'autre au centre de chacune des questions du recueil, Beaugé laisse transparaître une vision du rapport à l'autre et de la construction identitaire qui s'oppose, quoique indirectement, à l'idéologie noiriste de Duvalier qui avait la prétention d'être « fondée sur la négritude, les coutumes traditionnelles et les croyances vaudou<sup>19</sup> » (Civil 87, je traduis). En mettant en scène un sujet poétique qui refuse de s'adonner aux joies des « feux d'artifices de l'absurde » (11), Beaugé dévoile combien les notions d'identité nationale et de patriotisme perdent en partie leur sens dans un contexte où l'appareil étatique trahit le peuple. Le cinquième poème mentionne le « 1er de l'an » (10), des feux d'artifice et des pétards, évoquant ainsi la fête de l'Indépendance d'Haïti, mais ce faisant, de même qu'avec la citadelle

---

<sup>19</sup> Voici l'original : « rooted in blackness, folk customs and voodoo belief » (87).

Laferrière, Beaugé remet en question un élément fondamental de l'amour-propre haïtien. La conception de l'identité que transmet *À vol d'ombre* n'est pas fondée sur la couleur, l'histoire, ou même la nationalité. Il est vrai que le mysticisme et la religion occupent une place importante dans l'univers du sujet poétique ; cependant, c'est *l'autre* qui est au centre de la construction identitaire proposée dans le recueil. Le sujet est ancré dans l'autre au point que cet autre devient, ni plus ni moins, ses « raisons de survivre » (10).

Ce rapport à l'altérité est fondé avant tout sur l'idée en apparence anodine que le silence de l'autre est un « supplice brutal » (14). Cette contingence place une bonne part du recueil sous le signe de la mort. L'on peut notamment observer cette thématique dans le huitième poème, où il est question de « vivre cet enfer » (15), de « souffrir et renaître » (15), de « suicide » (12), et de « tout l'écroulement / de mes raisons de vivre » (16). Les derniers vers du sixième poème du recueil suggèrent quant à eux l'idée que l'on « refuse la vie » au sujet poétique :

Mon désert saigne de tous ses pores  
Sur le silence obscur  
Qui me refuse la vie (14)

Dans ces trois vers qui clôturent le poème, l'image du désert, très présente dans le recueil, souligne le rôle de la solitude dans cette mort. De plus, l'idée de la vie qui est refusée au sujet ne suggère pas tant la mort au sens littéral, mais plutôt une absence de jouissance, de la joie de vivre associée au contact avec l'autre. Cette presque obsession avec la mort, et inversement avec la vie, qui traverse le recueil entretient une perspective selon laquelle l'autre joue un rôle tout à fait primordial dans l'épanouissement du sujet poétique. À plusieurs reprises, la « vie » est directement associée à la présence de l'autre, alors que le silence tend à être rattaché à la mort. Cependant, bien que le désespoir devant l'absence de l'autre soit inscrit dans chaque



poème du recueil, le sujet poétique s'attend à « souffrir et renaître » (15) et finalement émerger du royaume des morts.

### **Vers la migration : le rêve de l'autre**

L'autre étant celui qui peut « donner la vie » (25), le sujet poétique est constamment en train de l'appeler, de le supplier. C'est en fait d'abord à cause de l'appel constant qui frôle maintes fois le désespoir que nous situons le sujet poétique dans l'espace du rêve. L'identité, et plus largement la conscience de soi, sont essentiellement fondées sur le rapport à l'autre, et nécessitent idéalement un espace sain, propice à l'épanouissement de chacun. Cet espace vers lequel le sujet aspire est, comme nous l'avons montré plus haut, tout à fait utopique et rêvé. Il s'agit d'une aire souvent décrite avec les propriétés de l'eau :

Rien n'avait été avant que tu vinsses  
Mourir tes regards dans la fluidité  
De mes yeux (15)

Le mot « fluidité » participe du champ sémantique qui oppose la sécheresse du désert et de la solitude à l'ubiquité et la plénitude de l'eau. Le liquide suggère la co-pénétration que recherche le sujet poétique, tout comme l'alternance inattendue des pronoms possessifs : « *tes* regards dans [...] *mes* yeux », ou à la page précédente : « Écoute à travers *toi* s'entrouvrir *mon* désert » (14), « *mon* verre avare de boire à *ton* verre » (14)<sup>20</sup>. L'eau est le symbole par excellence de la vie et illustre au niveau sémantique combien l'autre constitue une condition de l'existence. Le sujet poétique quitte le désert de la solitude pour habiter l'espace du rêve afin de retrouver l'autre dans un « lieu » qui permet la fusion, l'épanouissement de soi dans l'autre.

---

<sup>20</sup> C'est nous qui soulignons.

Au delà des déserts et des rues, il y a donc le rêve de la rencontre avec l'autre dans un espace de « nénuphars étoilés de dialogues » (7). Le sujet poétique explique d'ailleurs de façon assez directe en quoi consiste cet idéal :

Je mourrai de n'avoir pas vécu  
Le plus simple des rêves  
Celui de n'être encore qu'une lointaine harmonie  
Dans la semblance des choses (17)

Ce rêve dépasse la question de l'autre et représente plus largement la quête d'une unité des plus totales où l'identité, en se fondant dans l'universel, se perd. La « lointaine harmonie » évoque d'une part un départ, une certaine migration (quoique rêvée) et d'autre part un accord avec l'autre ayant la perfection de la musique. Cet accord est bien entendu un rêve, que l'auteur partageait d'ailleurs. Jacqueline Beaugé fera référence à ces vers lors d'une entrevue avec Susanne Crosta, en 1999, où elle les associe à l'écriture. « Justement, l'écrivain se doit d'être généreux. On dit souvent qu'il vit dans sa tour : aurai-je échappé à cela ? Il faut que ce moi s'étende, rayonne » (Crosta 253). Dans *À vol d'ombre*, c'est essentiellement l'évasion dans le rêve qui permet ce rayonnement, qui amène le sujet poétique vers l'harmonie dans « la semblance des choses ». L'appel et la rencontre (imaginée) motivent donc les aspects les plus importants du recueil, tant au niveau sémantique que formel.

Dans *À vol d'ombre*, qui est extrêmement riche au niveau sémantique, l'un des aspects textuels qui illustre à merveille la conception de la fuite est l'utilisation des divers lieux (physiques) qu'habite le sujet. En effet, le recueil est traversé par diverses images qui viennent illustrer l'importance du mouvement et de la transition dans l'espace. Bien souvent, l'espace n'est pas envisagé à partir de la stabilité ou de la fondation, mais plutôt du *passage*. Les lieux en question impliquent à la fois le rapprochement avec l'autre et le passage d'un espace à un autre. L'on retrouve ainsi

des ponts (7, 9), des portes (9, 22), des ports (11), des seuils (11, 19), des routes (15, 16, 20), des chemins (20, 23) et des rives (10, 24) :

Espère Ô mouette  
Que s'effacent au fil des rives  
Ta main tes lèvres ton visage multiple  
Je m'abîme à découvrir dans tes yeux d'îles déchues  
Mon humiliation ma torture  
Les chaînes qui me lient à toi (10)

La rive, d'abord, évoque les départs et les arrivées, ainsi qu'une forme d'absence puisque, tout comme les ponts, les chemins et les portes, ce lieu n'est jamais *habité*. La rive est aussi lieu d'attente et de rencontre, comme l'aéroport, par exemple. Fischer disait au sujet de la porte qu' « elle est le point de démarcation matérielle entre mon univers privé et le monde extérieur. [...] Symbole de protection, mais aussi d'ouverture potentielle à celui qu'on accueille, elle reste un point de rupture entre le public et le privé » (105). L'image de la rive évoque de même une ouverture à l'autre et l'espoir d'une rencontre avec ce dernier. En même temps, elle suggère l'idée que le sujet traverse plusieurs espaces et, « au fil des rives », va justement à la recherche de cet autre.

Les lieux de passage contribuent également à situer le sujet dans un non-lieu. Comme nous l'avons signalé quelques lignes plus haut, l'aspect transitoire de ces espaces fait en sorte qu'ils ne sont jamais habités. Condamné à la fois à « marcher marcher pour la joie de [l]'accueillir » (24) et à ne jamais le rejoindre, le sujet poétique se retrouve à évoluer éternellement dans l'espace intangible de l'entre-deux :

J'irai par les chemins sourds retrouver mes pas perdus  
Dans l'opacité des lieux vides  
Pour les prières dressées aux quatre vents des routes (20)

Les syntagmes « pas perdus » et « aux quatre vents des routes » suggèrent que le sujet traverse l'espace dans toutes les directions, jusqu'à l'essoufflement, au point de ne plus reconnaître les lieux dans lesquels il se trouve. La route est d'ailleurs un lieu

indistinct. Plus encore que les rives, les routes sont des espaces sans identité, qui ont comme unique fonction de *relier* deux lieux. Le syntagme « lieux vides » décrit donc combien cet espace de l'entre-deux est rempli d'absence. L'oxymore qui lui est rattaché, « l'opacité des lieux vides » (20), témoigne du fait que ces lieux vides sont justement *remplis* d'absence – de silence, de souvenirs, de solitude, au point d'être opaques.

À l'instar de la citadelle, l'espace insulaire brièvement suggéré plus haut illustre l'état d'esprit à partir duquel le sujet érige l'appel vers l'autre. Le long des routes, des chemins et des ports, c'est à partir de l'isolement « d'îles déchues » (10) que sont jetés les ponts vers l'autre. La rencontre entre l'image de l'île et de la chaîne évoque le va-et-vient caractéristique du recueil, le jeu du désir entre présence et absence. Bien qu'ils constituent des espaces complètement différents, les espaces de la rive, de l'île et de « [s]on désert » (11, 13, 14, 21) illustrent au niveau symbolique l'état d'âme à partir duquel le sujet, en proie à « la girouette des hallucinations » (13), entend le faubourg qui « peut meugler ses cauchemars clandestins » (17). L'appel vers l'autre est ainsi érigé dans une instabilité profonde où, enchaîné mais non muselé, le sujet poétique « s'avoue librement victime, dépouillant ainsi son cœur de toute folle contrainte » (Gracia 5). C'est en fait le caractère indéterminé de la route qui fait en sorte que l'espace du sujet relève à la fois du seuil et de l'île. Ce non-lieu est mieux compris encore à partir d'une image qui justement symbolise la migration : l'oiseau.

### **L'écriture comme envol**

L'errance du sujet est représentée à travers la présence de divers oiseaux qui peuplent le recueil de manière significative. Il est question de hiboux (16), de corbeaux (18), de colombes (17, 19, 20), de mouettes (8, 9, 10, 14, 17, 19), et d'oiseaux (9, 16). La mouette revêt une importance particulière, et l'auteur le souligne

d'ailleurs dans une entrevue accordée à Suzanne Crosta : « Dans *À vol d'ombre*, je parlais déjà de la mouette. C'est pour cette raison que mon écriture est une migration continue » (251). Le déploiement de l'oiseau symbolise en fait le déplacement qu'entraîne l'écriture ; cette métaphore est d'ailleurs annoncée dans le titre du recueil. Le travail de l'écrivain s'apparente au vol de la mouette en ce qu'il permet au poète d'explorer une suite d'étendues sans toutefois pouvoir y habiter, ni établir de contact tangible avec l'autre :

La mouette s'en est venue yeux en poussière  
Béatement se pencher sur mes jours impavides

Alors mon cœur cloué de part en part  
Mes mains moites de toute la moisissure de ses ailes  
Mon corps tes lèvres impassibles  
Suivent la marche du vent  
Qui ne sait plus se taire (9)

Dans ce passage qui termine le troisième poème du recueil, la mouette évoque le mouvement et s'apparente à un ange qui viendrait visiter le sujet poétique, lui insufflant le courage de partir chercher ailleurs. Une opposition se fait d'abord entre la mouette qui « s'en est venue » et qui se penche, et le « cœur cloué de part en part » du sujet poétique. Les ailes, quoique moisies, suggèrent la migration et la liberté à travers le vent, et dans cette strophe sont associées aux lèvres et à la parole. Beaugé fait se succéder les mots qui suggèrent une libération de la parole : « impavides », « ailes », « lèvres impassibles », jusqu'aux deux derniers vers qui évoquent l'envol de la parole. La métaphore du vent qui « ne sait plus se taire » reflète la position du sujet poétique en ce qu'elle joint mouvement et parole, deux éléments clé du recueil, si l'on associe la parole à l'appel.

Cette position vulnérable d'une parole en plein vol qui évolue constamment dans l'entre-deux, révèle au niveau thématique que l'écriture de Beaugé ne se situe pas dans un lieu comme tel. Ancrée plutôt dans le vent, elle refuse la prise de position

et passe de seuil en seuil, d'évasion en évasion, d'appel en appel. Il est entendu que l'espace du « réel », celui de la citadelle et du « 1<sup>er</sup> de l'an », celui d'Haïti en 1966, ne permet point de « joindre les pôles / Des courses pour l'unité » (12). Cependant, si la distance créée entre soi et l'autre libère la parole, cette même distance situe le sujet dans l'absence. C'est donc cette position ambiguë, celle de l'écrivain exilé, qui constitue l'identité du sujet poétique. Cette position, caractérisée par l'absence et le mouvement – vers l'ailleurs et vers l'autre – est aussi exprimée dans *À vol d'ombre* par le truchement de la forme.

### **L'appel : entre l'incantation et l'invocation**

Ces tensions entre présence et absence, ici et ailleurs, ainsi que la fatalité de l'absence, confèrent au recueil un souffle asthmatique qui laisse son empreinte non seulement dans des lieux tels le désert et la rue, mais également dans l'espace ostensible que constituent les pages du recueil. Comme nous l'avons souligné au tout début de ce chapitre, l'agencement des poèmes, la multiplication des repères spatiaux, la fragmentation du temps, le refus de toute contextualisation et l'absence de ponctuation viennent tous conférer au recueil l'allure haletante du journal d'un insomniaque, d'un « poème désaxé » (16). L'extrait suivant, qui porte sur la honte de n'avoir pas dénoncé les abus du gouvernement, exploite certains de ces procédés :

Espère Ô mouette  
Les feux d'artifice n'ont rien  
À perdre de l'absurde  
Tes regards dévorés de honte  
Me regardent reculer  
Mes lèvres rongées de mites mangent la croûte des brûlures  
Et sur le ciel des mains adossées contre midi  
Une brise pensive pose ses joues de verre (10-11)

Les vers de Beaugé vont de l'appel au cri et, ce faisant, exploitent tant le choc des images caractéristique du surréalisme que le jeu des assonances et des allitérations. La

brise aux joues de verre, les mains du ciel, et les lèvres rongées de mites que l'on ne peut qu'attribuer à l'imaginaire et l'inconscient, frappent à leur tour l'imaginaire du lecteur. L'allitération en « m » et « r » de l'extrait ci-dessus a pour effet de diriger l'attention du lecteur vers la matérialité du texte, délaissant momentanément toute prétention au sens premier. Cette allitération à laquelle participe le verbe « manger » vient consumer l'espace, presque littéralement étant donné la longueur du vers en question. Dans ces quelques vers comme dans de nombreux autres, une certaine violence s'affirme momentanément, qui ici provient entre autres des verbes « manger », « ronger » et « dévorer ». L'image des lèvres mangeant « la croûte des brûlures » participe bien entendu à cette violence. Ce sont d'ailleurs des vers de ce type qui, de par la colère qui les sous-tend, confèrent au recueil un ton engagé et permettent d'élargir la quête amoureuse à une quête de liberté, notamment au niveau de la parole.

De même que s'érigait la tour de Babel, la poésie de Beaugé est fondée au niveau de la forme sur l'élévation et sur la déstabilisation, qui visent justement la liberté. L'élévation tient d'un certain mysticisme ; l'on sent dès les premiers vers un rythme (et un lexique) qui est près du souffle de la prière. Civil décrit ce rythme comme étant « elliptique, récalcitrant, plein d'extase<sup>21</sup> » (Civil 84, je traduis). L'urgence et l'instabilité passent à travers un rythme fondé bien souvent sur la répétition, l'énumération et l'incise. À partir de ces éléments, le rythme dans le recueil se fonde sur deux aspects fondamentaux : d'abord sur l'incantation, que nous associons à la litanie et à la prière, et ensuite sur l'invocation, que nous associons à un appel désespéré adressé à Dieu (au sujet de l'autre). Le passage qui suit relève de l'incantation :

---

<sup>21</sup> Voici la version originale : « elliptical, recalcitrant, ecstatic » (84).

Lune après lune soleil après soleil  
Mes pas fuient et s'éloignent des avenues du rêve  
Ma ferveur ne peut taire le violent souvenir  
De tes heures de marbre de diamant de rubis  
D'émeraude et de cuivre (20)

La répétition confère aux vers le bercement de la litanie qui, avec l'allitération en « l » puis en « d », contribuent à créer un mouvement vertical, une élancée vers l'autre et contre le silence. De plus, Beaugé crée très habilement une impression de distance en faisant se succéder des images qui renvoient au passage du temps. La lune et le soleil évoquent le passage d'une journée, tandis que les « heures de marbre de diamant de rubis [...] » évoquent un laps de temps beaucoup plus long, indéfini.

Le caractère incantatoire du recueil se situe entre les « silences rythmés » de la litanie et les « tam-tams d'angoisse » (7) d'un appel à l'autre plus désespéré. Bien que certains poèmes du recueil sont écrits avec un rythme plus lent, moins dense, d'autres tendent vers une envolée scandée vers l'autre, envolée qui combine justement la litanie et un rythme plus rapide à travers la parodie du « Je vous salue Marie » que nous avons citée plus tôt :

Ô putain sans saisons ô vie qui ne s'est  
Point détachée de mes entrailles  
Maudit soit le feu de tes gémisséments (22)

Ce passage, par ses références religieuses, rappelle « Babel tour d'ivoire fleurs de menthe sauvage / Saintes maries des mers » (18). Ces vers évoquent plus directement la litanie, mais délaissent toute prétention à la pureté en parodiant ainsi la figure de la Sainte Vierge et, plus largement, les pratiques religieuses du Catholicisme. La présence du « ô » situe finalement le passage du côté de l'invocation, deuxième aspect fondamental de la forme dans *À vol d'ombre*.

Le lyrisme amoureux du recueil est constitué d'abord du caractère litanique de l'incantation développé plus haut, et ensuite d'appels dirigés directement vers l'autre.



L'invocation passe le plus souvent par les nombreux verbes à l'impératif, par l'emploi de l'interjection « ô », et finalement par des apostrophes plus directes telles que « Ma prière » (8), « Mon rêve » (13) et, bien entendu, « Abidhou ». Le passage suivant présente quelques-uns de ces éléments :

Je rêve à toi ma prière  
À qui je fais le don de cet éternel retour d'amour  
De foi de lumière  
Ô mon rêve endormi sous les lustres  
De ma chevelure clairdelunée de songes  
Chasse la somme inédite des appels  
Et viens (7-8)

Le vocabulaire religieux confère à cet extrait un caractère mystique qui ajoute un certain dynamisme au poème. La prière bien souvent est présentée comme une lueur d'espoir et, ici, elle est rattachée à un vocabulaire positif : « rêve », « don », « éternel », « amour », « foi », « lumière ». De plus, les verbes à l'impératif contribuent à situer le poème du côté de l'action plutôt que de la simple attente.

Les poèmes du recueil ne sont cependant pas construits en *crescendo*, ce qui fait que cette tension entre attente et action ne converge jamais uniquement vers l'un de ces deux pôles. Le plus souvent, elle est diffusée en fin de poème à travers une sorte de conclusion :

Ô dieux partis avant l'insoupçonné des marches  
Alors que vient le temps d'enchaîner la solitude  
À votre stature  
N'enlisez plus mes horizons  
Les idées amputées l'espoir muselé  
Je n'ai que ce qui me reste et m'attend  
Mon rêve la vie la nuit (16)

Cette conclusion n'apporte en général ni une solution ni une réponse aux « dieux ». L'apaisement de la montée incantatoire vise bien souvent à dépeindre une résignation passagère face à l'incommunicabilité, ce qui maintient une certaine ambiguïté au

niveau de l'interprétation du lecteur. Le sujet poétique se maintient jusqu'à la fin, avant de sombrer dans le silence – jusqu'au poème suivant.

En effet, plusieurs vers reflètent cette même ambiguïté dans leur conclusion, mais dans certains cas, l'instabilité est introduite par le truchement d'une agrammaticalité qui vient troubler la linéarité de la lecture et ouvrir des possibilités d'interprétation. Dans l'extrait qui suit, c'est un changement dans le rythme et dans l'intensité du lyrisme qui vient rompre le débit de la lecture :

Mouette blessée ô nuit sans cils ô mon amour  
Parfume mes légendes de varech  
Et de thym  
Avant que s'évapore l'arc-en-ciel des adieux  
Le fil rompu des asthmes aurait déjà baissé  
Ses tentures avares  
Sur mes rêves lynchés  
Mes hontes piétinées (17)

Cette strophe débute par une montée du lyrisme, surtout si l'on note que presque partout ailleurs dans le recueil, l'interjection « ô » n'est utilisée qu'une fois par vers. Par ailleurs, le rythme implicite, qui divise le vers en trois parties : « Mouette blessée, ô nuit sans cils, ô mon amour », est utilisé de façon fréquente au cours du recueil. En effet, le plus souvent, les énumérations dans un même vers comportent trois éléments : « Toi mon pays la vie » (7), « Mon enfance ma joie ma sueur » (8), « Mon rêve la vie la nuit » (16), « Ma légende à moi ma douce ma putain » (21). La strophe citée ci-dessus intensifie également l'invocation à travers l'usage de l'impératif et de l'anaphore créée par la répétition pour la troisième fois de « avant » en début de vers. Ce vers, « Avant que s'évapore l'arc-en-ciel des adieux », confond d'ailleurs le lecteur par l'absence de ponctuation, puisqu'il peut terminer les vers qui le précèdent ou marquer le début des vers qui le suivent. À partir de cette ambiguïté, l'élan manifesté au début de la strophe perd son souffle et engendre un repli sur soi. Le nombre de syllabes (6) des derniers vers contribue à créer cet essoufflement, par contraste avec

les autres vers du poème ou même du recueil, qui montrent une prépondérance de vers de dix à douze syllabes, alternant en général avec un vers plus court.

Le recueil se présente ainsi comme une prière, comme un dernier appel répété quinze fois dans l'espoir de vaincre le silence qui sépare le sujet de l'autre. Le caractère mystique des vers de Beaugé rattache sa poésie à une parole divine capable de combiner le pouvoir au langage. L'appel vers l'autre dans ce poème constitue d'ailleurs une mise en abyme du recueil. C'est l'écriture même qui, jusque dans sa matérialité, devient espace d'évasion, le dernier recours du sujet poétique afin de vaincre l'incommunicabilité. Si l'inaccessibilité de l'autre et le désir infatigable de le rejoindre sont tous deux inscrits dans chaque poème du recueil, voire dans chaque vers, le fait que le silence et le mutisme ne l'emportent pas, que le poème, tout « désaxé » qu'il soit, continue, fait en sorte que l'espoir persiste jusqu'au dernier poème du recueil. Cependant, en même temps que la distance créée entre soi et l'espace de la dictature libère la parole, cette distance situe le sujet dans une absence incurable. Cette position ambiguë n'est finalement nulle autre que celle de l'écrivain exilé, la seule évasion pour lui étant l'exil (qu'il soit intérieur ou extérieur). Le rapport à l'autre qu'entretient le sujet poétique en tant qu'écrivain s'efface finalement au point de ne plus exister : « Je n'ai que ce qui me reste et m'attend / Mon rêve la vie la nuit » (16). De l'autre finalement il ne reste qu'un rêve ; de l'existence en soi, il ne reste que cette « semblance des choses » (17) à laquelle le sujet se fusionne. L'écriture est ainsi l'espace du seuil, du passage, de la migration, qui permet au sujet de relier plusieurs lieux, mais jamais de les habiter, lui permettant de (ou le condamnant à) « chanter à la source le mutisme des routes » (16).

### **Chapitre 3**

**La présence dans l'absence : l'exil dans *Transparence en bleu d'oubli*  
de Marie-Ange Jolicœur**

### **Absence**

Une trace de présence  
dans le leurre des mots  
s'enroule d'indifférence :  
Identique limite

Parole nue et dérobée  
irremplaçable au souvenir  
remémorée et à venir

Somnambule, investi  
de la magie  
du sens : l'énigme – oiseau!

tout est dans la beauté  
le temps passe trop vite  
en une trace insolite  
en une trace de présence!

Marie-Ange Jolicœur,  
*Transparence en bleu d'oubli.*

Renée Marie-Ange Jolicœur est née en Haïti en 1947. Malheureusement, très peu de textes font état de son œuvre ou de sa vie. L'on se souvient surtout qu'elle était écrivaine et qu'elle mourut prématurément, à l'âge de 28 ans, alors qu'elle poursuivait un doctorat ès lettres à Lille. Elle avait déjà publié à Port-au-Prince trois recueils de poésie : *Guitares de vers* en 1967, *Violons d'espoir* en 1970, et *Oiseaux de mémoire* en 1972. À sa mort, elle laisse derrière elle deux cahiers inédits qui furent édités et publiés de façon posthume en 1976 par le « Docteur Pradel Pompilus » (11) sous le titre de l'un des cahiers, *Transparence en bleu d'oubli*. Ces circonstances particulières marquent le recueil; l'éditeur souligne dans une de ses notes que Jolicœur pensait même intituler l'un de ses poèmes « Posthume » (20). Cette publication posthume, de pair avec l'importance du thème de l'incommunicabilité et le mystère qui entoure la mort de l'auteur, rend le rapport entre l'auteur, l'œuvre, et le lecteur un peu trouble.

Des deux recueils de Jolicœur sur lesquels nous avons pu mettre la main, *Transparence en bleu d'oubli* et *Oiseaux de mémoire*, nous avons choisi de travailler sur son œuvre posthume car elle nous semblait la plus perçante, la plus intéressante, et aussi parce qu'elle abordait des thèmes semblables à ceux de Jacqueline Beaugé et Yanick Jean. En fait, les deux recueils cultivent une certaine frivolité qui les distinguent de Beaugé et de Jean, mais dans le recueil posthume, cette légèreté prend un tout autre sens. De plus, dans *Transparence en bleu d'oubli*, seuls deux ou trois poèmes affichent un ton vraiment insouciant, presque badin. « Un mime dans l'été » (31), par exemple, raconte comment un mime s'amuse au bord de l'eau en rêvant, valsant, dansant, et en jouant « Mélusine au dé » (31). « Le Mime au Violoncelle » (30), quoique beaucoup plus sombre, rappelle la poésie de Verlaine et la peinture de Watteau en mariant le « menuet », le « violoncelle », le « mime » et la « chanson » (30). Ce dernier poème se distingue tout de même de la majorité des vers de *Oiseaux*

*de mémoire* à travers l'évocation du silence tragique du mime, qui « rend l'âme sans un mot » (30). Le dernier recueil publié du vivant de Jolicœur cherche donc à incorporer la musique et la légèreté, mais – hormis trois ou quatre poèmes – d'une manière beaucoup plus romantique que dans son œuvre posthume :

Pour te dire mes adieux  
Ma plus belle orchidée  
En larmes de rosée

Regarde je baisse les yeux  
Pour ne pas voir ces mots  
Où danse le mensonge  
Et pour garder en moi l'écho  
De mes bleus songes (*Oiseaux de mémoire*, 27)

Ce poème intitulé « Qué tal ? » illustre comment Jolicœur juxtapose dans *Oiseaux de mémoire* des images et des vers évoquant d'un côté la beauté, la simplicité, l'amour, la musique et le bonheur, et, de l'autre côté, le silence, la déception et l'absence. Les vers de ce recueil sont comme des « perles de tristesse » (26), douces, belles et mélancoliques. Les poèmes finissent le plus souvent dans la nostalgie, le regret et la solitude. La fin de « Qué tal ? » en est un exemple :

Sur la pointe des pieds  
Tel un sanglot de notes  
Mon rêve s'est envolé...  
Ferme, doucement la porte... (*Oiseaux de mémoire*, 27)

Ces extraits laissent deviner que ce recueil partage déjà plusieurs thèmes avec *À vol d'ombre* de Beaugé – le rêve, l'envol, et l'absence de l'autre. Le recueil posthume de Jolicœur s'inscrit dans la continuité de *Oiseaux de mémoire*; *Transparence en bleu d'oubli* reprend d'ailleurs à la page 22 le dernier poème de cette œuvre, « No 26 » (42). Dans *Transparence en bleu d'oubli*, l'on retrouve une quête semblable de la beauté de l'absence, mais qui penche beaucoup plus du côté du silence. Ce thème sera d'ailleurs au centre de notre lecture du recueil.

Outre les préfaces qui commentent ses œuvres, nous n'avons pu mettre la main sur un texte critique portant sur l'œuvre de Jolicœur<sup>22</sup>. C'est sans doute en partie à cause du fait que son recueil résiste dans une certaine mesure à l'analyse. Dans sa préface à *Transparence en bleu d'oubli*, Pradel Pompilus constate justement que « la poésie de Marie-Ange Jolicœur a évolué vers l'hermétisme. Le sens n'en est pas transparent, il est même difficilement accessible » (9). Les vers de ce recueil fort complexe demandent donc un certain effort de la part du lecteur. Il reste que, à notre avis, le fait d'y reconnaître comme centres d'intérêt l'absorption du sujet poétique dans son propre univers ainsi que l'absence de l'autre permet de mieux accéder au message et à la magie de cette poésie. Jolicœur tente en fait d'habiter un espace similaire à celui décrit par Jacqueline Beaugé dans les vers suivants : « Le plus simple des rêves / Celui de n'être encore qu'une lointaine harmonie / Dans la semblance des choses » (*À vol d'ombre*, 17). Comme nous le verrons, cet espace harmonieux est, paradoxalement, d'abord et avant tout caractérisé par l'absence.

### **Survol**

Déjà, dans le premier poème, « Soliloque », le sujet poétique « frappe au heurtoir » (15) sans recevoir de réponse. Le lecteur accompagne dès lors le sujet au fil d'une quête vers l'autre où celui-ci, plongé dans l'absence, se réfugie dans un monde parallèle et artificiel caractérisé par la perfection, l'unité, et l'absence de substance. Ce parcours se lit comme un voyage intérieur où le sujet ne fait que très rarement référence à sa personne. En effet, les poèmes de *Transparence en bleu d'oubli* représentent davantage un *questionnement* sur divers thèmes – le langage, l'oubli, le temps et l'autre – qu'un récit à la première personne.

---

<sup>22</sup> Il est possible que la presse haïtienne ait commenté son œuvre, mais, malheureusement, nous n'avons pu avoir accès à ces textes.



Le style de Jolicœur est fondé sur la rencontre entre l'intime et le philosophique. Le caractère philosophique du recueil naît surtout des thématiques qu'il aborde alors que l'intimité est créée à travers le ton emprunté, toujours très délicat et expressif. Bien que les « haïkus » ne soient situés qu'à la toute fin du recueil, les autres poèmes du recueil, même s'ils sont plus longs et ne respectent pas les règles formelles du genre, ont déjà l'évanescence du haïku. Plusieurs strophes isolées pourraient même, au premier coup d'œil, être prises pour des « esquisses en forme de haïku ».

Où est la conclusion du temps  
Sur mon étang  
dormant..... (28)

Ainsi, les strophes de Jolicœur sont souvent à l'image d'un instantané, représentant des moments volés au temps. De même que dans la tradition du haïku, le passage du temps est souligné à travers des références à la nature et aux saisons. Ci-dessus, l'eau dormante de l'étang renvoie à l'hiver et à la mort, et plus largement au passage du temps. Au niveau de la forme, le style de Jolicœur est aussi parfaitement caractérisé par la clôture en points de suspension de cet extrait. Les strophes comme les poèmes sont le plus souvent laissés en suspens, figés dans le temps et dans l'espace que représente le recueil. La quête du sujet poétique est donc une fuite face à l'autre et face au « temps [qui] passe trop vite » (17).

Cette fuite se fait progressivement à travers le recueil, qui est divisé en trois parties dont la première porte le titre du recueil, « Transparence en bleu d'oubli », et comporte 17 poèmes, tous titrés, sauf un (21)<sup>23</sup>. Relativement courts, ces poèmes n'excèdent jamais une page et sont écrits en vers libres. Cette section explore surtout

---

<sup>23</sup> Le recueil ayant été publié de façon posthume, il est probable que certains choix dans le recueil ne reflètent pas la volonté de l'auteur, mais plutôt de l'éditeur. Nous considérerons tout de même ces éléments, tels l'absence de titre par exemple, comme étant motivés et comme informant la lecture du recueil.

les raisons de la fuite. Le sujet ressent de toute évidence une insuffisance profonde face au temps, à la mémoire et au « leurre des mots » (17). En même temps qu'il décrit les modalités de ses déceptions, l'on sent qu'il est déjà « ailleurs », comme l'indiquent le style flou caractéristique du haïku qui traverse le recueil, et les moments où, justement, il est « hors temps » :

Immobilité suspendue  
des Pensées au miroir  
se balancent sans bruit,  
rituelles et tranquilles  
comme des coquillages  
n'ayant plus aucun âge (20)

Il s'agit d'une citation qui provient du premier de trois poèmes intitulés « Pensées »<sup>24</sup>. Dans les trois poèmes en question, le sujet affiche un désir d'évasion. Les « Pensées » placent le sujet dans un monde abstrait, très personnel. L'on peut noter ici que l'image créée par l'idée de « l'immobilité suspendue [...] des coquillages sans âge » évoque un espace où le sujet est non seulement hors temps, mais également, au niveau de l'espace, ailleurs. Les coquillages rappellent la mer, tandis que l'« immobilité suspendue » et le silence suggèrent un univers irréel. La citation évoque aussi très clairement la légèreté et l'insouciance recherchées par le sujet. Cette évasion est maintes fois associée à l'art – à la musique et à la poésie – et représente non seulement une fuite vers un univers parallèle où règne la perfection, mais également un voyage vers la mort.

La deuxième section s'intitule « Esquisses » et compte seize poèmes, dont neuf sont titrés. Ces poèmes sont plus courts, comportant le plus souvent douze à quinze vers, alors que la première partie comptait des poèmes allant jusqu'à trente vers. Cette partie du recueil nous amène à comprendre davantage le thème de la mort dans la mesure où l'on assiste dès le premier poème à l'effacement du sujet qui désire

---

<sup>24</sup> Afin de distinguer ces trois poèmes les uns des autres, nous ajouterons au titre l'ordre dans lequel le poème apparaît : « Pensées [1] », « Pensées [2] », « Pensées [3] ».

n'« exister que sur l'atol bleu / du jour » (35). Cet effacement naît d'une inadéquation profonde face au monde qui l'amène finalement à fuir la présence de l'autre. En fuyant le tourment que suscite l'absence, le sujet s'efface lui aussi, jusqu'à disparaître, ou simplement n'« exister que sur l'atol bleu / du jour ». Alors que certains poèmes continuent d'afficher le style éthéré du haïku, d'autres illustrent la progression que nous venons de décrire à travers la résignation du sujet, qui « accepte l'absence » (41). Cette résignation se traduit dans quelques poèmes par un ancrage dans la « réalité » dans la mesure où ces poèmes sont plus « parlés ». Cet univers de l'absence est finalement assez glauque, cependant, comme on peut le voir par exemple dans « Écho », dont voici le début :

Écrivez au carrefour  
de la nuit  
Et sur tous les ossuaires  
qu'entre les parenthèses des yeux

Il y a ces paroles de silence (48)

C'est d'abord l'usage de l'impératif en début de poème qui ancre le poème dans une certaine réalité en laissant entendre qu'elle est *partagée*. Ensuite, les images – notamment « les ossuaires » et l'« aboiement du chien » (48) – contrastent avec les oiseaux, la mer, le vent et le silence qui peuplent largement le recueil. Ainsi, en même temps que certains poèmes sont plus courts et plus abstraits, d'autres montrent un sujet lucide et résigné face à l'univers vers lequel il avance. Ces passages accélèrent ensemble la progression du recueil vers la transparence de l'oubli, vers cet espace éthéré qui est symbolisé par la forme du haïku, mais qui est aussi associé à la mort.

Cette progression est également révélée à travers la longueur de certains poèmes. Deux des poèmes de la deuxième section ne contiennent que quatre vers (39, 44) alors que trois d'entre eux n'en comportent que trois (43, 46, 47), ce qui crée une transition vers les « Esquisses en forme de haïku », la troisième section du recueil.

Celle-ci compte dix poèmes, qui sont numérotés plutôt que titrés et s'inspirent, bien entendu, des célèbres petits poèmes japonais. Ils sont en effet formés de tercets, mais ne comportent que rarement 17 (5/7/5) syllabes. Ils observent plutôt les autres contraintes du genre, soit la légèreté, les références à la nature (*kigo*), et l'exploration du moment et de l'éphémère.

En même temps que les poèmes deviennent de plus en plus courts à travers le recueil, les esquisses numérotées marquent l'effacement total du sujet et son retrait dans la transparence en bleu d'oubli. Ces dix poèmes représentent d'ailleurs, potentiellement, l'échappatoire habitée par le sujet une fois l'incommunicabilité esquivée. Selon William Howard Cohen dans *To Walk in Seasons; An Introduction to Haiku*, le haiku est relié au bouddhisme Zen dont « le but principal est de se débarrasser du sentiment d'isolement et de retrouver l'expérience de cette union avec toute chose que les animaux ont conservé et que l'homme recherche évidemment sur un plan plus élevé et plus spirituel » (30, je traduis)<sup>25</sup>. La quête du sujet poétique de Jolicœur n'est pas étrangère à ce besoin d'unité et d'adéquation avec l'univers.

Cet effacement du sujet est surtout envisagé comme échappatoire face à un exil qui le condamne à l'absence. L'exil du sujet poétique est d'abord évoqué à un niveau plutôt littéral, puisqu'il est question dans le recueil de plusieurs lieux géographiques : « paysage d'hiver » (18), « soirs d'hiver » (25), « mirage d'Afrique sourd » (24), « coquillages » (20), « tropicales ritournelles » (20), et « charmes caraïbes [*sic*] » (21), sans compter le fait que l'auteur d'origine haïtienne rédige ces poèmes à Lille, en France. D'ailleurs, les deux recueils de Jolicœur que nous avons pu étudier, *Transparence en bleu d'oubli* et *Oiseaux de mémoire*, font tous deux état de cet exil de l'auteur dans le paratexte, non seulement dans la préface, mais également dans la

---

<sup>25</sup> Voici la version originale : « The whole purpose of the Zen discipline is to lose the feeling of being isolated in the universe and to regain the experience of oneness with all things that the animals have always had, although man seeks it on a higher and more spiritual plane, of course » (30).

notation suivante, sur la page titre : « Écrit à LILLE – NORD DE FRANCE ». Les poèmes illustrent ensuite cet exil au fil du recueil à travers des passages qui d'une part évoquent les Caraïbes avec nostalgie et d'autre part rappellent le froid du « Nord de France ». Charles Christophe décrira d'ailleurs dans son anthologie<sup>26</sup> la symbolique de l'une de ces images du Nord : « Chez Marie-Ange Jolicœur, ce thème de la neige prend une dimension toute spéciale puisque la neige est assimilée à la solitude et à la tristesse » (54). Quoiqu'il n'y ait aucune mention spécifique de la neige dans *Transparence en bleu d'oubli*, le soleil et les Caraïbes sont associés à un espace rêvé, utopique, alors que le froid et la pluie évoquent en effet la solitude et la tristesse. Cette distinction est illustrée par exemple dans les deux derniers vers de « Nocturne » : « Et mon soleil en mille fracassé / dans un paysage d'hiver – lune » (18). Déjà l'opposition entre le possessif « *mon* soleil » et l'article indéfini « *un* paysage » illustre la relation du sujet poétique aux deux espaces évoqués. Le fracas du soleil symboliserait l'exil du sujet, exil qui le plonge dans l'absence et qui le pousse à s'évader dans l'imaginaire.

La dichotomie fondatrice qui oppose présence et absence est, surtout dans le contexte d'Haïti, indissociable du couple « ici » et « ailleurs ». L'évasion est une manifestation géographique, sinon *spatiale* de toutes les oppositions que pose le recueil : présence et absence, parole et silence, mémoire et oubli, authentique et faux. Nous considérons donc que les références (directes ou indirectes) à l'absence, tout en participant à une déconstruction des structures binaires énoncées ci-dessus, sont largement reliées au thème de l'évasion. En outre, la persistance de ce thème procure à l'évasion une place privilégiée dans le recueil et dans notre analyse. En même temps que Jolicœur déconstruit diverses dichotomies, le sujet aspire à les transcender afin d'aller au-delà de la simple parole, vers une communication plus authentique (18). La

---

<sup>26</sup> Cette anthologie semble avoir été préparée avant la publication du recueil posthume de Jolicœur puisque Christophe n'en fait aucune mention.

quête du sujet poétique est ainsi une quête d'absolu qui passe à travers la transcendance des dichotomies et de la structure du sens.

### **La trace de l'absence**

En effet, comme le montrera notre analyse, le sujet de *Transparence en bleu d'oubli*, en évoluant dans l'absence, finit par évoluer à partir de la trace laissée par l'autre. Ce faisant, le recueil de Jolicœur n'explore pas seulement la tension entre présence et absence, il remet aussi en question l'existence même de telles catégories. Il s'agira d'une interprétation qui, en s'appuyant sur les travaux de Jacques Derrida, éclaire de façon significative, à notre avis, l'œuvre de Jolicœur. Nous tenterons également d'illustrer que le sujet tente de fuir le jeu entre absence et présence afin de finalement accéder à un lieu où l'absence de substance crée non seulement une « lointaine harmonie », comme chez Beaugé, mais aussi un effet de *co-substance*, d'union. Ce lieu est complexe puisqu'il est associé à l'art et à la mort. C'est un lieu vers lequel le sujet s'évade, nous l'avons déjà souligné, dans la mesure où il cherche, notamment à travers la poésie, à dépasser toute dichotomie. Néanmoins, et bien que la question de l'espace soit présente, il est difficile de savoir si l'évasion psychique et artistique doit être interprétée comme un exil géographique, qui constituerait en fait un désir de retourner au pays natal. Dans le cadre de cette analyse, nous ne ferons que souligner l'importance de ces thèmes chez Jolicœur, et la façon dont ils sont traités à travers son recueil.

Se basant sur les travaux de Derrida, Vincent Descombes nous rappelle dans *Le Même et l'Autre, quarante ans de philosophie française (1933-1978)* que

la *trace* signifie [...] le signe présent d'une chose absente, signe que cet absent a laissé, après son passage, sur les lieux où il a été présent; [...] tout présent porte la trace d'un absent qui le délimite (et en ce sens le constitue, le produit, lui donne d'être ce qu'il est). (173-174)

Dans cette perspective, la solitude, souvent perçue comme l'espace du vide, se révèle être l'espace de la *trace*. En tant que thème, la solitude se prête particulièrement bien à cette vision de l'absence puisque bien souvent, le sujet porte avec lui, sous forme d'innombrables souvenirs, la présence de l'autre. C'est ainsi que, dans le recueil, le silence et l'oubli appellent incessamment leurs corollaires, la parole et la mémoire, et forgent la présence de l'autre dans l'absence. La solitude devient une forme de répétition, la redécouverte de la présence sous son jour sombre, l'absence. Plus largement, cette répétition, ce jeu entre le plein et le vide, entre le soi et l'autre, pose la question du sens, qui est en effet thématifiée dans plusieurs poèmes. Nous démontrerons comment ce jeu est associé à l'absurde et comment le sujet désire en fait transcender les dichotomies et la structure du sens. Dans sa multiplicité, sa polysémie, la poésie habite la *transparence en bleu d'oubli* et évite l'opposition parole/silence.

Notre analyse sera divisée en deux parties principales : d'abord une étude du jeu entre présence et absence, et ensuite celle de l'espace qui transcende une telle opposition, au-delà de l'exil.

### **La présence de l'absence**

Le rapport à l'autre que présente Jolicœur dans son recueil est tout à fait particulier. Loin de constituer une poésie du « cœur meurtri », ses vers touchent à des questions autrement fondamentales et se distinguent en ce qu'ils les abordent à la fois de façon particulière, ainsi que de loin. C'est justement avec une certaine distance que la troisième strophe du premier poème du recueil, intitulé « Soliloque », pose la question de l'absence et de la présence de l'autre :

Je frappe au heurtoir  
Mais qui donc pourrait voir  
sans raison et sans cri  
Mon soliloque en bleu d'oubli. (15)

Ce poème qui relate l'échec d'un appel vers l'autre constitue une forme de contextualisation pour le reste du recueil. « Soliloque » laisse entendre que l'absence de l'autre est telle que le sujet ne prendra peut-être plus la peine de « frappe[r] au heurtoir ». Le poème liminaire ancre ainsi de façon claire cette question qui embrasse l'ensemble du recueil et qui, plus loin, sera traitée de façon beaucoup plus abstraite. Devant l'absence de l'autre, l'appel du sujet vers l'autre est paradoxalement réduit à un soliloque, à une parole retournée vers elle-même. Bien que le sujet poétique prenne la peine de se demander, « Mais qui donc pourrait voir / [...] / Mon soliloque [...] », il est bel et bien seul. Non seulement l'autre est-il absent, mais toute mention de celui-ci est censurée. En effet, il n'est point question de « sa porte » ou « ta porte »; Jolicœur choisit plutôt de faire en sorte que le sujet frappe « au heurtoir », ce qui n'évoque la porte que par métonymie. Le heurtoir évoque plus directement *l'appel*, tout comme le verbe « frapper », mais, de par la présence de la racine « heurt », il suggère déjà la rebuffade. L'on pourrait d'ailleurs dire que la métonymie est la figure de l'absence par excellence puisque la trace représente en quelque sorte la partie d'une chose telle qu'elle se présente dans l'absence.

Nous avons vu lors de l'analyse du recueil précédent, *À vol d'ombre*, combien la porte est un symbole significatif. Rappelons que Fischer considère que la porte « est le point de démarcation matérielle entre mon univers privé et le monde extérieur. [...] Symbole de protection, mais aussi d'ouverture potentielle à celui qu'on accueille, elle reste un point de rupture entre le public et le privé » (105). Le sujet se retrouve donc ici devant l'espace « public » de l'autre et d'emblée dans l'absence. Cette solitude est établie dès le premier vers du premier poème – « Mon *soliloque* en bleu d'oubli<sup>27</sup> » –, et plus encore dans le deuxième vers de l'extrait cité ci-dessus, où le sujet demande,

---

<sup>27</sup> C'est nous qui soulignons.



« *Mais qui donc* pourrait voir », suggérant ainsi l'absence totale d'autrui. Cependant, le seul fait de mentionner l'absence dans ce poème, comme dans tant d'autres du recueil, implique un désir qui relie finalement le sujet à l'autre. Tant l'oubli que la solitude imprègnent l'absence de traces de présence. Le recueil fonde donc son rapport à l'autre non pas sur l'absence ou sur la présence, mais plutôt sur la trace féconde qui évolue entre les deux et qui les relie.

Afin de demeurer dans cet entre-deux, le sujet poétique évite généralement toute mention directe de l'autre. Seuls quelques passages évoquent clairement l'autre, l'appel vers celui-ci, ainsi que le poids de son absence. Jolicœur use à cet effet de l'impératif (62), de phrases interrogatives (21) et de pronoms possessifs à la deuxième personne du singulier (24, 50). Cependant, ces références ne sont jamais contextualisées, ce qui les entoure d'une part d'incertitude<sup>28</sup>. Le plus souvent, l'autre est pratiquement invisible et Jolicœur dépend de signes subtils plutôt que de l'emploi du « tu » ou du « vous » pour l'évoquer. En effet, la plupart des thèmes du recueil sont traités dans l'abstraction et ne confrontent point le sujet à la présence de l'autre. L'extrait suivant est un exemple de cette abstraction dans la mesure où la question de l'autre y est traitée sans que celui-ci ne soit mentionné :

Essences éternelles [*sic*]  
dans la distance  
du rêve  
quelle errance  
du chant  
du contre – chant heurté  
sur les mots immobiles (26)

La question du rapport à l'autre est introduite par la succession, d'un vers à l'autre, du « chant » et du « contre – chant ». En effet, l'on peut interpréter ces deux vers comme l'appel et la réponse, tous deux proférés par le sujet et tous deux lancés devant

---

<sup>28</sup> Il faut également souligner les quatre dédicaces : deux fois « À Viviane » (15, 23) une fois « À Roddy » (30), et une fois « À Yolaine » (31). Ces dédicaces ne font qu'augmenter l'ambiguïté qui entoure le thème de l'absence dans l'œuvre de Jolicœur.

l'impassibilité de l'autre. À vrai dire, l'absence de sujet – soi ou autre – rend difficile l'identification de ces voix puisque la question de l'appel et de la réponse est traitée de façon abstraite. Cependant, l'incommunicabilité suggérée par le heurt est tout à fait analogue au « heurtoir » (15) du premier poème et non seulement implique la présence de l'autre, mais relie cet appel aux autres tentatives du recueil qui provenaient du sujet. De même qu'avec les autres tentatives, la parole du sujet ne réussit pas à dépasser l'obstacle que représentent « les mots immobiles » et demeure dans cet espace ambigu entre présence et absence. À travers l'évocation de l'errance et de la distance, en outre, cet extrait de « Rêve » traite de la question de l'autre dans l'espace, et démontre que le désir de s'évader reflète une volonté de *rejoindre* l'autre.

### **Le silence comme présence**

Comme nous l'avons vu, le point de départ du rapport à l'autre qu'élabore Jolicœur dans son recueil est fondé non pas sur l'absence ou la présence, mais plutôt sur la trace féconde qui évolue entre soi et l'autre et qui les relie. Afin d'évoquer cet espace dans son œuvre, la poète travaille à plusieurs reprises le thème du silence. De même que l'oubli invoque le souvenir, le silence (r)appelle la parole et érige ainsi la présence de l'autre dans l'absence. Le mot « silence » traverse littéralement tout le recueil, y figurant plus de treize fois<sup>29</sup>. En plus d'être thématiqué en soi, il transparait indirectement dans la mesure où l'autre brille par son absence. Ce paradoxe est représenté de façon assez directe dans certains poèmes, comme par exemple le dernier poème de la section « Esquisses ». Ce poème sans titre est d'une importance primordiale pour notre propos car il est en fait le seul du recueil où l'on trouve le sujet en interaction avec l'autre :

J'ai refait ton regard  
Parmi tous les dédales [...]

---

<sup>29</sup> Pages 16, 19, 20, 23, 25, 30, 37, 39, 45, 48, 50, 53 et 55.

Tout au long des silences  
Il n'y a que des mots  
Pour cerner la douleur  
Et deux colliers de lune  
Entourant ton sourire  
Illusoire, funambule..... (50)

Le paradoxe se (re)trouve au début de la deuxième strophe, alors que le silence est d'abord décrit comme une réalité presque tangible que l'on peut longer à travers le temps et l'espace. Ce silence particulier, loin d'être vide, est longé par « des mots », ce qui crée un genre d'oxymore. Le même type de paradoxe était présent quelques pages plus tôt dans « Écho », où il est question de « ces paroles de silence » (48). Jolicœur utilise ces termes en contradiction apparente afin de démontrer combien le silence n'est point silencieux et que le sujet n'est jamais totalement dans l'absence. Dans le poème cité ci-dessus, en particulier, le sujet est en fait très près de l'autre, refaisant son regard et appréciant son sourire, bien que celui-ci soit « [i]llusoire, funambule ». L'emploi du suffixe dans « refait » suggère en outre une forme de répétition qui fait de l'absence une version (généralement) pâlie de la présence au lieu d'une entité distincte et foncièrement *différente*. Malgré « l'oubli » tant répété à travers le recueil, le sujet recrée l'autre, explorant sa trace, qui est en fait une répétition de la présence dans l'absence.

Cette nuance est également exprimée plus largement dans la thématization du silence, ce dernier étant le plus souvent associé à des images de plénitude et non de vide. Le haïku numéro un, par exemple, associe le silence à la pluie :

Il pleut des silences  
sur une plaine de lune,  
souvenirs d'enfance! (53)

L'eau parcourt tout le recueil, le plus souvent en évoquant la puissance constante de la mer. Ici, cependant, l'eau est évoquée sous une forme beaucoup plus évanescente. Transparente et légère, mais parfois torrentielle, la pluie prête au silence un son et

évoque une certaine mélancolie. Le dernier vers, qui reflète le premier tant dans la rime que dans le nombre de syllabes, évoque la nostalgie. Le thème de l'oubli et de la mémoire (« des silences », « souvenirs d'enfance ») forme une dichotomie qui, dans le recueil, est tout autant déconstruite que celle du silence et de la parole.

L'oubli et la mémoire sont en effet tout à fait indissociables, les deux phénomènes représentant les deux faces d'une même faculté. Tant l'oubli que le silence troublent les notions de vide et d'absence. *Transparence en bleu d'oubli* joue constamment avec ce paradoxe dans la mesure où Jolicœur ne manifeste la présence de l'autre que dans l'absence. Pierre Bertrand, dans *L'Oubli, révolution ou mort de l'histoire*, souligne que « [t]out ce qui est oublié au niveau préconscient est conservé dans l'inconscient. L'oubli n'est que la face visible, apparente, d'un souvenir conservé, déjà conservé avant l'oubli » (14). Jolicœur illustre ce paradoxe à plusieurs endroits, suggérant notamment un peu plus loin que la mémoire est constituée d'« îles remémorées / En notes d'oubli » (58). Bien que contraires, l'oubli et la mémoire sont traversés par toute l'ambiguïté d'une faculté complexe. Le poème « Soir », par exemple, rappelle le premier haïku du recueil, qu'on vient de citer, en associant les souvenirs à la pluie :

Il pleut encore des souvenirs  
dans la mémoire close (25)

Bien que la mémoire soit ici « close », ses frontières sont poreuses puisqu'elles laissent passer une pluie de souvenirs. L'oubli se rattache également au silence dans la mesure où c'est essentiellement au niveau de la mémoire que la parole vient miner le silence et (re)créer une « [s]olitude partagée de la nuit » (20). Le traitement de ces thèmes révèle la trace que cette perte laisse dans son sillage et qui trouble l'absence.

Dans cette optique, le thème de la mémoire nous amène à considérer la parole de l'autre d'une façon particulièrement critique. Enfermée dans la « mémoire close »,

elle pourrait aisément être sacralisée, mais Jolicœur en profite au contraire pour mettre à nu ses failles. Sa vision est en fait complexe et se dévoile largement dans le poème « Absence » (17), cité en exergue de ce chapitre. Le langage y est présenté à la fois comme une structure trompeuse et indifférente, et comme une source de beauté et d'authenticité. L'authenticité est évoquée à travers les qualificatifs « nue » et « dérobée » qui décrivent la parole. Pour ce qui est de la structure trompeuse, qui « leurre », « Absence » révèle entre autres un lien substantiel entre la poésie de Jolicœur et les travaux de Derrida. Dans son essai « La différence », ce philosophe souligne que le langage est un système autonome où le sujet ne peut que s'inscrire : « Tout concept est en droit essentiellement inscrit dans une chaîne ou dans un système à l'intérieur duquel il renvoie à l'autre, aux autres concepts, par un jeu systématique de différences » (11). Ce jeu est d'emblée inscrit dans le titre du poème de Jolicœur puisque, bien que le titre soit « Absence », il y sera uniquement question de « trace de présence ».

Une trace de présence  
dans le leurre des mots  
s'enroule d'indifférence [...]

Parole nue et dérobée  
irremplacable [*sic*] au souvenir [...]

tout est dans la beauté  
le temps passe trop vite [...]  
en une trace de présence! (17)

Selon la théorie de Derrida, le langage est précisément constitué de la trace. Les mots, ainsi que leur « leurre », se définissent, à partir du cadre derridien, comme étant justement une trace, remplaçant la chose en son absence. De même que la trace de la parole de l'autre fonde le silence, plus largement, « la différence [...] ne se pense pas sans la *trace* » (Derrida, 1972a, 83). Ce changement de perspective, basé sur l'opposition absence/présence, traverse *Transparence en bleu d'oubli*, et Jolicœur

adhère donc pleinement dans les deux premiers vers d'« Absence » à une conception poststructuraliste du langage qui vise à rendre compte de la froideur inhérente au matériau qui s'offre au sujet parlant.

Pour Derrida, l'arbitraire du signe fait en sorte que « [s]a propriété est l'impropriété, l'indétermination flottante qui permet la substitution et le jeu » (1972c, 115). Jolicœur explore l'indétermination qui fonde « le leurre des mots » ainsi que le jeu entre parole et silence, mémoire et oubli, absence et présence. En troublant la structure du sens, Jolicœur soutient essentiellement que le langage n'est point porteur d'un seul sens et ne représente ainsi point d'absolu ou de vérité. Néanmoins, comme nous le verrons dans quelques instants, le sujet poétique de *Transparence en bleu d'oubli* considère le jeu de la trace qui est présent dans le langage comme un obstacle à la communication. Le « leurre des mots » s'oppose à la parole « nue et dérobée / irremplaçable ». La parole « nue » devient un idéal – une source de beauté et d'authenticité qui permet un rapport « irremplaçable » avec l'autre. La dernière strophe du poème associe la trace à l'évanescence du temps et oppose la beauté à l'« indifférence » de la première strophe.

### **Entre présence et absence : l'incommunicabilité**

Bien que cela ne soit pas évident au premier abord, le langage joue en effet un rôle extrêmement important dans la « crise » que vit le sujet face à l'absence. L'incommunicabilité ainsi qu'un profond sentiment d'inadéquation face au monde suscitent chez lui un puissant désir d'auto-effacement. Au fil du recueil, le sujet poétique cède à une lassitude profonde face à l'imperfection du monde et face à la parole « sans mélodie » (47). *Transparence en bleu d'oubli* vise donc à « transcender » la structure binaire du langage afin de transcender l'incommunicabilité et l'absurde. En effet, cette structure binaire se révèle incompatible avec l'« espace

ambigu / d'interrogations muettes / et nues » (20) qui habite le sujet. La défaite du sens, intimement liée à l'incapacité du sujet à rejoindre l'autre, est énoncée le plus clairement dans le premier poème du recueil, lorsque le sujet « frappe au heurtoir » et ne reçoit aucune réponse. Ce « soliloque » inscrit d'emblée la parole du sujet dans l'incapacité de communiquer. Au fur et à mesure qu'avance le recueil, cependant, l'expression de cette défaite répétée est amenée de façon beaucoup plus détachée. Le langage est appréhendé en soi, indépendamment du sujet parlant, qu'il soit soi ou l'autre.

Le poème « Soir » s'attaque au langage à partir de cette distance critique. Dans le passage suivant, la parole abandonne son rôle, qui est essentiellement de signifier pour un autre :

muette sur le sens  
la parole s'est tue (25)

Le poème ne confère aucune responsabilité au sujet vis-à-vis de l'échec de la parole puisqu'il est absent du poème. Cette abstraction fait en sorte que le mutisme de la parole est présenté comme étant inévitable. L'épithète « muette sur le sens », placé avant le sujet, ajoute à la fatalité de cette faille – ou « brisure », pour employer l'expression de Derrida : « La brisure marque l'impossibilité pour un signe, pour l'unité d'un signifiant et d'un signifié, de se produire dans la plénitude d'un présent et d'une présence absolue. C'est pourquoi il n'y a pas de parole pleine » (1972a, 102). S'il n'est pas explicitement question d'absurde ou d'arbitraire dans le recueil, Jolicœur, de son côté, transmet certainement l'idée que la parole n'a pas la plénitude de la présence et qu'elle peut mener à un dialogue de sourds dans la mesure où il n'y a pas réellement de *sens* (au sens fort) qui est partagé :

Je tangue sous mes mots  
ma phrase inachevée  
Tout sens est symbolique.

Toute parole pure  
vaine et désespérée (36)

Comme on le voit dans ce passage, le sujet est désemparé devant l'ambiguïté du langage. Les mots ne forment point un sol ferme sur lequel s'édifie le sens, mais plutôt une mer houleuse sur laquelle s'aventure le sujet. La « parole pure » représente dans cette optique une parole qui ferait sens sans ambiguïté et sans confusion. Bien entendu, une telle pureté n'existe que dans l'idéal.

Derrida écrit dans *De la grammatologie* que, le « constituant et le disloquant à la fois, l'écriture est autre que le sujet, en quelque sens qu'on l'entende » (100). C'est cette dislocation qui fait qu'il n'y a point de « parole pure » et qui, selon nous, fonde le sentiment d'inadéquation avec le monde qu'exprime le sujet poétique de Jolicœur tout au long du recueil. Dans « Pensées [1] », les mains servent d'image afin d'illustrer le thème de la communication :

Mes mains, ce grand nœud  
de silence  
sur le temps absolu  
vide de l'existence  
cherchent un reposoir (20)

Tout d'abord, la présence d'un pronom possessif – chose rare dans le recueil – inscrit la présence du sujet dans le poème. Cet extrait traite de l'écriture dans la mesure où, par métonymie, les mains sont l'outil de l'écrivain, ou du poète. Les mains sont le médium à travers lequel devront être traduites les « Pensées » et les « interrogations muettes / et nues » (20). Les mains sont ainsi chargées de confronter le vide, mais l'image du « grand nœud / de silence » rend bien compte de la difficulté qu'éprouve le sujet face à cette tâche. Cela dit, le dernier vers nous laisse entendre que le sujet n'abandonne point sa quête.

Bien que le rapport authentique à l'autre soit décrit comme étant désespéré (36), le sujet tente tout de même de créer ce rapport avec l'autre. Dans le poème sans



titre qui suit « Pensées [1] », le sujet poétique s'adresse soit à lui-même, soit à l'autre, mais exprime de façon directe la nécessité de vaincre l'incommunicabilité. Il est rare que le sujet poétique s'exprime ainsi, en mettant de l'avant sa personne à travers la forme interrogative, forme qui maintient à merveille l'ambiguïté sur la présence ou l'absence de l'autre :

Qui franchira le temps ?  
Qui franchira la nuit ?  
sinon que dans l'oubli  
et les ailes du vent (21)

Cette strophe constitue l'un des appels les plus directs vers l'autre. Cet autre peut être la personne à laquelle s'adresse l'interrogation ou encore celle qui justement franchira le temps et la nuit. Cet appel n'est pas négligeable puisqu'il symbolise le désir qu'éprouve le sujet à dépasser l'incommunicabilité.

Le dernier vers de la strophe citée ci-dessus évoque sans aucun doute l'évasion. La fuite vers le pays natal, vers les Caraïbes, représente le premier élément de la solution qu'apporte le sujet. Le deuxième élément de la solution se trouve dans l'exploration d'autres modes de communication. Les derniers vers du même poème indiquent justement que

L'harmonie en diphtongues  
des charmes caraïbes  
rejoint cette musique « fon »  
abolie la distance (21)

Cette strophe place le sujet dans un univers parallèle qui est celui de la musique et de l'harmonie propices au rapport « nu » avec l'autre. Bien que, du côté de Derrida, la structure du langage ne connaisse point d'alternative au niveau de la communication, le sujet tente ici de retrouver la présence pleine (de sens) dans la musique. Selon Derrida, la trace « est cela même qui ne peut se réduire à la forme de la *présence*. Or celle-ci commande toute objectivité de l'objet et toute relation de

savoir » (1972a, 83). Dans l'espace même du jeu de la trace, Jolicœur rêve de constituer un espace où cette plénitude habite le sujet et son rapport à l'autre. En même temps, l'on comprend que, poussée au bout de son raisonnement, la réflexion qu'effectue le lecteur en lisant le recueil démontre bien que cette quête est vaine. En effet, la « disparition de la vérité comme présence, le dérobement de l'origine présente de la présence est la condition de toute (manifestation de) la vérité. La non-vérité est la vérité. La non-présence est la présence » (Derrida, 1972c, 209-210). Ce que le sujet recherche donc – tout à fait consciemment – est l'illusion de la plénitude.

### **Évasion et transcendance**

Ce refuge dans l'illusion constitue bel et bien une forme d'évasion, un des thèmes importants du recueil. La question de l'espace est d'abord suggérée par le truchement de verbes qui suggèrent un changement de nature spatiale : fuir (15), poursuivre (18), se loger (19), franchir (21), rejoindre (20), chercher (20, 26), rechercher (23), retraverser (24), marcher (24), se faufiler (25), habiter (29), s'en aller (31), venir (37), pour ne citer que ceux-là. De façon tangible, ces verbes expriment un désir du sujet sans jamais le nommer explicitement. Le verbe « habiter » compte parmi ce nombre parce qu'il évoque naturellement son contraire. Puisqu'il s'agit en l'occurrence de l'habitat « du prince fou » (29), cette révélation pose la question de l'habitat du sujet, dont on ne sait rien, évoquant ainsi la possibilité de son exil. Dans le poème « Tambour », il est carrément question d'un déplacement du sujet lui-même :

J'écoute mes pas lents  
retraverser l'espace.  
Je marche sur le vent  
et les vagues mourantes (24)

Jolicœur peint un univers parallèle où, dans « Tambour », le temps permet une marche plus lente et beaucoup plus légère. Le sujet peut non seulement se permettre cette

marche lente, mais en outre écouter ses pas, ce qui suggère qu'il vit dans le moment présent même si le verbe « retraverser » laisse entendre que l'espace en question est identifié au passé. Finalement, le fait qu'il marche sur des eaux mourantes indique qu'il brave la mort et les lois de la nature, ce qui, en plus de constituer une forme d'identification au Christ, suggère un espace imaginaire, rêvé.

À travers la poésie et la musique, les deux extraits cités ci-dessus communiquent une certaine paix ainsi que le caractère immortel qu'acquiert le sujet suite à son évasion. La notion d'« évasion » devient alors beaucoup plus élastique. Il ne s'agit plus tant d'une évasion physique que d'un désir d'être autre, de vivre autrement, qui habite le sujet. Au fil de ses poèmes, Jolicœur peint un univers céleste de type platonique, un espace où réside le beau, l'immortel et l'authentique, et auquel le sujet poétique aspire. *Transparence en bleu d'oubli* reflète un désir de créer le Beau dans le but de *l'habiter* et de fuir la réalité décevante du monde visible :

Secrète,  
palpitante fragilité  
où les mots transvalués  
immortels  
rejoignent l'éternité (20)

Le recueil de Jolicœur nous présente donc une perspective selon laquelle la perfection ne se trouve pas ici-bas, et c'est à partir de cette optique que le recueil traite des deux questions fondamentales du recueil, soit le temps et l'incommunicabilité. Dans le passage ci-dessus, la « transvaluation » des mots laisse entendre que l'absurde est surmonté à travers cette singulière transformation. Le changement de territoire dans cette « transvaluation » n'est pas tant géographique que symbolique<sup>30</sup>. L'évasion ici implique la quête d'un espace d'une « palpitante fragilité » qui n'est autre que celle du monde artistique.

---

<sup>30</sup> Nous sommes cependant convaincue que le retour au pays natal, dans tout ce qu'il peut avoir d'idéalisé, n'est pas étranger à cette transformation.

## La transvaluation

Afin d'asseoir la notion de transvaluation chez Jolicœur, il faut étudier comment le concept est relié à la poésie et à la musique. *Transparence en bleu d'oubli* oppose deux façons de contrer le « vide de l'existence » (20) : la parole et la poésie. Alors que la première, la parole, s'avère insuffisante, la poésie se présente comme un moyen de « déchiffre[r] le silence » (30) et de contrer l'incommunicabilité : « Tout sens est symbolique », alors que la « parole pure / [est] vaine et désespérée » (36). Puisque le langage courant existe de façon relativement indépendante du sujet, celui-ci fonde ses espoirs sur des moyens de communication plus flexibles et plus ouverts à la contribution de l'individu. Bien que dans « Pensées [1] » les mains ne réussissent pas cet exploit, Jolicœur fait plus loin appel à un mime :

Un mime au violoncelle  
déchiffre le silence (30)

Ce mime symbolise de façon poignante l'impuissance de la parole devant le silence du sens. Le mime a la particularité de ne pas simplement se limiter à la pantomime, mais, bien souvent, d'inventer un langage autre. De même, l'on peut remarquer que le sujet délaisse la parole pour des procédés plus artistiques dans sa quête de sens. C'est ainsi que dans le poème qu'on vient de citer, « Le Mime au Violoncelle », « le silence » à déchiffrer peut représenter le silence de l'univers sur les grandes questions de la vie et donc sur l'absurde de l'existence. Devant ces questions, le mime est armé non seulement de sa gestuelle, mais aussi d'un instrument de musique. Au niveau de la communication, le mime, le poète et le musicien se situent d'emblée sur un autre plan, jugé supérieur.

La poésie se situe justement sur ce plan grâce à sa formule particulière, « parole – musique » (24), qui permet de s'armer contre l'incommunicabilité. Sa primauté est double : à travers le symbole, elle permet de créer, et à travers la

musique, elle permet d'accéder à l'indicible. Elle permet le dépassement de l'existence pour des êtres « [f]atigués, meurtris, blasés » (50). Alors que la symbolique en poésie occasionne une transcendance à travers la création, la musique aligne le sujet poétique avec la perfection de l'univers. De même que l'âme, selon Platon, « s'élance, dans la direction de ce qui est pur, qui possède toujours l'existence, qui ne meurt point » (Platon 79), la musique suscite des élans dans l'esprit du sujet.

Ainsi, dans le champ sémantique du recueil, la poésie est associée au tango, à la guitare, à la flûte, au tambour et aux mélodies qui accompagnent la « grande voix du vent / où s'enroule [s]on chant » (38). Ce chant, stérile sous forme de simple parole, dote le sujet poétique d'un souffle nouveau. Il s'agit d'une vision de l'univers qui perçoit la musique, et avec elle la poésie, comme une manifestation terrestre d'un ordre céleste parfait. Dans « Nocturne », Jolicœur associe poésie et musique et établit ce qui les distingue de la parole :

Un fantôme poursuit  
chaque parole de vent.

ÉTERNELLE, en la mémoire  
certitude pour demain  
Poésie, Poésie tout est là.  
L'AUTHENTIQUE à partager  
est le mot souverain [...]  
Ô musique toujours recommencée (18)

L'usage de majuscules souligne sans équivoque les caractéristiques recherchées par le sujet. Le « mot souverain » s'oppose à « chaque parole de vent » dans la mesure où la « Poésie » donne accès au « tout ». Elle est justement « cette unique substance où s'enroule le tout ! » (22). La poésie permet une parole qui est du moins en apparence plus idiosyncratique. Le « tout » serait ainsi tout simplement les pensées du sujet poétique, ses interrogations.

Jolicœur se préoccupe particulièrement de « L'AUTHENTIQUE à partager », qui semble plus malléable et accessible que le « vrai ». L'authentique est une valeur à laquelle le sujet se doit d'accéder au moyen de la poésie qui transforme, ou « transvalue » ce qu'il y a de faux chez l'individu et, en accordant sa vérité à la pureté de la musique, réussit à l'affranchir de l'absurde de l'existence et à lui éviter de sombrer dans la mort et l'oubli.

Cette transvaluation a deux volets. Pour Jolicœur, le pouvoir créatif de la poésie lui confère une supériorité face à la simple parole. En effet, même si elle opère à l'intérieur de la logique du système signifiant propre au langage, la poésie se distingue de la parole en ce qu'elle décuple son pouvoir créateur. Le jeu de la mimésis permet au sujet de s'évader, voire d'oublier que « le sujet [...] est inscrit dans la langue, est 'fonction' de la langue, ne devient *parlant* qu'en conformant sa parole, même dans ladite 'création', même dans ladite 'transgression', au système de prescriptions de la langue comme système de différences [...] » (Derrida, , 16). Cela dit, le caractère artificiel de cette transvaluation n'est point éclipsé. Le poème « Voltige » reflète ce *jeu* auquel s'adonne le sujet :

L'allégorie des mots  
créé, bleu, l'oiseau  
qui virevolte sur l'eau (43)

À travers la mimésis, la création littéraire permet au sujet de s'évader, notamment à travers la recherche du beau. Ce poème, qui se rapproche du haïku, emploie une mise en abyme puisque le rythme et la légèreté du vers recréent la voltige de l'oiseau. La rime en « o » d'une part répète une image récurrente du poème, celle de l'eau, et d'autre part ajoute un sentiment d'insouciance déjà présent au niveau du contenu. Cet effet de miroir entre la forme et le fond est solidifié par la métrique qui reproduit autant la petite taille de l'oiseau que son apesanteur. Les premier et dernier vers

comportent six syllabes, tandis que pour le deuxième, les virgules qui suivent « crée » et « bleu », tels des silences en musique, permettent à ce vers de quatre syllabes de s'accorder aux deux autres. Ce rythme très régulier, la brièveté du poème, ainsi que les images – la voltige, l'eau, l'oiseau, le bleu –, assoient l'effet éthéré que poursuit Jolicœur tout au long du recueil. De même, cet effet de mimésis peut être élargi à l'ensemble du recueil qui, parce que « tout est dans la beauté » (17), cherche à rattraper le beau et finalement, ce faisant, le crée.

Il nous semble que cette quête, dans la mesure où elle cherche à transformer la façon dont le sujet communique et s'exprime, doit être reliée à la question de l'autre. L'espace – symbolique ou physique – traversé cherche-t-il à rapprocher le sujet poétique de quelqu'un, ou d'un idéal? Dans « Nocturne », Jolicœur souligne que l'authentique est « à partager » (18), ce qui ancre bel et bien cette quête dans le rapport à l'autre. Il reste qu'il est probablement plus facile de s'exprimer avec un langage poétique lorsque l'autre est absent, lorsque le soliloque n'a d'auditoire que celui qui l'énonce. Le soliloque de *Transparence en bleu d'oubli*, tel un soliloque dans une pièce de théâtre, n'a peut-être de souci que pour son lecteur. Cette fuite dans le monde de la littérature n'en est pas moins une fuite, voire un exil volontairement choisi. La parole du sujet devient donc « fuyante et textuelle / Mais source de merveille » (27).

Le sujet poétique vit ainsi à la fois dans la recherche de l'authentique et dans l'artifice, à la fois dans l'absence de l'autre et dans la présence du lecteur, et cette liberté est peut-être le « reposoir » (20) qu'il recherchait. *Transparence en bleu d'oubli* est ultimement marqué par l'ambiguïté de son propos et par l'absence de son sujet. Cette absence suggère que le sujet poétique est déjà loin, qu'il a réussi à « [n]'existe[r] que sur l'atol bleu du jour » (35).

Bien qu'il soit difficile, voire impossible de prouver que Jolicœur ait lu les travaux de Derrida, il est indéniable que ses poèmes, ne serait-ce que par l'air du temps, portent la trace des réflexions de celui-ci. À la lumière de ce rapprochement, l'on ne peut considérer l'exil, tel que l'exploite Jolicœur, que comme une répétition de l'absence dans la présence. La « transparence en bleu d'oubli » devient un non-lieu dans lequel se réfugier. La « transparence » est, plus encore, un filtre à partir duquel appréhender le réel et l'absence, tel des verres légèrement fumés, « en bleu d'oubli ». Alors que le bleu évoque l'infini du ciel et de la mer, l'oubli évoque à la fois l'absence et la présence. La « transparence en bleu d'oubli » est ainsi une manière d'évoluer dans l'absence de l'autre sans tout à fait sombrer dans la solitude. Sous forme de poésie, cette répétition de la présence dans l'absence permet un exil de l'exil, un moyen de s'échapper, dans l'illusion, d'une échappatoire sans issue :

J'accepte la folie  
et la voix fascinée  
du symbole  
unanime. (41)



## **Chapitre 4**

**Amour, altruisme et altérité dans *La Fidélité non plus...* de Yanick  
Jean**

*Salue le mâle  
Ô femelle  
et referme tes bras sur toi-même...  
Tu es le fruit de tes propres entrailles...  
Alors qu'importe de l'heure  
le haut vol et la cadence d'amères augures...  
Cette grève est lente  
et ce sol est un sol de mauvaise vie...  
je ne vais pas y saigner l'humilité de mes  
genoux...  
je dis : Paix à ce sol  
et dénoue le fil de ses manigances,  
ô ventre, ô nostalgie  
Je tourne sur moi-même  
trois fois  
et me cache des quatre horizons  
mais remonte à l'horizon placentaire  
retourner aux fontaines  
trois fois  
face aux quatre horizons  
cueillir l'herbe propitiatoire  
et m'accrocher aux revers exciseurs  
bien qu'éreintés des chemins déjà sus...  
Je sais la route où l'autre mène  
J'en sais l'eau sèche et l'âcreté...  
Alors, va  
égare ma main dans la tienne.  
Je sais toute seule l'itinéraire de ma  
souffrance...*

Yanick Jean, *La Fidélité non plus...*

Peintre, décoratrice et écrivaine, Yanick Jean est née le 10 mai 1946 à Port-au-Prince. À partir de 1968, elle vit à New York avec son époux, le dramaturge Syto Cavé, et Joëlle Vitiello nous apprend qu'elle participe aux efforts de « la troupe théâtrale composée d'exilés à New York, la troupe Kouidor. Elle contribue à la réalisation de certains décors de scène. Elle se forme à la peinture. Après son divorce, elle demeure à New York jusqu'en 1983 quand elle rentre en Haïti » (2003a). C'est en Haïti qu'elle a publié son premier recueil de poésie, *Recommencer Paule* (1982), ainsi que le deuxième, *La Fidélité non plus...* (1986). Lorsqu'elle meurt en 2000, elle laisse derrière elle un roman inédit, *Joyeuse des distances*. Trois ans plus tard, *La Fidélité non plus...* est réédité à Montréal chez Mémoire d'encrier, rendant plus accessible une œuvre « difficile à découvrir, voire à trouver » (Vitiello 2003a). Il existe d'ailleurs peu de travaux sur cette œuvre. Nous n'avons trouvé à cet effet que la préface de *La Fidélité non plus...* de Joëlle Vitiello, son portrait de Yanick Jean sur *Île en île*, et une communication à paraître de Stéphane Martelly intitulée « L'abandon et la petite fille : l'émergence du féminin dans la poésie de Yanick Jean », présentée au colloque *Relire l'histoire littéraire et le littéraire haïtiens* (2004). Comme nous l'avons déjà suggéré, ce silence est peut-être dû à l'horizon de lecture plutôt politisé auquel se heurte la poésie féminine haïtienne. Tout comme la poésie de Beaugé, les recueils de Jean effectue un mariage entre l'intime et le politique. Ces deux sphères se croisent afin de relier le sort d'une femme à celui de la femme. Il en ressort une œuvre unique dans la littérature haïtienne dont les multiples richesses demeurent encore inexplorées par la critique.

La quête identitaire de la femme est, dans les deux recueils poétiques de Jean, un projet aussi impératif que délicat. La poète joue avec les limites de la lisibilité afin que la « création », tant l'œuvre littéraire que la femme, ne soit jamais figée par le

sens. Il en résulte une voix puissante et claire, mais dont l'absence constante de contextualisation dérouté sans cesse le lecteur, forcé à participer activement à la création du sens. Déjà avec *Recommencer Paule*, l'écriture était opaque, plongée dans l'univers idiosyncrasique d'une femme en quête d'elle-même. Dans *La Fidélité non plus...*, Jean multiplie au niveau de la forme les moyens de perdre le lecteur. Les sous-titres déjouent les conventions tant romanesques que poétiques : la préface (21) ne précède pas le recueil, cinq chapitres premiers sont suivis de trois « chapitre[s] suivant[s] » (29-31), d'un « autre chapitre » (32), d'un « chapitre manquant » (33) et d'un « chapitre à réviser » (36). Cette partie du recueil, qui renvoie aussi au théâtre par l'usage de didascalies (32), prend l'allure d'un brouillon, d'une ébauche (d'un style impeccable) à compléter par le lecteur. Jean joue également avec les limites du genre poétique en écrivant à la fois de la poésie en vers et en prose. Ainsi, des poèmes en vers libres, en italiques, surgissent fréquemment et de façon aléatoire, à travers le récit en prose poétique. Ce n'est cependant qu'à l'occasion que ces variations de style alertent le lecteur d'un changement quelconque au niveau du contexte, du sujet ou du ton. Certains passages – dont une page entière (26, 86) – sont d'ailleurs répétés, sans raison *apparente*.

Cette confusion est amplifiée par la façon dont les pronoms demeurent parfois indéterminés. À plusieurs reprises, Jean se sert d'un pronom sans que le lecteur sache (même vaguement) à qui il renvoie. En décontextualisant les pronoms, Jean leur confère une ampleur incommensurable. Le « ils », par exemple, renvoie souvent à un groupe, représentant un discours phallocentrique, dont le niveau d'abstraction le rend quasi-omniprésent. La citation suivante, qui constitue presque un leitmotiv dans le recueil, affiche un tel flottement : « Ils l'appellent d'un nom que je laisse tomber, parce qu'il aura lassé et l'oubli et l'usure » (53). Benveniste souligne dans *Problèmes*

de linguistique générale que « le 'je' qui énonce, le 'tu' auquel 'je' s'adresse sont chaque fois uniques. Mais 'il' peut être une infinité de sujets – ou aucun » (230). « Ils » et « on » se situent justement entre l'infini et le nul, représentant une ligue invisible dressée contre le sujet. Il faut cependant préciser que dans ce recueil, puisqu'ils ont rarement un contexte d'énonciation, les pronoms « je », « tu » et « nous » ne renvoient pas clairement à une instance particulière. Ainsi, le lecteur peut difficilement identifier de qui il s'agit.

La lecture est également troublée par le fait que les règles des majuscules ne sont pas respectées, de même que celles de la syntaxe, et bien sûr de la ponctuation. Lorsque ponctuation il y a, Jean se sert rarement du point, préférant le plus souvent les points de suspension. Ces points exemplifient à merveille l'indétermination que recherche la poète face au sens et face à la femme : « *De la femme, avec réserve, je ne dirai rien...* » (98). Ils permettent en même temps, par opposition, de conférer au point un caractère beaucoup plus final et déterminé : « Je ne sais plus être une femme. » (110) Contrairement aux trois points de suspension, qui cultivent le doute, le point élimine cette part d'équivoque et suit parfois une phrase dont l'interprétation paraît plus accessible (isotopique). Bien sûr cette pratique est minée à l'intérieur même du recueil, mais elle constitue tout de même une forme d'indice qui permet au lecteur de faire quelques conjectures.

Si, bien souvent, l'interprétation constitue un défi, c'est surtout que les métaphores et les images sont complexes et équivoques. Elles vont de l'eau au feu, en passant par les arbres, la terre, la peau, la lune, la nuit, la route, le ciel, le miroir, la porte, et des figures telles le cerbère, la mambo (prêtresse vaudou) et l'hétaïre. Ces images, et tant d'autres, sont parfois juxtaposées de manière très dense, puissante, et difficilement compréhensible :

Dans la nuit debout, elle renifle ses mains. Sur le mur noir, leur senteur ranime une méchante abeille... elle échappe à la passivité de la nuit, elle échappe au sel de la terre. Au suc des matins en folie. Ses yeux sont nus. Un voile vert d'émeute et de clameur brave l'élancement de son sein. Elle peut s'écrier : Nuit dévêtue en parlant simplement d'elle-même. Et dessiner aisément une porte jalousie, jadis blanche mais qui aura allégé le temps d'un peu de sa grisaille. Elle est capable aussi d'orchestrer l'amère symphonie des eaux quand elles se pâment dans les rainures des tôles...

– Mais un héros. (43)

Ici les répétitions et les quelques phrases courtes donnent au passage une musicalité qui permet aux images de se succéder sans que leur sens ne soit clairement établi. Ce procédé n'est pas sans rappeler la poésie du grand poète surréaliste haïtien, Clément Magloire. En changeant de sujet à toutes les quelques phrases, Jean modifie les habitudes de lecture du lecteur pour qui il est maintenant impossible de lire de façon linéaire. En outre, les images qui parcourent le recueil sont parfois employées de manières contradictoires, et sont d'une telle variété qu'il est malaisé de leur attribuer une seule interprétation.

### **Survol**

Devant un tel refus d'univocité, nous ne pouvons qu'offrir quelques conjectures quant aux sens à attribuer à *La Fidélité non plus...* Le sujet poétique admet lui-même qu'il se contredit, ce qui fait de toute lecture simpliste ou abusivement unificatrice une lecture imprudente : « Je constate silencieusement qu'après avoir grandi, on dit une chose aujourd'hui et demain son contraire... *Du contraire...* » (67). Les contradictions font sans doute partie du questionnement qu'entreprend le sujet poétique face à lui-même afin d'accomplir son projet de fondation, énoncé à la première page du recueil : « Que la femme reprenne forme. Qu'elle se fonde comme on fonde l'empire... / Ainsi l'homme taira son nom » (19). Dans ce bref passage d'introduction, plutôt que d'opter pour une focalisation interne

avec une narratrice homodiégétique (comme ce sera le cas plus loin), le récit poétique utilise une focalisation externe en plus de traiter de la problématique homme/femme dans l'abstraction<sup>31</sup>. Ce passage, qui sert peut-être à extrapoler l'expérience de la narratrice, place d'emblée la femme, l'amour et le rapport à l'autre au centre de ses préoccupations.

Suite à ce passage d'introduction, le recueil peut être essentiellement divisé en deux parties. La première (20-52) traite largement du rapport du sujet à la société, notamment face aux femmes et aux figures d'autorité (les cerbères). Cette première moitié du recueil est particulièrement marquée par des analepses et par la multiplication des lieux, des souvenirs et des sujets. Bien que la page 42 marque ostensiblement la « FIN » de la première partie, nous avons choisi comme charnière la naissance du sujet, qui s'inscrit dans le projet de fondation énoncé au départ. La deuxième partie (54-114) débute donc ainsi : « Et je me fais un nouvel enfant. Un beau refus du doute et de l'imposture... les demeures de rancœur toisent mon ventre rond et me pissent dessus » (53). La naissance de ce nouvel enfant, de « la petite fille », constitue en fait une renaissance du sujet poétique : « Je renais. À la neuve et magique enfance » (56). La deuxième partie relate la relation du sujet à cette petite fille, ainsi que leur relation au monde, à la société : « [c]ette enfant est retardée disent-ils, mais je l'attends » (54). À la fin du recueil, l'on apprend ce qui n'était que suggéré plus tôt, soit que la « création » de la petite fille n'était qu'un prétexte pour permettre au sujet de se réinventer : « Je ne sais plus être une femme. Voilà pourquoi

---

<sup>31</sup> Bien que Jean formule de nombreuses récriminations, il est important de noter qu'elle ne cherche pas à essentialiser la femme (ou l'homme). Le recueil comporte en effet nombre de caricatures et de généralisations, mais celles-ci contribuent davantage à nourrir le ton de révolte, comme lorsqu'elle décrit les femmes de la façon suivante : « je dirais : Une femme se tient devant chaque miroir et ne m'en étonnerais pas. C'est une des occupations qui leur sont naturelles, ainsi que copuler, enfanter, renaître de leurs cendres, comme naît de la pourriture le vers... » (36). Jean use de toute évidence ici d'ironie et de cynisme, procédés qui tendent notamment à illustrer combien les obstacles auxquels fait face le sujet semblent insurmontables.

j'empruntai la légende d'une petite fille. Mais elle a volé mon âme et va pilonnant mon amour... » (110).

La fin de la citation précédente illustre que l'amour n'est pas étranger à la quête du sujet. En fait, son projet inclut la transformation de l'amour : « Que l'amour marche. Qu'il se lève et encombre mais émeuve le sens d'autres langages... » (19). Cependant, nous tenterons de démontrer que ces deux projets – le soi et un amour sain – s'excluent mutuellement dans le recueil. La « création » de la petite fille est en fait décrite comme une *fuite*. Il est entre autres question d'adieu (46), de voyage (25), d'exil (113), d'un « lieu de destination » (95), d'un retour (111), de solitude (71), et d'un échappatoire (46). Le thème de la fuite traverse bel et bien tout le recueil, mais sans vraiment permettre au lecteur d'avoir une idée claire du sens de cette fuite. S'agit-il d'un exil géographique, d'une quête spirituelle ou simplement d'une forme d'« infidélité » ? Comme chez Jolicœur, le concept de « fuite » est flou. De plus, le style du recueil est tel qu'il est difficile d'identifier la raison qui pousse le sujet poétique à fuir. Il est évident que, d'une part, le sujet tente de fuir les contraintes que la société impose aux femmes, tant haïtiennes qu'occidentales. D'autre part, l'indétermination fait en sorte qu'il est également envisageable que l'amant du sujet poétique soit, entre autres, la cause de sa fuite et de sa quête identitaire. Bien que le sujet poétique n'énonce pas au début du recueil (ou ailleurs) un élément déclencheur qui l'aurait lancé dans sa quête, quelques indices suggèrent que ce pourrait en fait être une peine d'amour.

Dans la deuxième moitié du recueil en particulier, plusieurs passages disent la passion que ressent le sujet pour son amant, tout en suggérant l'absence de celui-ci :

« *J'aimai de tout mon sang...* » (49),

« *Je me rappelle ton visage...* » (59),



« *t'aimer s'il en était possible / comme au temps des amours muettes...* » (75), « *Je ne suis pas ô mon amour / venue me repaître de ton existence* » (76),  
 « Je suis si nue de ton amour... » (80),  
 « Mais le temps fait qu'ayant brûlé son espace d'aimer, on ne vient pas brûler toujours, on ne vient qu'étreindre l'amour... » (81),  
 « *J'ai un si grand besoin de toi* » (83),  
 « *L'arche de mon amour est pudique et fatale* » (84),  
 « j'enlie ma liturgie éternelle qui est de toujours t'aimer... » (113).

Ces passages très lyriques et relativement univoques se démarquent du reste du recueil qui donne, comme nous l'avons vu, dans un style poétique très dense. L'usage du mot « amour », du verbe « aimer », ainsi que de la deuxième personne confère à ces vers un ton sincère, vulnérable et fervent. Le contraste, souvent renforcé par l'italique, fait en sorte que ces révélations laissent une forte impression sur le lecteur, tout en rendant leur contextualisation presque impossible. L'amour devient à travers le recueil, avec la création de soi, un point névralgique.

La fuite et la renaissance du sujet visent ainsi non seulement à permettre au sujet de se redéfinir, mais également de se redéfinir face à l'Autre. Nous avons entamé une réflexion sur le rapport à l'autre dans *La Fidélité non plus...* dans un article à paraître dans la revue *Francophone Postcolonial Studies*, « Enfanter l' 'eau-tre': le rapport à l'altérité dans *La Fidélité non plus...* de Yanick Jean ». Nous définissons le rapport « eau-tre » comme « un mariage entre l'autre et le soi qui se fait sans que l'autre ne soit jamais figé comme étant complètement hétérogène » (Batrville 3). Ce rapport s'inspire d'abord et avant tout du rapport entre la mère et le fœtus, reporté comme idéal sur le plan imaginaire et littéraire à travers l'invention de la petite fille. Il devient ainsi un modèle que le sujet souhaite reporter dans sa relation avec l'autre, notamment avec son amant. Le terme « eau-tre » dérive des nombreux liens qui existent entre la poésie de Jean et certaines féministes des années 70. Cette notion évoque ainsi la « mécanique des fluides » de Luce Irigaray et (indirectement) le texte

« La venue à l'écriture » d'Hélène Cixous. Jean « utilise les concepts de l'écriture féminine non seulement comme postulats féministes, mais aussi comme un ensemble d'outils servant à instaurer par le truchement du langage un rapport à l'autre et à soi qui pourrait se définir comme « eau-tre » ou fluide » (Batrville 3). Le sujet espère d'abord et avant tout sa propre renaissance, mais également celle de l'autre : « J'étais dans le chemin d'amour à inventer, le façonner et espérant mon prince charmé... » (90). Le sujet modifie ici un discours traditionnel en aspirant à un prince « charmé », transformé simplement par la transformation du sujet.

Le silence et la confusion qui règnent autour de l'amant et de l'amour ne font que souligner l'importance du rôle qu'ils jouent. Bien que la petite fille occupe en effet une place centrale dans la quête du sujet, l'amant quant à lui prend l'allure d'un souvenir qui hante douloureusement le sujet poétique. Alors que notre étude précédente se concentrait surtout sur l'épanouissement que promettait la possibilité de ce rapport « *eau-tre* », nous aimerions explorer ici la possibilité que ce rapport soit non seulement un *idéal*, mais présenté comme presque impossible. Plus précisément, l'épanouissement dans le rapport à soi et dans le rapport à l'Autre s'excluent mutuellement<sup>32</sup>. Le sujet fuit l'Autre pour se retrouver, et ne peut que se perdre en retournant vers lui. La vision de l'amour que Jean peint dans son recueil est en effet double, et le versant pessimiste est tel qu'il est impensable de ne pas aborder la question à partir du rapport conflictuel avec l'Autre.

### **Une analyse du rapport à l'Autre**

Nous aimerions en fait explorer les raisons pour lesquelles la quête du sujet poétique se fait sans l'Autre. Le recueil relate non seulement le récit du sujet poétique

---

<sup>32</sup> Nous définirons simplement l'autre comme étant celui qui est autre à soi, et l'Autre comme celui qui est perçu comme *différent* de soi, et donc qui permet au sujet de se définir (par opposition). Dans cette optique, l'amant du sujet poétique constitue une figure de l'Autre, alors que la petite fille représente un modèle plus général pour le rapport à l'autre.

et de son amant, mais il traite plus largement de l'Amour, de la même manière qu'il traite de l'Autre et de la Femme. *La Fidélité non plus...* se présente comme un long questionnement identitaire qui, tout en rejetant les réponses faciles et les catégories fixes, s'interroge sur le rôle de l'Autre dans la construction de la conscience de soi. Notre analyse aura essentiellement deux volets : nous étudierons d'abord comment et pourquoi le sujet refuse la présence de l'Autre et décide de le fuir. Ensuite, nous tenterons de démontrer que cette fuite est en fait une façon de rejoindre l'autre, la seule accessible au sujet poétique. Ce faisant, nous toucherons à une thématique qui traverse les trois recueils étudiés ici, soit celle de l'écriture en tant qu'exil et en tant que rapport à l'autre. Cette partie de l'analyse s'inscrit aussi dans la continuité de notre article à paraître. Alors que cet article se concentrait surtout sur le rapport idéal avec l'Autre et sur l'autre *en soi* à travers une analyse du personnage de la petite fille, nous comptons à présent explorer le rôle de l'Autre, et la façon dont Jean traite de l'altérité dans son expression la plus concrète, l'amour. Pour ce faire, nous nous appuierons entre autres sur la théorie du rapport à l'autre de Hegel telle qu'élaborée dans sa *Phénoménologie de l'esprit*. Cela nous permettra d'approfondir à partir d'un nouvel angle notre analyse du thème de l'exil.

Nombre de penseurs tels Hegel ou Lacan soutiennent que l'identité n'est construite par un être qu'en fonction des autres qui l'entourent, voire que l'identité n'existe pas sans l'autre. Hegel insiste dans sa *Phénoménologie de l'esprit* sur le fait que la « conscience de soi est *en soi* et *pour soi* quand et parce qu'elle est en soi et pour soi pour une autre conscience de soi; c'est-à-dire qu'elle n'est qu'en tant qu'être reconnu » (155). Selon la perspective de Hegel, la conscience apparaît aussi dans un premier temps comme une force créatrice suprême et libre. Cependant, dans un deuxième temps, l'apparition de l'autre vient brimer cette liberté et miner

l'indépendance de la conscience. C'est dorénavant et à tout jamais cette rencontre et la relation entre les deux consciences qui dicteront la conception qu'ils ont respectivement de leur personne. Les rencontres se multiplient, bien sûr, mais l'impact du regard des autres (et vice versa) demeure la fondation de l'identité. Dans *La Fidélité non plus...*, c'est précisément le regard d'autrui que le sujet fuit (tout en le regrettant), afin de ne plus être assujéti à son autorité.

Dans son ouvrage *Recognition : Fichte and Hegel on the Other*, Robert R. Williams explique les théories des deux philosophes allemands. Il montre que pour Hegel, la « présence de l'autre signifie que je ne contrôle plus la situation. La confrontation avec autrui anéantit l'impression initiale qui me laissait croire que la conscience que j'ai de moi-même est authentique<sup>33</sup> » (173, je traduis). Paradoxalement, cependant, pour que la conscience retrouve son sentiment d'indépendance et d'auto-détermination, il faut qu'elle soit reconnue par l'autre conscience en tant que maître : « *La conscience de soi atteint sa satisfaction seulement dans une autre conscience de soi* » (Hegel 153). Dans *La Fidélité non plus...*, le lecteur en vient rapidement à comprendre que l'homme a obtenu sa « satisfaction », l'estime qu'il a de lui-même, dans une autre conscience de soi, celle de la femme. Le sujet poétique se retrouve ainsi dans la position de l'esclave hégélien, offrant à l'autre la confirmation de sa supériorité. L'Autre est d'abord l'amant, mais aussi et surtout la société patriarcale qui, comme entité, lui refuse toute possibilité de se définir et de s'épanouir librement.

### **Le refus de l'amour**

La théorie de Hegel nous intéresse d'autant plus qu'elle traite de l'amour et d'un idéal qui n'est pas loin du rapport « eau-tre ». L'idéal d'une relation équilibrée

---

<sup>33</sup> Voici l'original : « The presence of the other means that I am no longer in control of the situation. Confrontation with the other shatters the immediate presumption that self-certainty simply is the truth » (173).

où il n'y aurait point de domination mais plutôt un *partage* est en fait implicite dans la *Phénoménologie de l'esprit*. Bien que la conscience de soi cherche à obtenir la reconnaissance de l'autre, il est possible que cette reconnaissance se fasse non pas au profit de l'autre, mais à travers l'amour, de façon réciproque et équilibrée. Dans *Recognition: Fichte and Hegel on the Other*, Williams souligne que cette reconnaissance mutuelle est une possibilité, un *idéal* :

L'amour comporte des risques, mais il n'y a pas de perte de soi. L'amour suppose plutôt que l'on trouve la conscience de soi dans la reconnaissance octroyée par l'autre. L'amour laisse l'autre *être*<sup>34</sup> sans le contraindre de force. L'amour est ainsi la réalisation de la possibilité d'une reconnaissance mutuelle qui permet à l'autre d'être. L'objectification nécessaire à la reconnaissance à travers l'autre n'est plus une perte de liberté (*Fürsichsein*), mais un enrichissement et un approfondissement de l'indépendance. Chacun a son être (*Wesen*) à travers l'autre, ce qui n'est pas une perte, mais un gain<sup>35</sup>. (184, je traduis)

L'amour, idéalement, permet ainsi d'obtenir la reconnaissance de l'Autre en échange de sa propre reconnaissance. Ce procédé permet d'éviter le combat avec l'autre, ainsi que la fuite. Dans *La Fidélité non plus...*, la fuite et l'amour sont toutes deux envisagées, mais la fuite l'emporte, simplement parce que la relation idéale avec l'Autre s'avère impossible.

Le sujet semble bel et bien avoir tenté de s'épanouir avec l'Autre. En fait, même en l'absence de l'Autre, l'amour continue de le hanter et de menacer sa renaissance. À la fois attiré par l'Autre et tourmenté par sa présence, le sujet poétique voit la solitude comme devenant un choix nécessaire quoique déchirant. En effet, toute solitaire qu'elle soit, la route du je est interrompue par la mémoire, l'amour et la

---

<sup>34</sup> Je souligne.

<sup>35</sup> Voici l'original : « In love, there is risk, but no loss of self; rather love involves a finding of self in the recognition given by the other. Love renounces coercion and allows the other to be. Thus love is a determinate realization of the generic feature of mutual releasement, of letting the other be. In love, the objectification requisite to self-recognition in the other is no longer a loss of freedom (*Fürsichsein*), but an enhancement and increase of freedom. Each has its being (*Wesen*) through the other, which is not a loss, but a gain or increase. Enrichment of the self (*Fürsichsein*) presupposes the release, letting the other be, acknowledging the other's freedom and incorporating the free recognition of the other » (184).

« fidélité » qui viennent troubler le projet identitaire du recueil. Non seulement l'Autre est-il autre et incompatible, sa présence est en fait ubiquitaire :

*Car, avant je, tu s'insinue  
campé sans épitaphe et sans inférences (83)*

Ces vers illustrent en fait à merveille la façon dont l'Autre, tel un souvenir persistant, surgit spontanément au fil du recueil. Le verbe « s'insinuer » évoque la manière insidieuse dont l'Autre s'impose, même dans la plus complète solitude. L'on peut percevoir ici la conscience aiguë que possède le sujet face au rôle de l'Autre dans la construction identitaire. La primauté de l'Autre vient d'ailleurs réaffirmer le thème du don de soi. En effet, l'impératif de la fuite résulte en partie d'un profond déséquilibre dans la relation avec l'Autre, surtout celle qui oppose l'homme et la femme. Ce passage soulignerait ainsi également l'impossibilité du sujet de prendre soin de lui-même lorsqu'il est en présence (directe ou indirecte) de l'Autre. Un choix s'impose donc, bien qu'il soit loin d'être facile, voire impossible : « je » *ou* « tu ».

### **Un rapport à l'Autre impossible**

Le symbole que représente la porte permet d'ailleurs d'illustrer, dans toute leur complexité et leurs contradictions, les raisons qui poussent le sujet à se fermer face à l'Autre. Les défis que l'amour présente sont notamment illustrés par ce symbole, présent dans l'œuvre de Jean comme dans la poésie de Marie-Ange Jolicœur. Chez Jean, cependant, le positionnement particulier du sujet face à l'Autre change presque complètement le traitement de cette image. Alors que le sujet de *Transparence en bleu d'oubli* « frappe au heurtoir » (15) sans recevoir de réponse, le sujet de *La Fidélité non plus...*, loin de rechercher la présence de quelqu'un, se ferme à la présence d'autrui : « Je vais m'offrir des vacances. Je ferme mes portes à clef » (33). La différence principale entre le traitement de la porte dans les deux recueils est que chez

Jean, c'est le sujet poétique qui est derrière la porte et qui peut décider de l'ouvrir ou la fermer. Certains vers laissent entendre que la fermeture face à l'Autre est un choix déchirant, alors que d'autres soulignent la nécessité de ce geste. Les clés symbolisent davantage encore l'autonomie et le pouvoir du sujet en soulignant qu'il est en pleine possession de son destin.

Permettant tant l'ouverture que la fermeture sur le monde extérieur, la porte peut symboliser toute une gamme de réactions, dont plusieurs qui se retrouvent dans le recueil. Dans un passage, notamment, la femme se présente comme un être prodigue dont la porte n'est jamais fermée, mais qui en même temps souffre de ce contact continu avec les autres : « Elle a investi toutes les amours. Femme de tout endroit. Elle a fait l'appel de toutes les amours, et les perdants, et les gagnants éparpillèrent ses gémissements... Elle a ouvert ses portes, et les partants et les restants crucifièrent sa désolance... » (107). Ce passage dépeint la générosité de la femme tout en étant paradoxalement plein d'amertume. La répétition de « tout » souligne l'excès et, combinée aux gémissements éparpillés, évoque une désolation qui frôle le dégoût. Néanmoins, la fuite risque de laisser inchangé le comportement d'autrui – « et les perdants, et les gagnants [...] et les partants et les restants ». Ces deux oppositions poussent la désolation jusqu'à suggérer que personne n'échappe à cette accusation.

Le sujet veut finalement dépasser l'alternative entre ouvert et fermé : « surtout n'oublie pas qu'il ne fut jamais vrai qu'une porte soit ouverte ou fermée<sup>36</sup>, car les battants tirés et le loquet posé, je bats comme la porte au vent de ma démence... » (55). Cette phrase, comme bien d'autres dans le recueil, résiste à toute interprétation simpliste. L'image de la porte qui bat, surtout au vent de la démence, est très violente. Elle suggère à la fois l'ouverture et la fermeture, sans pourtant laisser entendre qu'il

---

<sup>36</sup> Ce vers renvoie à une pièce d'Alfred de Musset : *Il faut qu'une porte soit ouverte ou fermée* (1845).

est possible d'y entrer ou d'en sortir, vu la violence du battement. L'image suggère en fait l'insoumission la plus pure, la plus aveugle et la plus imprévisible. C'est d'autant plus vrai que ce passage suit un paragraphe où le sujet dit avoir attendu en vain l'amant, « puis, quand tu n'es pas venu, les deux battants tirés et le loquet posé, parce qu'à n'en point douter fuirait l'irrésignée... » (55). Ici, les portes ne battent point, mais l'ouverture et la fermeture sont tout de même évoquées, à travers le désir de fuir du sujet et l'obstacle que représente la fenêtre close. En fait, même quand le sujet s'enferme lui-même, pour éviter la fuite, la porte ne résiste pas à sa démente (à son amour). Au-delà de l'alternative entre ouvert et fermé, il y a la possibilité d'un partage continu avec l'Autre. Si un ton acerbe traverse le recueil, c'est que, coûte que coûte, le sujet aspire à « l'affranchissement de la femme et la réhabilitation de son amour... » (19). Ces deux projets semblent donc maintenant s'exclure mutuellement. Le recueil semble exprimer un réel questionnement face à l'Autre et à l'amour. Comme nous l'avons déjà affirmé, le sujet recherche au niveau du rapport idéal

un projet d'amour où le « lieu de séjour » de la femme et « son propre chemin » (99) se trouvent non seulement avec l'autre, mais également *en* l'autre. En l'autre, car, lieu utopique de « l'eau-tre », l'altérité est un espace insécable qui permet le va-et-vient entre le propre et l'autre, le don et la réception. (Batrville 14-15)

Cependant, le rapport décrit dans le recueil constitue tout le contraire. L'image de la porte suggère que dans la réalité la femme ne fait que donner, et, pire, que l'on abuse de son altruisme.

La violence hyperbolique de la porte battante laisse deviner la vulnérabilité du sujet face à l'Autre. L'image de la porte, dans toute sa complexité que l'on ne vient que d'effleurer, s'oppose en fait à une autre image, celle de l'eau. Nous avons étudié ailleurs comment l'eau constitue la base symbolique d'un rapport à l'Autre idéal. Tant au niveau de sa fluidité qu'à cause de ses liens avec la vie et la naissance, l'eau



évoque un potentiel quasi incommensurable de plénitude. Cependant, plusieurs de ces passages illustrent non pas la jouissance d'un tel échange avec autrui, mais plutôt la menace qu'il peut représenter. L'idée d'une rencontre liquide avec l'eau où le soi se fond dans l'Autre et vice versa est évoquée à plusieurs reprises. Puisqu'il s'agit d'amants, le rapport à l'Autre est envisagé non pas, comme chez Hegel, tel un combat où les deux s'opposent, mais plutôt comme un enlèvement inexorable dans l'Autre, comme une forme de phagocytose. L'amour décourage en fait tout combat. La servitude est offerte librement, parce qu'elle fait partie des rôles de la femme, que le sujet refuse maintenant. La femme naît en fait dans la servitude et l'homme dans la maîtrise. C'est entre autres ainsi que nous interprétons le passage suivant : « c'est précisément pour m'éviter ces embarras que j'ai refusé jusqu'à ce jour ce poste de responsabilité : être femme... » (28). L'amour ne fait finalement que convaincre la femme de ne pas prendre les armes.

Le danger devient, de par son impuissance, d'être englouti par l'Autre, de ne se voir que dans ses yeux : « car c'est l'odeur de toi, tes mains, ta campagne fondante où vibre mon existence... » (74). L'absence du sujet dans cette citation démontre combien l'Autre a d'importance à ses yeux. L'on peut concevoir comment les propriétés du liquide, qui évoquent la facilité du don et de l'accueil, peuvent symboliser la perte de soi. Le sujet situe son existence en l'Autre tout en le qualifiant de « campagne *fondante* ». Cette fonte s'oppose diamétralement au projet de fondation, qui est fondé sur l'indépendance et la fermeté face à l'Autre : « son cœur est une citadelle. La route qui y mène est celle de la nuit et le jour qui le baigne est un jour sans issue... » (97). Dans leur matérialité, l'eau et la pierre s'opposent, la pierre excluant toute possibilité de contact avec autrui. Elle participe à la symbolique de la porte, qui confère au sujet tout le pouvoir de l'ouverture et de la fermeture. La

citadelle évoque également la solitude qu'obtient le sujet à travers la fuite. Si « son cœur est une citadelle » (97) en construction, l'amant semble en fait être celui qui pervertit ses plans. La quête identitaire du sujet exige ainsi qu'il s'isole et s'éloigne de l'Autre afin d'éviter de se perdre en lui.

Après le partage (refusé) et la fonte, Jean se sert finalement de la noyade afin d'illustrer sans équivoque, et toujours avec la métaphore aquatique, les risques de l'union avec l'Autre. Le symbolisme de l'eau touche en fait bien souvent au thème de l'amour. Cette particularité est en partie illustrée par la soif : « je me noie, et c'est autant de soifs que je meurs... » (73). L'usage inattendu du mot soif au pluriel sert ici à créer un effet d'hyperbole. La soif étant paradoxalement la cause de la noyade, ce passage signifie que le sujet est « tué » par l'objet de son désir. La soif inscrit l'Autre dans cette noyade sans nécessairement suggérer que celui-ci la fait couler. C'est en fait la simple présence de l'Autre qui la met en danger, et son propre désir qui l'y attire. Il faut noter que Jean explore ici une interprétation plutôt non-conventionnelle et très peu romantique de la relation entre Éros et Thanatos. L'image de la noyade ne vise pas tant à signifier la mort du sujet mais plutôt à symboliser une mort identitaire, la perte totale (et tragique) de sa personne dans l'Autre :

Mais c'est grâce et miséricorde que le cèdre et l'acajou à sa dévotion m'accordèrent d'atteindre jusqu'à lui... De contempler son visage. Et son visage a figé ma mémoire. Son visage seul tisse autour de moi une toile putrescible dont la trame me lacère la voix... son visage m'évapore, m'obstrue et me noie... Il piège ma source à l'envers même lorsqu'il se réserve toute l'eau de ma vie... (88)

Si l'on associe le sujet poétique à l'eau, la présence de l'Autre ne peut satisfaire les aspirations du sujet quant à son rapport idéal à l'altérité. D'une part, la question du don revient ici à travers l'image de la source piégée. L'on peut interpréter cette phrase comme signifiant que l'amant refuse que le sujet se donne à d'autres. La source, d'où coule « l'eau de [s]a vie », peut représenter ici le siège de son identité, son cœur ou

son esprit, que l'amant (ou l'amour) entrave. Il est d'ailleurs possible que ce soit cette obstruction qui cause la noyade du sujet. D'autre part, il est difficile d'imputer à l'un des partis la responsabilité de cette perte. La répétition de « son visage » quatre fois ainsi que la « grâce et miséricorde » montrent l'attachement du sujet et laissent ainsi entendre que le sujet entre de plein gré dans ce piège. En même temps, c'est l'Autre qui tisse, qui lacère, qui évapore, obstrue, et, ultimement, noie le sujet. L'on peut deviner que le sujet est parfaitement conscient de ces dangers, mais éprouve de la difficulté à résister. Le rapport à l'Autre représente ainsi un rapport que le sujet entretient malgré lui.

### **La solitude et le rapport à soi**

Dans un passage qui n'est pas sans rappeler les *Lettres à un jeune poète* de Rilke, le sujet souligne l'importance de la solitude pour un être (ou peut-être plus précisément une femme) en quête d'identité.

*les paroles que nous croyons fertiles  
se brisent aux rives des silences ;  
Le silence seul est fondement  
la solitude seule nous honore  
et agrandit nos fronts... (71)*

La solitude et le silence permettraient un recueillement propice à l'investigation des « affaires intérieures » (31). L'usage du mot « fondement » n'est pas anodin. Il est probable qu'il renvoie à la première page du recueil qui exige que la femme « se fonde comme on fonde l'empire... » (19). Dans le « contexte » de cette première page, ce mot polysémique exprime le projet principal du recueil, soit de se réinventer en tant que femme non traditionnelle : « Je ne sais plus être une femme » (110). Le silence est au fondement ce que la parole aurait dû être à la « fertilité ». Le sujet se tourne ainsi vers la solitude afin de continuer son projet de fondation, cette fois sans le jugement de l'Autre.

Cette opposition radicale entre soi et l'Autre est notamment explorée à travers un thème presque invisible dans le recueil, ne fût-ce le titre : la fidélité. Outre quelques vers où la brève mention du mot n'éclaire pas véritablement son sens, deux passages en particulier permettent d'interpréter la signification du titre du recueil de Jean. Le premier de ces passages illustre justement qu'il y a un choix à faire, que le sujet doit décider de l'engagement qu'il devra respecter : l'engagement envers *l'Autre* ou envers *lui-même* : « Je n'ai pas établi non plus, vers qui, de cet individu ou de moi-même, s'oriente ma fidélité » (62). Nous croyons d'ailleurs que même à la fin du recueil, le sujet n'a toujours pas établi vers qui s'oriente sa fidélité, et que c'est pour cette raison que le recueil porte ce titre. Cette phrase toute simple est significative dans la mesure où elle réaffirme que les deux options s'excluent mutuellement, que le je ne peut *orienter* sa fidélité que vers l'une de ces personnes. Les verbes « orienter » et « établir » donnent l'apparence d'un choix rationnel, presque méthodique, qui exclut les raisons insensées de l'amour. Le sujet poétique cherche en effet à se défaire de cette émotion : « Retournons à l'enfance, infidèles à la cause d'aimer, déliées de sa morbide vénusté... » (87). Le retour à l'enfance donne ici une nouvelle dimension à l'invention de la « petite fille ». Elle devient non seulement un prétexte qui permet au sujet de se réinventer, mais elle offre également une autre vision du monde. La « fidélité » de l'enfant est toute tournée vers elle-même. Le retour à l'enfance que tente le recueil est un retour vers le « Moi » dont le sujet, piégé par la vénusté de l'amour, a grandement besoin.

Plusieurs passages laissent pourtant croire que le sujet poétique n'est toujours pas complètement fermé à toute relation amoureuse avec l'Autre. Le je pose certaines conditions, mais il est en même temps peu certain qu'elles seront respectées. L'essentiel de ces prescriptions est la réciprocité : « moi qui ne veux que ce qu'il me

coûte de m'offrir... » (73). Le départ du sujet témoigne de l'incapacité de l'amant à respecter cet engagement, et met en doute la possibilité même qu'il puisse le faire :

*Je m'en vais. Et je ne permets pas qu'on me  
rejoigne avant que l'on m'ait attendue,  
longtemps espérée... (48)*

Cette citation révèle que le sujet, sans être dans une attente passive, n'écarte pas toute possibilité de retrouver l'Autre. Le récit est assez équivoque en ce qui a trait au rapport à l'Autre envisagé au retour de la fuite du sujet. Certains passages décrivent un retour vers l'Autre presque à contrecœur et sans conviction : « Mais le temps fait qu'ayant brûlé son espace d'aimer, on ne vient pas brûler toujours, on ne vient qu'êtreindre l'amour... » (81). La métaphore du feu vient d'ailleurs ici s'opposer à celle de l'eau. Bien que l'eau s'évapore (88), elle fonctionne à l'intérieur d'un cycle qui assure sa pérennité. Ainsi, si l'eau évoque plusieurs dangers, elle symbolise aussi un amour cyclique, qui va et revient comme la mer. De même, le passage suivant rappelle la renaissance du phœnix : « au cœur de l'espace brûlé, il y a encore plus brûlé, et c'est ce qui se nourrit de la cendre » (75). Si le sujet devait donc faire *tabula rasa*, il y a certains vers qui indiquent qu'il décidera finalement d'être fidèle à son projet et à son idéal du départ : « Que l'amour marche. Qu'il se lève et encombre mais émeuve le sens d'autres langages... » (19). Le verbe « encombrer » évoque l'inconfort et la difficulté que peut engendrer un tel dessein. Les verbes « marcher » et « se lever » quant à eux posent un seuil minimal au-dessous duquel il est important de ne pas sombrer.

L'essentiel est simplement de « marcher » vers l'Autre, d'initier un contact afin que le voyage au long cours (« *tu es mon voyage au long cours* » (107)) n'ait pas été en vain. En dépit de tout cela, cependant, et bien qu'il soit dans une sorte d'entre-deux, le sujet poétique fait de toute évidence le choix de l'absence. Cette décision

s'insère dans le contexte de la découverte de soi, mais est finalement difficile à envisager dans le contexte du rapport à l'Autre, voire du rapport « eau-tre ». Avec si peu d'efforts de l'Autre et le départ du sujet, la possibilité d'un rapport réussi entre les deux est presque nulle. Le mouvement du recueil s'effectue, comme nous avons tenté de le démontrer, vers l'éloignement de l'Autre afin de mieux se replier sur soi. Ce choix suggère implicitement que l'ouverture « eau-tre » ne peut finalement que s'exercer avec soi. L'amour et la reconnaissance d'autrui sont en fait délaissés pour privilégier la création, qui permet justement le repli sur soi et la quête identitaire.

### **La création et le rapport à soi**

La création implique en effet une distanciation face à soi tout à fait idéale pour la recherche d'un nouveau rapport à soi et pour l'affirmation identitaire. La création fait d'ailleurs partie de la dialectique du maître et de l'esclave de Hegel. La conscience de soi n'est pas uniquement obtenue à l'issue du combat qui oppose deux consciences. Hegel explique dans la *Phénoménologie de l'esprit* qu'une fois devenu esclave, il est possible pour ce dernier de surprendre dans le miroir que constitue le travail de ses mains le reflet de sa personne. Il est ainsi envisageable de devenir « *pour soi-même quelque chose qui est pour soi* » (Hegel 165). Bien que le maître détienne le pouvoir de définir celui qui s'avère être le plus faible, la création artistique et la culture (Hegel 163) deviennent une façon d'ériger une conscience de soi qui est « en soi et pour soi », par soi-même : « Dans le travail, la conscience servile paraissait extérieure à soi; elle se retrouve en fait elle-même dans son originalité et dans sa singularité, car le résultat du travail est cette singularité dans l'élément de l'être » (166).

La réinvention du sujet dans l'absence se fait ainsi en refusant l'identité que lui conféraient les autres et en s'isolant de l'influence qu'ils pourraient toujours exercer

sur elle. Il est aussi important de noter que, chez Jean, ce refus ne peut se passer d'un travail de la langue. Le sujet renaît de ses « cendres comme naît de la pourriture le vers » (42). L'orthographe signale bien qu'il est question de poésie plutôt que d'un invertébré. Cette renaissance est en fait fondée sur une transformation qui est, d'une certaine manière, extérieure au sujet, et qui permet la reconnaissance. Le sujet ne renaît pas de ses cendres *comme* le ver(s), le sujet renaît *en faisant naître le vers*. Avant chez Hegel que chez Jean, la transformation seule n'est pas suffisante, il faut une manifestation de ce changement, sous forme de renaissance d'autrui, ou sous la forme d'une création, d'un travail. Le rapport à l'œuvre littéraire influence le rapport à soi, l'estime de soi. De plus, dans la création littéraire, le langage est le miroir qui permet à l'« auteure »<sup>37</sup> de se réinventer.

Ainsi, tant pour lui-même que pour sa « petite fille », le sujet tient à refuser les « noms » imposés par autrui : « Mon nom aux sens érodés avait mis mon âge indéterminé à s'orienter et n'aboutir qu'à ces désolantes conclusions... » (36). Le nom désigne par métonymie tous les qualificatifs dont on peut affubler une personne, en particulier celui de « femme ». L'érosion des « sens » suggère que ce nom a fait son temps, qu'il a été utilisé souvent, et ce sans obtenir les résultats escomptés : « Ils l'appellent d'un nom que je laisse tomber, parce qu'il aura lassé et l'oubli et l'usure... » (53). Le nom est ce par quoi l'on identifie une personne, mais aussi ce par quoi on l'appelle. Le refus du nom va également de pair avec la quête de silence et d'isolement du sujet. Le sujet cherche à rompre les ponts entre lui et les forces qui l'oppriment.

Le « nom aux sens érodés » peut également désigner par métonymie le langage. L'on apprend ailleurs que le sujet est « affublée de trois cent mille prénoms

---

<sup>37</sup> Nous mettons le mot entre guillemets car il est ici question du sujet poétique, qui, de par la mise en abyme, devient auteur. Le mot ne renvoie donc pas nécessairement à Yanick Jean, l'auteure réelle.

[...] » (30). Le thème de l'incommunicabilité prend donc ici une forme particulière, propre au fait d'être femme. L'incommunicabilité est une conséquence incontournable de la transformation du sujet à travers le langage :

La difficulté de dire la femme à l'intérieur du langage, d'une logique qui n'est pas sienne – et qui en fait n'appartient à personne – s'exprime par un refus de circonscrire, de limiter son avenir. Ce type de résistance se trouve également dans le recueil [*La Fidélité non plus...*] de manière plus générale sous la forme d'une difficulté de nommer et d'un inconfort face au langage. (Batraville 16)

Le recueil présente en effet une conscience aiguë des limites qu'impose, jusque dans le langage, la simple présence de l'Autre face à soi, et plus encore de l'homme face à la femme. Pourtant, le sujet ne refuse point le langage en soi, simplement celui des autres. Les mots des autres sont source de douleur, et deviennent particulièrement pénibles lorsqu'ils sont proférés par un être aimé qui s'impose en tant que maître.

Cette quête de la singularité de l'être est précisément ce que recherche le sujet poétique de *La Fidélité non plus...* Incapable d'obtenir la reconnaissance qu'il recherche de la part de la société et de son amant, il se tourne donc vers la création, vers l'écriture :

*Salue le mâle  
Ô femelle  
et referme tes bras sur toi-même...  
Tu es le fruit de tes propres entrailles... (76-77)*

Ces quelques vers, comme bien d'autres dans le recueil, reprennent un thème familier, celui du refus de la présence de l'homme. Le salut peut signaler la fuite du sujet, mais il s'agit aussi d'un salut austère. Ces vers rappellent que sa libération n'est pas gratuite, qu'elle a pour but de se recréer – sans l'homme. Cette renaissance est d'ailleurs illustrée à travers la référence à la Vierge Marie, mère de Dieu et l'une des figures maternelles les plus importantes de l'Occident. La Vierge enfanta sans l'aide d'un homme et devint dans cette optique un symbole de puissance. Cette référence à



la Bible introduit le symbole de la création au niveau de la Nature, mais aussi au niveau d'un texte sacré et puissant, donc de la Culture.

À plusieurs reprises, Jean utilise un vocabulaire religieux afin d'illustrer le pouvoir que confère au sujet la création de soi face au pouvoir d'autrui. Ainsi, alors que chez Jacqueline Beaugé la religion illustre le rapport entretenu avec l'Autre, chez Jean ces images servent à illustrer exactement le contraire. Les lieux communs bibliques sont subvertis afin de servir la femme et, ultimement, afin de réinventer le rapport à l'Autre. Par exemple, au lieu du traditionnel « Aimez-vous les uns les autres », Jean renverse la parole du Christ afin d'obtenir « isolons-nous les uns, les autres [...] » (35). Bien qu'apparemment contradictoires, ces deux phrases ne s'excluent pas nécessairement. Pour Jean, l'isolement est aussi un prélude à l'amour. La solitude vise à développer l'autonomie du sujet et non une forme de misanthropie. Sinon, la petite fille n'étant qu'une fiction dans une fiction, le sujet exilé dans la solitude n'aurait personne avec qui partager son empire une fois érigé. Même si elle fuit la présence de l'autre, la quête du sujet poétique perd presque tout son sens en son absence.

### **La création et l'Autre**

Comme nous venons de le voir, le rapport que le sujet consent à entretenir avec l'Autre est ambigu. Au niveau de la création même, qui est création de soi et création artistique, le projet de fondation du sujet est à la fois un repli sur soi et un appel vers l'Autre dans la mesure où toute œuvre possède un destinataire. Nous avons étudié dans notre article sur Jean comment la naissance de la petite fille constitue une mise en abyme du recueil et ne permet une renaissance que dans la mesure où elle sert de prétexte à l'écriture de celui-ci. En effet, l'œuvre poétique

se dessine comme l'espace même d'où émerge ce nouveau rapport, reflétant ainsi l'ouverture nécessaire à une telle création. La langue de *La Fidélité non plus...* est une langue qui se questionne, qui doute et qui en même temps subvertit, prend possession des genres et des conventions afin de les réinventer, les ouvrir et les élargir. (Batrville 18)

Le recueil se situe donc dans un dialogue avec l'Autre, dont il requiert nécessairement la complicité. Si le sujet fuit « l'autre » (au sens large) au fil de la trame narrative, le recueil ne peut que le rejoindre et entamer un dialogue avec lui, un dialogue qui en effet se veut « eau-tre ». L'écriture devient un travail à la fois solitaire et tourné vers l'autre : « Je me livre. J'étales mes tripes et fleuris mon éventaire » (22). Le geste décrit progresse du dedans vers le dehors, l'un étant impossible sans l'autre. Il y a, à tout le moins, un lecteur idéal à qui l'« auteure » consent de se livrer. Le jeu de mots effectué avec le verbe « se livrer » renforce la mise en abyme à travers la paronomase, le substantif « livre », mais aussi parce que ce verbe évoque à la fois un processus et son résultat. L'autre, en tant que destinataire, demeure ainsi une présence ténue sans qui il n'y aurait pas de recueil.

Le contact avec le lecteur est, dans le meilleur des cas, incertain. Le sujet affirme cependant que l'« écriture est aussi une porte sans verrou » (22), évoquant le rapport à l'autre et le don. En tant que rapport à soi l'écriture devient le fondement d'une relation où le soi reçoit en fait autant, sinon plus, qu'il ne donne. La quête du sujet se présente d'ailleurs comme une œuvre livrée pour soi et pour l'autre, comme un apprentissage dont les autres peuvent aussi bénéficier. Le sujet livre ainsi son œuvre poétique à la postérité, et recherche peut-être même une forme de reconnaissance : « Qu'une petite fille, quand bien même dans mille ans, à la recherche d'une bille bleue la reconnaisse et l'étreigne... c'est mon souhait... » (113). Le recueil semble d'ailleurs se terminer sur une autre « renaissance » du sujet, une autre fuite. Les dernières lignes du recueil sont les suivantes : « Je suis en lambeaux de

souffrance, inefficaces à me voiler le ventre... » (114). Le sujet poétique voile peut-être ici une nouvelle « grossesse », une nouvelle quête, signalant la continuation de son évolution.

Contrairement à Jacqueline Beaugé et à Marie-Ange Jolicœur, qui tentaient de combler le vide creusé par l'absence de l'autre avec l'écriture, Jean crée dans l'absence, mais s'y retrouve aussi. La fuite du sujet est un véritable positionnement face à la question identitaire de la femme. *La Fidélité non plus...* place le sujet dans l'isolement du rêve, de la fiction et de l'exil dans le but premier de lui permettre de se fonder une identité propre, fidèle à lui-même. Le recueil se présente comme le récit d'une fondation identitaire reposant sur deux volets : la création artistique solitaire et le rapport ardu mais primordial avec l'autre. Ces deux volets comportent leurs contraintes. Si l'amour constitue une rencontre évidente avec l'Autre, l'écriture poétique est un défi assez semblable en ce que, on le sait, la voix de l'écrivain se heurte à celle de ses modèles. La fuite face à l'Autre se révèle ainsi être un exil vers un monde où l'altérité n'est qu'une série de codes avec lesquels l'écrivain joue et compose. C'est d'ailleurs peut-être dans l'écriture que l'absence est la plus remplie de présence.

### **Au compte goutte**

Dans la blessure de l'absence  
l'étoile de ma folie  
cherche les mots  
qui enfantent ta présence  
Au-delà de l'audible  
l'écho de ta voix  
verse sa cascade de splendeur  
dans mon verre  
ah ! que j'aime boire  
ta goutte de lune !

Martine Milard, *Esplanade érotique*.

## CONCLUSION

Chez Jean comme chez Beaugé et Jolicœur, l'écriture constitue une façon de fuir doublement. L'écriture constitue en effet la quête d'une reconnaissance de l'autre, le lecteur. Non seulement l'œuvre littéraire constitue-t-elle une forme de reconnaissance en ce qu'elle se dresse comme un « miroir » confirmant l'existence du sujet, mais elle passe ensuite dans les mains du lecteur qui, par son appréciation, (re)construit la figure de l'auteur. Cette figure peut ensuite nourrir l'écrivain qui se « livre », et le rapport entre elle et son lecteur peut ainsi constituer une forme de rapport à l'autre. Dans les deux cas cependant, le rapport est vécu dans l'absence.

Que la poésie représente une forme de fuite pour ces trois poètes n'est pas négligeable. C'est vrai, on l'a souvent dit, l'écrivain est étranger dans sa langue et doit se forger son propre langage. C'est d'ailleurs pour cette raison que pour Jakobson, la fonction poétique l'emporte sur les autres. Chez Beaugé, Jolicœur et Jean, cependant, la fuite est paradoxale parce que l'idée de fuir par l'écriture et celle de rejoindre l'autre par ce moyen sont toutes deux évoquées. L'appel et l'évasion deviennent les deux pôles d'une tension irrésolue.

Chez Beaugé et Jean, la parodie de la religion signale peut-être la futilité de l'espoir que la poésie, voire l'écriture en général, puisse établir un pont entre l'auteur et son lecteur. Devant une population largement créolophone, analphabète et vivant dans la pauvreté, l'incommunicabilité de l'écrivain au-delà des petits cercles d'initiés devient inexorable. *Transparence en bleu d'oubli* de Jolicœur condamne d'ailleurs le sujet poétique à la mort, à disparaître dans cet espace intangible qu'habite l'écrivain. Ces écrivaines habitent néanmoins toutes trois ce non-lieu, sans doute parce qu'il accommode comme nul autre la différence, l'agrammaticalité. Pour ces trois poètes haïtiennes particulièrement, l'écriture est un moyen de livrer un idéal ou de poser ses

conditions minimales. Dans cette optique, le cas plus intéressant est peut-être celui de Jolicœur, où l'absence et la fuite deviennent en fait la réalisation d'un idéal.

En effet, la fuite du sujet de *Transparence en bleu d'oubli* semble le condamner à disparaître en tant que sujet. Bien que la poésie constitue une sphère en elle-même, c'est peut-être en effet le défi de tout écrivain de se positionner entre le personnel, le national, et l'artistique. Pour l'écrivain haïtien la question se pose en fait plutôt ainsi, comme Jan J. Dominique l'énonça dans son roman *Mémoire d'une amnésique* : « Le Pays en abscisse, en ordonnée le Texte » (9, cité dans Hoffmann, 1995, 43). Finalement, en s'éloignant suffisamment de ces axes, les trois œuvres de poètes haïtiennes que nous venons d'étudier auront réussi le pari de n'habiter aucun de ces espaces de façon fixe. Logées plus largement dans l'espace du manque et y cherchant une trace de présence, elles ont en fait réussi à se mettre à part dans la littérature haïtienne en écrivant des recueils qui se démarquent des œuvres tant de leurs prédécesseurs que de leurs contemporains, par leur appropriation postmoderne du « cœur meurtri » et de la solitude.

Ce faisant, d'un point de vue sociologique, elles traduisent peut-être mieux que d'autres la situation tragique que vit souvent l'écrivain haïtien. La question de l'exil est intimement liée à la réalité haïtienne. S'il est pertinent de parler d'exil, de fuite et d'absence dans le contexte de ces œuvres, c'est en partie parce que ces thèmes font écho au paradoxe inhérent à la majorité de ces œuvres écrites en français à partir de la diaspora, ou dans un pays où la population est créolophone, souvent illettrée, et possède rarement un pouvoir d'achat permettant de s'acquérir des livres. Cet autre inaccessible serait-il finalement le lectorat haïtien ?

## BIBLIOGRAPHIE

- ARMENGAUD, Jean-Hébert. « La citadelle mégalo du roi Christophe », *LIBERATION.FR*, mai 2006, en ligne, consulté le 26 septembre 2008, [www.liberation.fr/transversales/voyages/148037.FR.php?rss=true&xtor=RSS-492](http://www.liberation.fr/transversales/voyages/148037.FR.php?rss=true&xtor=RSS-492)
- BACHELARD, Gaston. *La Poétique de l'espace*, Paris, Presses universitaires de France, 1958.
- BARIDON, Sylvio F. et Raymond PHILOCTÈTE (éd.). *Poésie vivante d'Haïti*, Paris, Maurice Nadeau, 1986.
- BATRAVILLE, Nathalie. « Enfanter l' 'eau-tre': le rapport à l'altérité dans *La Fidélité non plus...* de Yanick Jean », *Francophone Postcolonial Studies* (à paraître).
- BEAUGÉ, Jacqueline. *À vol d'ombre*, Port-au-Prince, Imprimerie Serge Gaston, 1966.
- BERTRAND, Pierre. *L'Oubli, révolution ou mort de l'histoire*, Paris, Presses universitaires de France, 1975.
- CAMPFORT, Gérard. *Eaux : poème, 1964-1965*, Port-au-Prince, Haïti : Impr. M. Rodriguez, 1966.
- CHARLES, Christophe. *La Poésie féminine haïtienne : histoire et anthologie de Virginie Sampeur à nos jours*, Port-au-Prince, Éditions Choucouné, 1980.
- CIVIL, Gabrielle. *From Body to Nation, Black Women's Poetry in the United States, Haiti, and Canada*, thèse de doctorat, New York, New York University, 2000.
- CIXOUS, Hélène. « La venue à l'écriture », dans *La Venue à l'écriture*, Hélène Cixous, Madeleine Gagnon et Annie Leclerc, Paris, Union générale d'éditions, 1977, p. 9-62.
- CROSTA, Suzanne. « Dans l'ambivalente ruse de la parole dormante : entrevue avec Jacqueline Beaugé-Rosier », *CLA*, n° 2, vol. 44, 2000, p. 243-263.
- DARTIGUENAVE, Lilian, *Carrefour-Liberté*, Port-au-Prince, 1988.
- DERRIDA, Jacques. *De la Grammatologie*, Paris, Éditions de Minuit, 1972a.
- DERRIDA, Jacques. « La différance », dans *Marges de la philosophie*, Paris, Éditions de minuit, 1972b, p. 1-29.
- DERRIDA, Jacques. « La pharmacie de Platon », dans *La Dissémination*, Paris, Seuil, 1972c, p. 81-213.
- FISCHER, Gustave-Nicolas. *La Psychologie de l'espace*, Paris, Presses universitaires de France, 1981.

- FRIEDRICH, Hugo. *Structure de la poésie moderne*. Paris, Hachette, 1999.
- GLOVER, Kaiama L. *Spiralisme and Antillanité : construction of the real and the ideal in later twentieth century fiction of the French-speaking Caribbean*, thèse de doctorat, New York, Columbia University, 2002.
- GRINGRICH, Andre. « Conceptualising identities », dans Gerd Baumann et Andre Gingrich (dir.), *Grammars of Identity/Alterity : A Structural Aproach*, New York et Oxford, Berghahn Books, 2004, p. 3-17.
- GROUPE  $\mu$ . *Rhétorique de la poésie*, Bruxelles, Éditions complexes, 1977.
- HEGEL, G. W. F. *Phénoménologie de l'esprit*, traduction de Jean Hyppolite, Paris, Auger, 1939-1941.
- HOFFMANN, Léon-François. *Haïti : lettres et être*, Toronto, Éditions du GREF, 1992.
- HOFFMANN, Léon-François. *Littérature d'Haïti*, Vanves, ÉDICEF, 1995.
- IRIGARAY, Luce. *Ce sexe qui n'en est pas un*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1977.
- JADOTTE, Hérard. « Idéologie, littérature, dépendance ». *Nouvelle Optique*, n° 4, décembre 1971, 71-84.
- JAKOBSON, Roman. « Linguistique et poétique », *Essais de linguistique générale*, Paris, Éditions de Minuit, 1963, p. 209-248.
- JEAN, Yanick. *La Fidélité non plus...*, Montréal, Mémoire d'encrier, 2003 [1986].
- JOLICŒUR, Marie-Ange. *Oiseaux de mémoire*. Port-au-Prince, Imprimerie du Séminaire adventiste, 1972.
- JOLICŒUR, Marie-Ange. *Transparence en bleu d'oubli*, Port-au-Prince, Imprimerie du Séminaire adventiste, 1979.
- KAUSS, Saint-John. « J'ai écouté la leçon du maître », dans *Tel Quel*, pamphlet, Éditions Choucouné / Kauss Éditeurs, Port-au-Prince / Montréal, 1986.
- KAUSS, Saint-John. « La poésie féminine haïtienne », *Présence*, n° 2012, vol. V, octobre 2001, en ligne, consulté le 31 juillet 2008, <[http://www.potomitan.info/kauss/poesie\\_fem.pdf](http://www.potomitan.info/kauss/poesie_fem.pdf)>.
- LAROCHE, Maximilien. *Haïti et sa littérature*, cahier n° 5, Montréal, A.G.E.U.M., 1963.
- LAROCHE, Maximilien. *La littérature haïtienne : identité, langue, réalité*, Montréal, Leméac, 1981.



- LARRIER, Renée. *Francophone Women Writers of Africa and the Caribbean*, Gainesville, University Press of Florida, 2000.
- LASNIER, Rina. *Présence de l'absence*, Montréal, Éditions de l'Hexagone, 1956.
- LEMOINE, Lucien. « Jean F. Briere », dans *Île en île*, septembre 2005, en ligne, consulté le 6 août 2008, <<http://www.lehman.cuny.edu/ile.en.ile/paroles/briere.html>>.
- MARTELLY, Stéphane. « L'abandon et la petite fille : l'émergence du féminin dans la poésie de Yanick Jean », dans les actes du colloque *Relire l'histoire littéraire et le littéraire haïtiens*, 2005 (à paraître).
- MARTELLY, Stéphane. « Magloire Saint-Aude », dans *Île en île*, mars 2002, en ligne, consulté le 6 août 2008, <<http://www.lehman.cuny.edu/ile.en.ile/paroles/magloire.html>>.
- MAGLOIRE, Gérarde. « Jean-Price Mars », dans *Île en île*, avril 2003, en ligne, consulté le 19 août 2008, <<http://www.lehman.cuny.edu/ile.en.ile/paroles/price-mars.html>>.
- MÉNARD, Nadève. « Cléante Valcin », dans *Île en île*, août 2006, en ligne, consulté le 31 juillet 2008, <<http://www.lehman.cuny.edu/ile.en.ile/paroles/valcin.html>>.
- MÉTRAUX, Alfred. *Le Vaudou haïtien*, Paris, Gallimard, 1958.
- MILARD, Martine. *Esplanade érotique*, Longueuil, Humanitas, 2005.
- MUNRO, Martin. *Exile and Post-1946 Haitian Literature : Alexis, Depestre, Ollivier, Laferrrière, Danticat*, Liverpool, Liverpool University Press, 2007.
- NAUDILLON, Françoise. « Grandeur et misères : Florette Morand exotique exote », *Résumés des communications, Conseil International d'Études Francophones (CIEF), 18<sup>e</sup> Congrès à Liège*, juin 2004, p. 3, consulté le 31 juillet 2008, <[http://www.cief.info/archives/congres\\_2004/26\\_juin.pdf](http://www.cief.info/archives/congres_2004/26_juin.pdf)>.
- PARAVISINI-GERBERT, Lizabeth. « Women against the Grain: The Pitfalls of Theorizing Caribbean Women's Writing », dans Adele S. Newson et Linda Strong-Leek (dir.), *Winds of Change: The Transforming Voices of Caribbean Women Writers and Scholars*, New York, Peter Lang, 1998, p. 161-168.
- PLATON. *Phédon*, texte établi et traduit par Paul Vicaire, dans *Œuvres complètes*, tome 4, partie 1, Paris, Les Belles Lettres, 1983.
- POMPILUS, Pradel et les Frères de l'instruction chrétienne. *Manuel illustré de la littérature haïtienne*, Port-au-Prince, Éditions Henri Deschamps, 1961.
- RIFFATERRE, Michael. *Sémiotique de la poésie*, Paris, Éditions du Seuil, 1978.

- SAID, Edward. « Reflections on Exile », dans *Reflections on Exile and Other Essays*, Cambridge, Mass., Harvard University Press, 2000.
- ST-LOUIS, Carlos et Maurice A. LUBIN (éd.). *Panorama de la poésie haïtienne*, Port-au-Prince, Éditions Henri Deschamps, 1970.
- TINSLEY, Natasha. « Open Roses, Closed Gardens and Invisible Women: Queering the Tropical Garden in the Poetry of Ida Salomon Faubert », *Canadian Women's Studies/Les Cahiers de la femme*, n° 2, vol. XXIII, hiver 2004, p. 52-57.
- VITIELLO, Joëlle. « Yanick Jean », dans *Île en île*, novembre 2003a, en ligne, consulté le 31 juillet 2008, <<http://www.lehman.cuny.edu/ile.en.ile/paroles/jean.html>>.
- VITIELLO, Joëlle. « Yanick Jean : une femme totale capitale », préface à Yanick Jean, *La Fidélité non plus...*, Montréal, Mémoire d'encrier, 2003b, p. 7-16.
- WILLIAMS, Robert R. *Recognition: Fichte and Hegel on the Other*, New York, State of New York Press, 1992.