



HAL
open science

**Citadelles insulaires en fiction dans le prisme des
Indépendances: Saint-Denis (La Réunion) et
Port-au-Prince (Haïti) dans les récits de Jean Lods et
d'Emile Ollivier**

Annick Gendre

► **To cite this version:**

Annick Gendre. Citadelles insulaires en fiction dans le prisme des Indépendances: Saint-Denis (La Réunion) et Port-au-Prince (Haïti) dans les récits de Jean Lods et d'Emile Ollivier. 2015. hal-01158379

HAL Id: hal-01158379

<https://hal.science/hal-01158379>

Submitted on 1 Jun 2015

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Citadelles insulaires en fiction dans le prisme des Indépendances : Saint-Denis (La Réunion) et Port-au-Prince (Haïti) dans les récits respectifs de Jean Lods et d'Emile Ollivier

« Qui disait déjà que s'il avait à refaire Robinson Crusoé, il le placerait non dans une île déserte mais dans une ville peuplée de millions d'habitants ? », *Mille eaux*, Emile Ollivier, p. 39.

La mise en regard des productions scripturaires entre les archipels est encore peu explorée. Or, les dialectiques qu'elle fait apparaître apportent un éclairage d'importance, tant sur la représentation littéraire des espaces insulaires d'aujourd'hui que sur les historiographies coloniales et impériales qui intéressent notamment l'étude des relations entre archipels, entre archipels et continents, comme entre continents. Les deux cités littéraires qui font l'objet de ce propos sont construites à partir de Saint-Denis de La Réunion et Port-au-Prince, capitale d'Haïti. Leurs îles et leurs archipels, respectivement Les Mascareignes dans l'océan Indien et les Caraïbes, géographiquement situés à l'opposé l'un de l'autre, rencontrent les cinq continents notamment en raison d'une partie de leur Histoire et du fait de leur situation géostratégique. Si les Caraïbes sont des escales historiques pour les Amériques, l'Afrique et l'Europe, La Réunion (colonie de peuplement, donc dépourvue d'une population autochtone) multiplie les relations avec l'Europe, l'Asie (en particulier l'Inde et la Chine), l'Australie et avec le continent africain. A la différence d'Haïti, La Réunion n'a pas de population autochtone, ce qui n'est pas sans incidence sur l'éthos du personnage insulaire, sur son ipséité dans l'altérité. Les deux îles ont en commun de constituer des carrefours de civilisations, ainsi que des lieux de passages dans leurs océans respectifs pour les continents.

A l'instar de nombreux intellectuels haïtiens, Emile Ollivier (Port-au-Prince, 1940 - Montréal, 2002)¹ a fui au Canada la dictature de François Duvalier. Né en 1938 à Montbéliard, Jean Lods met en scène dans ses récits l'île de son enfance, durant les années 1940-1950, tandis que La Réunion perdait son statut de colonie pour devenir un département français que l'écrivain quitta à l'âge de dix-sept ans. Recueilli jusque-là avec sa mère, femme-célibataire de confession protestante, au sein de la grande famille Payet de confession catholique, il a grandi entre le domaine de Salazie et la maison de Saint-Denis. Peu après la parution chez Gallimard du *Bleu des vitraux*, les époux Payet ont fait saisir dans l'île tous les exemplaires de l'ouvrage et les ont fait publiquement brûler. Cet événement rend compte de l'impossible résidence, pour l'auteur, dans l'île. Ce n'est en effet que trente ans après avoir quitté La Réunion de son enfance que Jean Lods y est retourné en qualité d'écrivain invité, pour de brefs séjours. Dans quelle mesure la représentation fictionnelle de la ville insulaire est redevable de cette expérience vécue (*Erlebnis*) de l'extra-territorialisation ?

Rayonnant chacune sur deux archipels, les deux villes que sont Port-au-Prince et Saint-Denis de La Réunion se rencontrent bel et bien dans la fiction littéraire, comme en témoignent leurs mises en scène dans les écritures exilées de Jean Lods et d'Emile Ollivier. Convoquées *in absentia* dans leurs récits respectifs, les deux cités réelles ont en commun d'avoir été produites par l'impérialisme colonial français et de présenter aujourd'hui un visage tout autre que celui que les deux écrivains ont connu. Le littoral de la cité dionysienne s'est considérablement bétonné, tandis que le séisme survenu en 2010 en Haïti a dévasté Port-au-Prince. Les villes fictionnelles donnent lieu à des traitements littéraires différents et invitent toutes deux le lecteur au sein d'un parcours exilique à la fois géographique et temporel. L'espace urbain intervient dans ces deux écritures archipéliques au sein de fictions

¹ Pour la qualité de l'observation des résonances entre la vie et la création fictionnelle, nous ne pouvons que renvoyer à l'étude magistrale de Joëlle Vitiello, « Au-delà de l'île : Haïti dans l'œuvre d'Emile Ollivier », in *Études littéraires*, vol. 34, n° 3, 2002, p. 49-59.

biographiques et autobiographiques marquées par le modèle de la *biofiction*, terme que nous empruntons à Alexandre Gefen². « Babelienne » dans l'écriture et dans son plurilinguisme, la grande cité d'Haïti de l'écrivain Emile Ollivier s'y livre à la fois dans sa grandeur et dans sa chute. Le littoral, site géographique qu'elles investissent toutes deux, n'est donc pas seul à justifier leur mise en perspective. En effet, elles s'inscrivent toutes deux dans un faisceau complexe de spatialités. Port-au-Prince, avec son pendant local, la cité-bagne, Fort-Touron, tandis que le Saint-Denis de Jean Lods, île dans l'île, constitue un pôle métonymique de La Réunion dans la géographie imaginaire de l'auteur, et s'articule dans un prisme qui fait dialoguer trois spatialités : l'île indianocéanique, une île des Wadden, dans la Mer du Nord et le continent européen. La représentation de ce prisme se manifeste, à l'instar d'une « double séance », dans les représentations des trois *capitales* que sont Prague, Paris et Lyon, – métropoles urbaines emblématiques dans l'Histoire des soulèvements qui ont contribué à la construction sociétale de l'Europe moderne. Ainsi les fonctions de l'espace urbain insulaire doivent-elles être mises en perspectives avec celles des villes non insulaires. Nous limiterons cette étude aux deux villes insulaires dans *La Morte saison*, *Le Bleu des vitraux* et *Quelques Jours à Lyon* de Jean Lods et dans *Mère-Solitude* et *Mille eaux* d'Emile Ollivier.

Constructions européennes sous les tropiques, à l'aube de la colonisation, les deux cités sont des espaces urbains en front de mer, donc en bordure, sur un littoral, espaces non seulement entre terre et mer, mais également à la fois terre et mer. L'appréhension de la ville y est bien à la fois insulaire et archipélique. Comment « Trou-Bordet », du nom de la baie de Port-au-Prince, mais aussi du nom de l'une de des deux anciennes paroisses³ de la ville, devient selon la toponymie fictionnelle d'Emile Ollivier, « cette ville vomie par la mer, coïncée par la montagne » (Emile Ollivier, *Mère-Solitude*, 1999 : 27) ? Comment présente-t-elle des similitudes avec « la ville qui nappait l'étroit ruban de plaine entre l'océan et la montagne » (Jean Lods, *La Morte saison*, 1980 : 44) ? Si les deux cités fictionnelles habitent un espace seuil tel que le littoral, au point d'en devenir l'un des principaux signifiants dans ces deux écritures contemporaines, elles sont le théâtre d'ambivalences dont il importe d'interroger la fonction textuelle, narrative et fictionnelle. A cet effet, nous nous intéresserons ici particulièrement à deux paradoxes qui affectent le traitement toponymique et l'économie de l'avalage. D'une part, la toponymie s'enrichit de l'impossible classification du lieu, si bien qu'elle tend à explorer l'impossibilité du lieu ; d'autre part, la cité est dépeinte comme le fruit d'une oralité pathologique. « Vomie par la mer », la ville ollivérienne se rejette plus tard dans l'élément « comme un abcès », alors que la corpographe urbaine lodsienne interdit tout séjour un tant soit peu durable. La voix narrative lodsienne embrasse du regard le chef-lieu colonial, les personnages le traversent, le parcourent, parfois désorientés. Comment ce mystérieux « interdit de séjour » lodsien coïncide-t-il avec l'impossibilité de se départir de la citadelle chère à Ollivier : « Il faudrait s'en aller, mais il n'y a ni bateau ni Boeing qui puissent nous conduire ailleurs. » (Emile Ollivier : 241) ? Dans quelle mesure le site urbain qui se refuse au passage gage-t-il d'une vision de l'Histoire ?

Ajoutons à ce préambule un autre point commun que partagent les écritures de Jean Lods et d'Emile Ollivier. Deux grands textes littéraires, « La Ballade du roi des Aulnes », de Goethe et le récit *Absalon ! Absalon !* de William Faulkner, y sont l'objet d'un jeu intertextuel : la citation du poème dialogue avec la prose de la fin du récit du *Bleu des vitraux* de Jean Lods, tandis que le nom « Absalon » attribué au domestique familial depuis plusieurs générations dote le personnage qui le porte d'une aura aussi singulière que mystérieuse dans *Mère-Solitude* d'Emile Ollivier. Si le personnage biblique Absalon (« le père est la paix », en hébreu), troisième fils de David, a vengé sa sœur, Tanar, violée par leur frère Amnon, le récit de Faulkner relate bien une histoire de vengeance fratricide liée à une sœur, mais également l'implantation, dans l'Etat du Mississippi, d'une famille autour de la figure charismatique du père. Implantation ou plutôt investissement subjectif d'un espace intimement lié au récit de la mémoire familiale, si bien que l'espace-territoire tend à se transformer en espace mental. Le recours au nom propre « Absalon » se fait-il l'indice d'un rapport singulier au nom propre ? Tandis que l'être du personnage qui le porte est interchangeable, le nom propre est indissociable de sa fonction de majordome, d'homme indispensable au fonctionnement de l'*oikos* familial et gardien de la mémoire familiale. Cette question du rapport au nom propre de personne s'impose dans la mesure où elle peut apporter un éclairage sur le rapport au toponyme dans la fiction

² Alexandre Gefen, *Vies imaginaires : le récit autobiographique comme genre littéraire aux XIX^e et XX^e siècles*, thèse citée par Dominique Rabaté, in *Le Roman et le sens de la vie*, p. 42 et 44.

³ La deuxième ancienne paroisse est celle du Cul-de-Sac.

ollivérienne. Pour ce qui est des dernières séquences du récit lodsien *Le Bleu des vitraux*, elles poursuivent et achèvent le récit dans une subtile intrication de ses paragraphes avec les strophes de la célèbre ballade gothéenne, dans laquelle un enfant (ou une enfance) meurt du fait de l'aveuglement du père (figure symbolique du patriarche, mais aussi de l'adulte advenu) : le réalisme déchoit et entre en déshérence (mort du fils et de la filiation), dès qu'il exclut le merveilleux, au point d'en annuler jusqu'à sa possibilité. De fait, l'intrication de la ballade dans la trame romanesque expose un singulier pacte de fictionnalité dont la situation liminaire dans le récit (l'épilogue) impose au lecteur une réévaluation des événements de l'histoire relatée, comme du récit de cette dernière.

La fiction fait ainsi référence à ces deux cités lisières en en livrant une représentation vive et renouvelée, dans une configuration spatiale imaginaire dont la dynamique dialectique est riche de se heurter sans cesse à l'impossible du lieu. Nous envisagerons tout d'abord l'échiquier des toponymes qui réalise une topographie urbaine littéraire et qui contribue à dessiner le texte de la ville insulaire. Dans un deuxième temps, le mode d'être à la vie de la ville permettra d'explorer ce que nous appelons selon un jeu paronomastique et antiphrastique, les « dé-sens » urbains. Enfin, nous considérerons la qualité du regard subjectif qui tantôt s'empare tantôt se dessaisit de l'espace urbain fictionnel.

Comment le texte fictionnel de la ville insulaire négocie-t-il une écriture de l'Histoire ?

L'Échiquier topographique: noms de rues, le nom

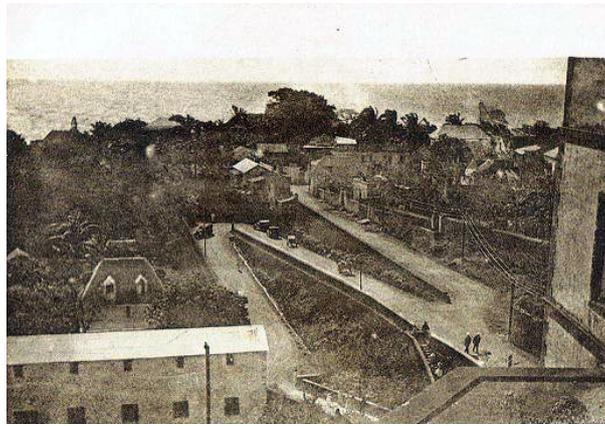
Les cités insulaires scripturaires se distinguent fort peu par les éléments qui les composent : nous retrouvons les toits, les quartiers populaires, les maisons et les monuments de l'ère coloniale. De même, leurs centres se distinguent peu de certaines villes des anciennes et des actuelles métropoles. Comme tout espace urbain, pur artefact, elles se caractérisent avant tout par ce que l'être vit dans et grâce à son espace, par les ressources que celui-ci propose ou représente pour le sujet. L'articulation de l'architecture urbaine et du vivre citoyen relèverait d'une topographie urbaine au sens greimassien du terme, mais ne rendrait pas compte des dynamiques qui pèsent sur l'une et l'autre et qui font la cité littéraire. De fait, dans la fiction, les toponymes tentent un tracé de sa topographie.

Observons le nom de lieu « la rue du/des Rempart(s) ». Un toponyme que nombre de villes françaises de l'hexagone partagent avec Port-au-Prince et avec Saint-Denis. Rue des contournements dans le labyrinthe de Trou-Bordet, elle se fait frontière invisible dans la ville dionysienne. Dans *Mère-Solitude*, elle ne connaît qu'une occurrence, mais d'importance : elle constitue le point de départ d'un itinéraire qui semble s'achever « rue Turgeau », dite parfois « Turgeau », – point d'arrivée qui fait en revanche l'objet de plusieurs occurrences :

Pour regagner son domicile, il dut passer par des ruelles étroites et tortueuses, entre les murs de bicoques, de baraques à coup sûr surpeuplées. Il connaissait assez mal ce côté-ci de Trou-Bordet. Il dut se perdre dans les bayahondes qui s'étendaient à perte de vue. Il se retrouva ensuite par on ne sait quel miracle avenue de la Grande-Saline, s'engagea dans la *rue des Remparts* [n.s.], évita, de justesse, le labyrinthe de ruelles qui l'aurait conduit route de la *Plaine du Cul-de-Sac*, vira à gauche derrière la croix du calvaire et, par un petit embranchement non identifié, il échoua chemin du *Bois-Saint-Martin* [n.s.] – périphérique à la ville. Par ce chemin, il a pu, sans se faire remarquer, traverser successivement *Sans-Fil* [n.s.], le *quartier du Fort national* [n.s.], *Lalue* [n.s.], *Bois-Verna* [n.s.] et atterrir enfin à *Turgeau* [n.s.]. (*Mère-Solitude* : 134 ; nous soulignons)

Ainsi, dans le Trou-Bordet de l'écrivain haïtien, la rue des Remparts est-elle une rue que l'on peut qualifier « des contournements », qui permet une forme de résistance dans le parcours « sans fil » menant à Turgeau. Le jeu des toponymes sert ici un parcours de résistance dans un impossible du lieu. Commune aux récits des deux écrivains, cette rue décrite, donc son toponyme dont le substantif réfère à une fortification, revêt une fonction dans la diégèse. En effet, la rue des Remparts construit le déroulement d'une autre action en filigrane et cela dans un subtil palimpseste qui cache une résistance dans la déconstruction que semble livrer explicitement la diégèse. Le nom de lieu seul rappelle l'ancienne fortification, la frontière d'une époque aussi indéfinie que révolue. Serait-ce que la ville ne constitue plus un site protecteur ou qu'il n'y a plus rien à protéger ? Les fictions que nous envisageons laissent la question en suspens. Si la représentation de la ville vise à construire une spatialité urbaine d'un mimétisme réaliste, le parcours en son sein est placé, dans ce passage, sous le sceau du hasard,

d'une providence. En témoignent la syllepse lexicale que réalise l'auxiliaire modal « devoir » susceptible d'exprimer ici l'obligation comme la possibilité, les commentaires « par on ne sait quel miracle » et « de justesse », ainsi que l'emploi métaphorique des verbes « échouer » et « atterrir ». Mais le parcours implique simultanément un déchiffrement de l'espace de la part du narrateur, comme l'indique le *vago* qui affecte nombre d'éléments relevés : l'épithète « tortueuses » signale un tracé indéfini ; les « bicoques, baraques » sont autant de constructions précaires et de formes aussi variées qu'imprécises ; le repérage approximatif des lieux (« il connaissait assez mal », « à perte de vue »). Si, pour le personnage errant, chaque toponyme correspond à une réalité physique, il n'en va pas de même pour tous les lecteurs de *Mère-Solitude*, et depuis le séisme de 2010, il ne saurait désormais en être ainsi pour la plupart des futurs lecteurs du roman. Le tracé physique des rues disparu, il reste les noms et leurs signifiants, si bien que dans le texte de la ville se devine le filigrane du travail d'écriture. Si cette occurrence construit un paysage urbain semblable au *décor* urbain lodsien, nous verrons qu'elle est d'une facture rare dans les récits d'Emile Ollivier. La rue dionysienne reflète-t-elle, à l'instar de la ville/espace mental de Narcès Morelli, un dédale urbain non seulement aux formes organiques, mais aussi tout à fait déserté, inhabité ?



Rue du Rempart, Saint-Denis

Dans la fiction lodsienne, l'appellation « la rue des Remparts » se prête à un autre décryptage. Devenue depuis le Boulevard Lacaussade, elle fait le lien entre le quartier de La Providence et la rue de Paris, entre le quartier de l'isolement feutré que partageait le narrateur-personnage avec sa mère et la rue de la réussite sociale. Pour ce qui est du Boulevard Lacaussade, il fut ainsi dénommé en avril 1921. Il parachève la jonction avec la rue Gibert des Molières apparue en 1880. Le tracé de cette liaison fut modifié en 2003. Très longtemps, tout ou partie de cette voie fut appelée « rue » ou « Boulevard Jeanne d'Arc ». Le conseil municipal du 24 juin 1897 baptisa le « boulevard du Rempart » du nom « de Jeanne d'Arc ». Né à La Réunion en 1815, Auguste Lacaussade est l'une des grandes personnalités de l'île : il fut tour à tour poète, journaliste, traducteur et critique littéraire. L'écrivain de *Quelques jours à Lyon*, Simon Rivière, s'assoit sur le canapé de la véranda d'où « le vieux Giroday regardait les gens passer dans la rue de Paris. » (*Quelques Jours à Lyon* : 55). Parvenu à une certaine gloire, l'écrivain et père du personnage principal, dans le rêve de ce dernier, prend place là où le patriarche de l'une des plus grandes familles de l'île avait coutume de le faire, à la fin de sa vie. Le rêve du fils coïncide avec un rêve de place, le rêve de prendre la place du patriarche. Comme le montre la carte, la rue des Remparts, alias le Boulevard Lacaussade, n'est pas le seul chemin qui permet de rejoindre la rue de Paris. Pour quelle raison a-t-elle été choisie par l'auteur ? Son tracé sinueux se fait le vestige d'anciennes fortifications et exhibe la vacuité de sa vocation première. Force est de constater que loin de constituer une division horizontale de l'espace, elle implique une profondeur et une verticalité symbolique. Dans *Le Bleu des vitraux*, la voiture de l'amant présumé d'Anne-Sylvie s'éloigne de la rue de Paris pour y disparaître (*Le Bleu des vitraux* : 130). Dans la chaleur tropicale, à la différence des ruelles peuplées du Butor, le boulevard reste désert, ses habitants demeurent dans la fraîcheur des maisons (*ibidem* : 186). La rue des Remparts lodsienne marque une frontière invisible qui sépare l'univers de la réussite incarné par les résidents des maisons coloniales de la rue de Paris et le reste de Saint-Denis. Dans le rêve de Romain, il n'est pas anodin que son père atteigne la rue de Paris en gravissant les escaliers (donc dans un mouvement ascensionnel – autre symbole d'accession à un statut social plus élevé) de la rue des Remparts.

Cet occident qui pénètre dans l'île avec la ville constitue un lieu sans lieu. Du labyrinthe haïtien quelque peu baroque⁴ et inhabité au décor indianocéanique, comme figé, sa vacuité résiste à toute classification et à toute territorialisation. Simultanément, les échiquiers toponymiques des deux cités révèlent des stratégies fortes de résistances aussi intimes que masquées. Pour l'étude de ces textes, il importe d'analyser le parcours que dessinent les lieux convoqués au moyen des toponymes, en tenant compte des signifiants de ces derniers. Etrangère à toute forme d'emprise, la ville initie et participe à une économie du désir. Preuve en est l'hymne à la ville qui est la déclaration d'un narrateur épris, dans ces lignes de *Mille eaux* : « Ma ville rongée par la mer ! Je la connais rue par rue, quartier par quartier, je connais ses différences, la différence des visages et des âmes. J'ai un sentiment d'amour, de piété filiale envers cette ville, un sentiment de solidarité avec les êtres. [...] Port-au-Prince, ma ville amoureusement blottie au fond d'une baie lumineuse ! » (*Mille eaux* : 78-79). Cet extrait permet de soumettre l'hypothèse de l'existence d'une coloration nuancée de la peinture de la ville capitale haïtienne dans les représentations fictionnelles d'Emile Ollivier, selon que la ville est placée sous le signe de l'Eros (*Mille Eaux*), ou sous le sceau de l'Histoire tragique (*Mère-Solitude*). La marche qu'exalte ici l'être « aux pieds poudrés » éprouve sa verticalité dans les venelles. Cette représentation érotique de la ville fait place à un discours vécu (*erlebte Rede*, pour reprendre la terminologie proposée par Erich Auerbach⁵) qui ignore toute glorification de la colonialité et qui, du fait de la convocation *in absentia* depuis l'exil, implique une force intime de résistance consciente d'elle-même. La baie « lumineuse » est celle de Trou-Bordet. L'emploi de ce dernier toponyme dans les deux récits d'Emile Ollivier tend à corroborer l'hypothèse de ces deux colorations.

Selon l'article « Emile Ollivier, romancier haïtien », de Léon-François Hoffmann, Port-au-Prince « reprend[rait] ici son nom d'origine aux résonnances péjoratives, Trou-Bordet »⁶. Cette analyse qui envisage l'espace urbain en tant que « synecdoque » de l'Histoire d'Haïti nous semble discutable, car elle repose sur le postulat d'une identification du lieu fictionnel avec l'Histoire de l'île, et cela au travers d'un regard rétrospectif dominé par les événements des années 1970, donc postérieurs à l'exécution de la mère du narrateur-personnage. De plus, les « résonnances péjoratives » du toponyme « Trou-Bordet » gagneraient à être explicitées. Sauf erreur, l'origine de la formation du toponyme demeure mystérieuse. Rappelons seulement que le substantif « trou » désigne dès le Moyen Français une eau profonde et poissonneuse (en particulier dans une rivière). D'autre part, aucune occurrence du morphème « bordet » en tant que diminutif de *bord* ne semble connue en français. En revanche, *bordet* présente une forme identique au cas défini singulier du substantif suédois *bordet*^o, qui a pu être obtenu à l'issue d'une francisation du mot et qui désigne dans son sens premier « la table », et, en marine, « le bord ». La réunion des deux termes par composition donnerait ainsi à penser « le bord d'une eau profonde et poissonneuse », sens susceptible de s'appliquer à la dénomination de la baie. Ces hypothèses philologiques soumises, il demeure que l'analyse de Léon-François Hoffmann confirme combien le contexte historique dans lequel s'inscrit une fiction est susceptible d'affecter la réception du toponyme et l'analyse de ses significances.

Le fils qui se désigne comme « un nègre de la ville », distinct des « nègres d'en dehors » (*Mille eaux* : 138), parcourt là l'espace hanté par le père, qui « se flattait [, pour sa part,] d'être "un Nègre vertical" » (*ibidem* : 28). Espace habité par la fonction sociale paternelle, le centre de Port-au-Prince abritait le cabinet où officiait en tant qu'avocat le père *in carne* de Narcès Morelli (*Mère-Solitude*). Par conséquent, intimement lié à la figure paternelle, l'échiquier des noms de rues qui rend compte ici de la spatialité urbaine haïtienne témoigne et participe simultanément d'une transmission du savoir du nom, du savoir nommer et du pouvoir (de) transmettre, indispensable pour faire sens. Un savoir nommer, où le nom est réductible au nom – tel le nom du personnage « Absalon » –, où le nom

⁴ Nous nous garderons de la tentation d'analyser le caractère foisonnant de la ville haïtienne dans l'œuvre d'Emile Ollivier comme un trait baroque de l'univers de l'auteur. Le fait que cet aspect correspond à un cliché aussi attendu que répandu de la ville tropicale ne signifie pas que le récit cède à une telle représentation. Nous expliquons *infra* la distinction nécessaire selon nous de l'Histoire perçue comme un spectacle et de la mise en spectacle de l'Histoire. La dramatisation du récit d'Emile Ollivier ne nous semble pas relever de cette dernière. Néanmoins, pour l'étude de l'empreinte baroque dans le roman d'Emile Ollivier, nous indiquons l'article « Théâtre et ostentation dans *Mère-Solitude* », de Joubert Satyre, in *Etudes Littéraires*, vol. 34, n°3, 2002, p. 73-86.

⁵ Erich Auerbach, *Mimésis, La Représentation de la réalité dans la littérature occidentale*, 2012, p. 530.

⁶ Léon-François Hoffmann, « Emile Ollivier, romancier haïtien », in *Penser la créolité*, 1995, p. 215.

propre coïncide avec une fonction plutôt qu'à un individu. La toponymie, comme égrenée dans ces deux récits d'Emile Ollivier, et l'histoire de la nomination dont elle se fait le témoin, conjuguent ainsi l'histoire politique collective et l'histoire filiale individuelle. Dans les récits de Jean Lods, les quartiers d'apparat (le Barachois, la rue de Paris) et les neufs monuments de Saint-Denis (la cathédrale, le Jardin de l'Etat, d'abord « Jardin du Roy » puis « Jardin Colonial », le palais du gouverneur, les archives de la Compagnie maritime, la statue de Rolland Garros, les canons, pour ne retenir que ceux-ci) font repères, par leurs noms respectifs, de l'histoire collective de l'île. Ce sont donc autant d'éléments de l'architecture urbaine qui font, tout en la défaisant, la ville fictionnelle, qui campent un socle historique, référentiel que reconnaissent les lecteurs insulaires. Mais les deux écrivains semblent avoir à cœur de défaire ou de se dessaisir de cette ville de (ou peut-être d'une seule) l'Histoire, dans la mesure où la nomination convoque un réseau de référents absents, qui appartiennent à un âge définitivement révolu. Ainsi cette topographie littéraire de la cité repose-t-elle sur une topologie de l'absence que décline tantôt le manque, tantôt le désir, tantôt le deuil. Le texte de la ville, qu'elle soit l'un des théâtres de l'enfance ou qu'elle soit rêvée, requiert le nom propre de lieu. Dans les récits de Jean Lods, la construction de cet espace est indissociable du désir : intimement lié à la rencontre parentale, à la genèse de l'être, le texte de la ville tient lieu de décor à la rencontre des parents et à la scène primaire fantasmées par l'enfant, de même qu'il se prête au récit du premier amour de celui-ci.

Mais si l'espace urbain apparaît comme le lieu secret de l'Eros, il coïncide aussi dans les univers fictionnels des deux écrivains avec la mort sociale de la figure maternelle. *Mère-Solitude* donne à lire : « Trou-Bordet dansera sur le cadavre de ma mère pour venger le dieu mâle... » (Emile Ollivier, 1999 : 136). Cette vision prophétique place la dépouille de la mère au cœur d'un rite mystérieux qui, assurément (l'indicatif étant le mode du réel par excellence), inaugurerait une nouvelle ère pour la capitale haïtienne. L'exécution de la mère tend à devenir, dans l'imaginaire du fils, une mort fondatrice qui marque un tournant dans l'Histoire collective. La périphrase « le dieu mâle » peut aussi bien être inspirée du panthéon vaudou que désigner l'enfant qu'était le narrateur-personnage, vis-à-vis duquel le narrateur adulte s'efforce de prendre de la distance. L'expression qui confère au divin un caractère sexué se ferait alors hyperbolique et constituerait un indice de l'éthos du narrateur-personnage, en rendant compte d'une autodérision tendre. Quelques pages *infra*, cette autre évocation de l'assassinat de la mère n'est pas sans rappeler la mort de Matilda, personnage principal de *La Reine Soleil levée* de Gérard Etienne, écrivain haïtien également exilé : « Le corps de celle qui fut Noémie Morelli tomba, flasque et inerte, sur le sol au milieu de la place des Héros-de-l'Indépendance, déserte. » (*ibidem*, 178). Le complément du nom « corps » oppose l'être à la dépouille ici faite chose, comme l'indiquent les deux épithètes « flasque et inerte », mises en relief à la fois par le détachement et par l'hyperbate qu'elles réalisent du fait d'être séparées du nom auquel elles se rapportent par le verbe principal « tomber ». La chute est autant celle de la dépouille de l'opposante au régime, exécutée après une parodie de procès, que celle de l'Histoire de l'île. Le terme « place » peut en effet être analysé comme une syllepse lexicale : il désigne à la fois le site public, collectif et à ciel ouvert, ainsi que le lieu emblématique de l'accueil dans le groupe sociétal des Héros de l'Indépendance, pour ne retenir que ces deux acceptions. Ces deux sens possibles sont placés sous le sceau du vide et de l'abandon. L'ironie du sort introduite par le toponyme et la syllepse répond à la réification stupide de l'être maternel. Cette ironie, de même que l'écriture, peut être envisagée comme l'une des effectuations de « la vengeance du dieu mâle » dont il est question quelques pages plus haut. Dans l'univers lodsien, la figure maternelle demeure une déclassée que l'on tolère par charité, instrumentalisée jusque dans sa détresse pour justifier d'une générosité relative et factice du système colonialiste en déclin. Du *Bleu des vitraux* à *Mademoiselle*, la rue Juliette Dodue, associée dans chaque récit au personnage de la mère, renferme respectivement le passé lumineux pour l'enfant / honteux pour la grande famille, et la fin de la vie de la mère dans la déchéance et l'oubli de tous comme de soi. Pour l'Autorité que représentent la Veuve Noire et la grande famille, la ville et sa rue sont lieux de perte pour la jeune femme libre de toute tutelle et autorisent l'anticipation du désaveu moral et la calomnie.

Ainsi, dans les deux écritures, le texte de la ville, texte dans le texte, palimpseste, s'avère-t-il fondateur pour le narrateur-personnage. Les sinuosités des rues de la cité dans lesquelles quelques monuments font repères correspondent à l'entrelacs de l'Histoire et des incidents des histoires (menus événements et diégèse narrative). D'une cité l'autre, s'y dénonce la singulière combinaison de l'hybride socio-économique et de la hiérarchie raciale de son urbanisation, caractéristiques du régime colonial. Citadelles du passé auxquelles il est vain pour les narrateurs exiliques de vouloir

échapper, elles se manifestent par les noms, par la vacance qui les empreint. Vacuité qui sert l'expression de leur caractère inhabité et qui renouvelle sans cesse la question de leur possible habitable.

Les *Dé-sens* urbains pour d'autres orientations

La cité dionysienne dans l'écriture lodsienne et Trou-Bordet, l'avatar fictionnel de Port-au-Prince, désorientent les sens de leurs visiteurs, selon des modalités différentes. En effet, si Jean Lods affectionne un décor vide et muet, à l'instar d'une « ville morte », *Mère-Solitude* peut livrer une cité dont la population foisonnante et sonore réside dans un labyrinthe insalubre, si bien que la cité caribéenne semble s'inscrire dans la topographie littéraire des villes chère au roman africain (telles que la Brazaville scripturaire d'Alain Mabankou, dans *Verre cassé*, et Umuofia créée par Chinua Achebe, dans *Le Monde s'effondre*) et au roman sud-américain. L'expression de cette désorientation des sens appelée par l'espace urbain insulaire fictionnel est littérairement très maîtrisée.

Seul le quartier de Saint-Denis appelé Le Butor ou « les bas » peut rivaliser par son caractère foisonnant, car la cité réunionnaise saisie dans son ensemble mérite la comparaison récurrente au château endormi du conte. En revanche, l'expression « la peste de Trou-Bordet. » (190) achève une énumération qui met la cité au même rang que d'autres mégapoles notoires et qui l'associe à un cliché non moins notoire : « le désordre de Babylone, les poubelles du Bronx, la boue de Calcutta, les volcans de Palerme, la sécheresse de Bombardopolis » (190). Ce topoï littéraire de la « peste » est relèvé ici de la syllepse lexicale et ouvre une double séance. S'il exhibe l'insalubrité et la rencontre de toutes les déchéances (« Ils t'ont appelée Trou Bordet, mais tu es également Trou-aux-Vices, Trou-aux-Assassins, Trou-aux-Crimes. », page 28), la violence qui anime la cité fictionnelle haïtienne ne tombe pas sous le sceau de l'infamie qui frappe la cité lodsienne, aux yeux de la Veuve Noire, « la douairière » qui tient lieu de grand-mère au narrateur-personnage du *Bleu des vitraux*. Ce personnage qui jette l'anathème sur les bas-fonds dionysiens cristallise dans sa figure le monde impérial et colonial en déclin. Partant, cette infamie relate un *in fama* caché, sinon secret, que les lecteurs horizontaux et ultramarins savent lire. Les citadelles témoignent ainsi – et précisément alors qu'elles sont en train d'échapper à l'emprise coloniale – d'un autre dialogue qui se poursuit en filigrane entre archipels et continents et qui est animé par une force de résistance libératoire.

Ambivalente, la cité dionysienne conjugue le lieu de la honte et le lieu de la délivrance. *Le Bleu des vitraux* et *Quelques Jours à Lyon* évoquent « les cases des bas » de la ville, celles du Butor (respectivement pages 136, *BDV*, et 94, *QJL*), tandis que, dans *La Morte saison*, Martin recherche la maison de Marthe Grondin parmi « les maisons basses et misérables des quartiers de la périphérie » qui entourent « le grand bazar » (*LMS*, I, 8, p. 57). Le narrateur-personnage se perd dans le dédale de ses « venelles », terme qui depuis le XIX^e siècle a une connotation péjorative dans le roman réaliste et naturaliste. Mais le sceau de l'infamie ne ressortit pas à ces quartiers. Le conservatisme moral de la douairière introduit une dichotomie qui fait du gros bourg une ville ennuyeuse pour les métropolitains, « provinciale » (p. 90). Dans son discours, la métropole se voit assimilée à Paris, tandis que l'île apparaît comme une nouvelle province française et son chef-lieu, un lieu perdu au bout du monde. Elle n'en demeure pas moins la destination de prédilection des échappées de René et d'Anne-Sylvie, parents du narrateur-personnage, qui tentent de se soustraire au climat oppressant du domaine du cirque de Salazie (pages 86, 88, 94, 104). La cité lodsienne est doublement ambivalente : pour les personnages adultes, théâtre des mondanités, elle signifie la réussite sociale localement et le mimétisme minorant avec la métropole ; pour les enfants, pour les fils, elle constitue la promesse d'une libération de la tutelle écrasante du régime colonialiste que symbolise et impose la Veuve. De fait, la cité est de toutes les premières expériences affectives et érotiques de ces derniers.

Autant le caractère labyrinthique de la cité de l'enfance réside dans les itinéraires que permettent aisément de retracer les toponymes qu'égraine l'écriture lodsienne, autant la description multiplie dans le roman d'Emile Ollivier les énumérations mimétiques de l'agglutination aussi anarchique que composite :

On n'aura jamais fini de te décrire. Acacias et bougainvillées, arbres assoiffés et squelettiques noircis par la fumée des trains de canne à sucre. Ah ! Cette ville, on n'aura jamais fini de la décrire ! Surtout ce côté-ci de la ville : entassement de baraques et de bicoques, amalgame de bois et de joncs tressés, fouillis de gîtes anarchiquement élevés, tant au fond des ravines que sur les pentes abruptes. Ici, ils ont pris place au-dessus de la fétidité d'un égout, là, à cheval sur la croupe d'un fossé. Ah ! Ce côté-ci de la ville, avec ses venelles tortueuses, malodorantes, où s'entassent des floppées d'êtres vivants et grouillants : [...] (*Mère-Solitude*, 28-29 ; nous soulignons)

La personnification de la ville, interpellée par le narrateur-personnage d'Emile Ollivier (« de te décrire »), contraste avec l'effet de liste produit par la juxtaposition des éléments qui la composent, succession de groupes nominaux dépourvus d'article. Le champ lexical du composite (« entassement, amalgame, fouillis »), ainsi que les déictiques spatiaux (adverbes et formes renforcées des déterminants démonstratifs) sans point de référence, parachèvent le caractère baroque de la vue synoptique et corroborent l'impossible clôture du dire secret de la ville d'hier et d'aujourd'hui pour la ville de demain. Des constructions précaires à ses habitants entièrement voués aux *realia*, cet espace inachevé s'inscrit dans le temps présent. Sa représentation se distingue de la revue silencieuse à laquelle se prêtent les personnages lodsien.

L'énumération lodsienne procède en effet autrement. Preuve en est ce paysage urbain construit par le narrateur du *Bleu des vitraux* :

Il fait une de ces chaleurs de janvier [...] là-bas, à Saint-Denis... Là-bas les rues ressemblent à un fond de poêle nappé d'une huile noire qui rissole sous le feu du soleil, les flamboyants du boulevard Lacaussade s'effeuillent sur les trottoirs déserts, les habitants du Butor luisent de sueur dans les fours de leurs cases aux murs de tôle, les fleurs des parterres exhalent leurs parfums qui s'évadent à travers les grilles et gagnent les trottoirs, [...]. (p. 185-186).

Cette description de la ville, prostrée comme un décor de studio de cinéma, en plein été tropical, est proposée à la suite d'une énumération de sites du cirque de Salazie. La dialectique nature / culture affecte donc à la fois la structure du texte et la perception fictionnelle de l'espace urbain. Les arbres et les fleurs présents dans la ville se mêlent en effet aux infrastructures. Simultanément, leurs parfums reconfigurent l'espace perçu en étendant leur existence physique, comme l'indiquent les verbes « s'évader » et « gagner ». La vision lodsienne invite à penser, au sein de l'espace urbain, une nature qui se déborde. Le narrateur poursuit ainsi un itinéraire imaginaire à vol d'oiseau le menant jusqu'à la cité qui connaît la même torpeur que le reste de l'île. L'itinéraire imaginaire se fait voyage synesthésique, visuel et olfactif. L'anaphore produite par la reprise de l'adverbe de lieu « là-bas », déictique par excellence de la distance, scande la construction de l'espace en l'imposant en tant qu'horizon. Associée au présent de l'indicatif, marqueur ici de la réactualisation du passé, la reprise soumet le point de vue du narrateur-personnage à un flottement singulier : depuis le cirque, la focalisation s'externalise. Salazie tenait lieu de refuge aux esclaves qui désertaient la plantation. Or, à chaque fois que Yann, le narrateur-personnage, imagine l'île gagnée par l'impureté dont il se sent accablé, la diégèse invite au même parcours d'évasion. Ce qui affecte alors son environnement le plus proche, le domaine, contamine Saint-Denis, synecdoque de l'ensemble de l'île, si bien que la cité constitue l'un des marqueurs principaux de l'appréhension de l'espace insulaire tropical, dans l'imaginaire lodsien. Lors de la mise en quarantaine à Bois-Rouge, séquence 12 du *Bleu des vitraux*, la propriété « nappe d'un crêpe insaisissable les fûts des colonnes [de la maison domaniale du cirque], avant de descendre à petites bouffées le long de la colline, d'empuantir les galets de la plage, puis de gagner Saint-Denis et de le recouvrir » (*Le Bleu des vitraux* : 133-134). A la différence de Trou-Bordet, l'infamie provient ici du domaine du cirque. En rien intrinsèque à la ville, son émanation toute extérieure s'abat sur elle. Au lecteur est laissé le choix de procéder au décryptage du palimpseste : tandis que le discours colonialiste (représenté par la Veuve) crie à l'infamie, se construit le discours *in fama* de la cité valorisée. L'Autorité se détourne de la cité jugée infâme, créant ainsi pour les jeunes fugueurs une aire de jeu inédite. Les ressorts de ce filigrane ne sauraient échapper à l'enfant, ni ses enjeux être mieux protégés. Aussi le narrateur lodsien ne peut-il être qu'un adulte retissant le fil de son enfance au présent de la narration. Rappelons le sens étymologique du substantif *enfant*, du latin *infans*, « celui qui ne parle pas ».

Ainsi la description de la cité d'Emile Ollivier rend-elle compte d'une émancipation de la ville : elle apparaît douée d'une autonomie qui lui est propre, alors que l'aura mystérieuse de la cité dionysienne ressortit, dans un premier temps, pour les sujets conteurs lodsien, à la marginalisation de celle-ci par les discours d'opprobre. La ville littorale lodsienne se prête alors à la construction d'un espace mental, à la projection fantasmatique d'une facture expressionniste, — projection de l'état intérieur du narrateur-personnage sur ses contours. Tandis que Trou-Bordet appartient au présent de l'histoire et de l'Histoire en cours, l'écran fantasmatique de la ville dionysienne oppose aux vitupérations de l'agonie coloniale le silence sidéré du présent offert à la nature.

D'un Regard en apesanteur

Dans les écrits des deux écrivains insulaires, la ville se construit à la faveur d'un point de vue inédit, qui se plaît à saisir et à investir une forme de dessaisissement. Point de vue singulier sensible aux qualités de silence de l'espace urbain. Celui-ci oppose au sujet qui s'efforce de le saisir un *absurdum*, au sens de « ce qui ne peut (s')entendre » ni (se) comprendre (prendre avec soi). Ainsi gage de solitudes, la cité fictionnelle exige parallèlement du narrateur un regard externalisé. Comment se trouve-t-elle au cœur de la configuration spatio-temporelle du récit ?

La cité lodsienne est silencieuse, comme statufiée, pétrifiée au sens littéral du terme. Des sons peuvent s'en échapper, mais point de paroles, de chansons, ni de musiques. A l'enfant qui ne parle pas, la ville oppose son refus de toute expression orale ou mélodique. Elle se présente comme ce qui ne peut se donner à (s')entendre, un *absurdus*, dans l'acception étymologique du terme. Cette qualité de silence ressortit aux métaphores réifiantes, comme celles qui la métallisent dans le paysage urbain présenté pages 185-186 du *Bleu des vitraux*: « le fond de poêle, huile noire, rissole, luisent, fours, tôle ». La métaphore filée de la cuisinière autorise l'unique évocation sonore que le verbe *rissoler* associe à la cuisson. Parallèlement au végétal disposé par la main de l'Homme, signifiant une présence de la nature dans la ville, la chaleur façonne, impose à l'espace urbain le modelage solaire, visuel et sonore. De fait, l'appréhension subjective manifeste un *être au monde* solitaire et relève d'une saisie de la ville qui ne saurait être que de l'extérieur, externalisée. Parallèlement, la ville est un espace qui s'éprouve dans une singulière obsession : elle semble investir le regard fasciné qui tente de la saisir tout entière. Cette fascination irrémédiablement « de l'extérieur » apparaît comme un mode d'être au monde soucieux de ne point occuper ce qui accapare l'attention, le seul mode d'être concevable, aux yeux du sujet lodsien, pour habiter l'espace non habitable. La narration de *La Morte saison* convoque Saint-Denis à six reprises. Désignée à chaque fois par les substituts lexicaux « la ville » (I, 6, p. 44, 45 ; I, 8, p. 57, 62 et II, 14, p. 194) et « le littoral » (II, 4, p. 141), elle est appréhendée globalement et par un regard comme en surplomb. Cinq occurrences la saisissent dans une vague urbanité, contre une qui l'envisage non seulement dans son espace naturel, mais également selon sa situation en regard de la topographie de l'île tout entière. Cette distinction des substituts lexicaux indique comment la cité dionysienne tient lieu tantôt de localisation (« ville ») et tantôt de destination, de perspective et d'horizon (« littoral »). Mais cette localisation et cette destination revêtent une fonction autant diégétique que poétique⁷.

La solitude urbaine est aussi un état qu'explore Emile Ollivier. L'autobiographe confie en effet : « [...] cet autre versant de la solitude qu'est la marche. Car, marcher, c'est s'entourer de vide, c'est laisser l'esprit en chute libre, c'est bouleverser le sens de l'orientation, changer d'angle, multiplier les points de vue. » (*Mille eaux* : 39). Si la solitude de l'écrivain au travail est un poncif, cette marche ainsi décrite à l'orée du récit semble non seulement programmatique quant à l'élaboration des dix chapitres qui suivent, mais elle rend compte d'une qualité singulière d'ipséité. La vacance de tout contact physique extérieur coïncide avec un lâcher-prise de toute réflexion. Mais les trois propositions infinitives liminaires semblent constituer pour Emile Ollivier ce que le *dérèglement des sens* était à Rimbaud : désorientation consentie, déplacement et démultiplication des points de vue. Une telle

⁷ Voir à cet effet Annick Gendre, 2007, l'étude du littoral, dans « L'Océan, la mer », chapitre 1, p. 279-287 et « Du Limen marin dans les récits de Jean Lods », in *Carnets*, Revue électronique d'études françaises, 1, 2009.

définition de la marche n'est pas sans rappeler l'expression même du titre thématique et métaphorique du récit autobiographique, « mille eaux », dont les sonorités rappellent le nom de l'auteur, tel un miroir inversé, « Emile O. ». Ce vide solitaire de l'écrivain est prêté à quelques-uns de ses personnages. Si ce vide est celui que connut l'enfant qu'il était dans un mouvement de foule lors duquel tomba sous ses yeux un manifestant atteint par une balle (*Mille Eaux*), il annonce aussi, pour Narcès Morelli, le silence qui suspend le temps sur le gibet où sa mère fut pendue (*Mère-Solitude*). Cette chute libre de l'esprit correspond ici à l'inassimilable de la réalité immédiate. Elle signifie un *hors-là*, quand la marche programmatique de l'écrivain se veut toute de conscience présente.

Cette qualité de solitude mérite d'être mise en regard avec les isolements volontaires qui caractérisent deux personnages du récit autobiographique, « le Blanc » surnommé aussi « l'Allemand », et le grand-père de l'écrivain, Léo Souffrant. Le même substantif, « réclusion », est employé pour désigner ces deux solitudes et connaît deux occurrences seulement dans l'ouvrage (respectivement pages 105 et 151). Si le terme implique donc un isolement de fait, à la fois extérieur et intérieur, son usage ne peut manquer d'étonner dans un récit autobiographique. En effet, si dès son origine, ce dérivé du verbe *reclure* désigne un état, son sens connaît, à partir de la fin du XVIII^e siècle, « une spécialisation en droit, pour "peine criminelle consistant dans la privation de liberté avec assujettissement au travail" », pour reprendre la définition proposée dans le *Dictionnaire historique de la langue française*⁸. Ces deux personnages en font tous deux l'expérience à la campagne. L'Allemand, dans la localité de Martissant : « Quelle haine brûlante, tenace l'avait forcé à choisir la réclusion perpétuelle ? » (*Mille eaux* : 105). L'épithète *perpétuelle* signifie « permanente, d'une durée indéfinie », mais associée à la peine de « réclusion », elle est synonyme de « à vie », sens auxquels se superpose l'idée d'une réalisation encore en cours, « qui dure toujours ». En fin de phrase interrogative, l'adjectif postposé tend à se faire le pendant de *brûlante* qui convoque l'isotopie du feu. Ouverte, la question suggère ainsi une vision infernale ou le supplice d'un Titan, en se gardant de trancher en faveur de l'une ou de l'autre. Le grand-père de l'écrivain éprouve pour sa part cette solitude volontaire dans sa plantation La Morinière, située dans la plaine du Cul-de-Sac : « Quelle amère déception était-il allé enterrer au fond de ses champs de canne ? Pourquoi s'est-il réfugié dans les profondeurs de ses terres ? Pourquoi ce vif désir de réclusion ? » (*Mille eaux* : 151). Si le motif de l'isolement de Léo Souffrant semble affectif (« amère déception »), il n'en est pas moins placé sous le signe de Thanatos. Le champ lexical de l'ensevelissement (« enterrer, au fond de, profondeurs ») nuance en effet le procès *se réfugier*. Le pendant négatif et douloureux de la solitude urbaine que constitue cette réclusion irrémédiablement périphérique dessine une configuration singulière qui apporte une indication précieuse sur la fonction de l'espace urbain dans l'imaginaire de l'auteur haïtien. Une révolte de paysans permet de constater que le déplacement collectif de la campagne à la ville est un phénomène concevable dans *Mère-Solitude* (voir *infra*). En revanche, la réclusion solitaire à la campagne n'offre aucune solution de continuité avec la ville. Représentants du Temps monumental, pour reprendre la terminologie de Paul Ricœur⁹, les deux personnages font de la campagne le lieu de l'expiation d'une faute ou la retraite dans laquelle s'assouvit un chagrin inconsolable. Le surnom prêté à « l'Allemand » fait de cette figure une construction textuelle emblématique de l'Histoire contemporaine d'Haïti. Le caractère trouble et mystérieux de celle-ci n'entre pas dans l'espace urbain, lieu de l'Histoire du Temps présent, de ses revendications vives. Ainsi cette double mise au ban désirée fait-elle de la ville le lieu du Temps mortel, non du Temps monumental. La cité lodsienne présente une configuration quelque peu différente : le Temps monumental, figuré par les noms de rue et par les monuments commémoratifs, ne s'impose pas comme tel ni à l'enfant ni au narrateur *infans*. Bien que présents physiquement, ses attributs jalonnent l'espace en tant que bornes, indices spatiaux, non en tant que témoins pour la mémoire collective. Est-ce à dire qu'ils échouent dans leur fonction mémorielle ? Ce serait excessif, car ils font repères dans le souvenir des jeux de l'enfance, ils participent en cela d'une mémoire vive et subjective. Ravivés dans le récit fictionnel, ils font état d'une *Erlebnis*. Refusés au Temps de l'Histoire sociétale, ils sont, ce faisant, les signes de l'urbanité dans le Temps mortel, fini, de l'enfance.

Paradoxalement, la mimésis historique qui affecte la construction de l'espace urbain fait de celui-ci un indice privilégié de fictionnalisation. L'événement du Temps présent est en effet saisi par le

⁸ *Dictionnaire historique de la langue*, sous la direction d'Alain Rey, Paris, Dictionnaire Le Robert, 2000, vol. 3, page 3115.

⁹ Paul Ricœur, *Temps et récit*, 2. *La configuration dans le récit de fiction*, p. 200 et sqq.

narrateur à l'instar d'un spectacle dont il ne peut rendre compte que d'un point de vue extérieur. Si l'Histoire est saisie comme spectacle, elle n'en est pas pour autant mise en spectacle. En témoigne cette irruption de la campagne dans la ville lors d'une insurrection paysanne :

Trou-Bordet, depuis plusieurs jours, vivait dans l'anxiété. Les maisons de commerce avaient fermé leurs lourdes portes métalliques. Les vendeuses avaient déserté les marchés. Des hordes de paysans avaient envahi les portes de la ville pour protester contre le fait que la SHADA, compagnie chargée d'un soi-disant plan de développement agricole, mangeait les meilleures terres arables, remplaçant les plantations vivrières par le sisal et l'hévéa. Deux mille paysans s'étaient présentés aux portes de Trou-Bordet. Ils furent massacrés. (*Mère-Solitude* : 140)

Lieu de l'expression des affects collectifs, l'espace urbain fait ici l'objet d'une narration en focalisation externe dont l'efficace dramatique ressortit à la juxtaposition en parataxe des phrases simples. Si la progression à thèmes dérivés indique un rétrécissement de champ (Trou-Bordet, les maisons de commerce, les vendeuses), elle confère une tonalité épique à l'hypotypose. La progression thématique linéaire qui caractérise les deux dernières phrases et la réduction minimaliste de l'information aux seuls faits relèvent du style journalistique, mais le choix du lexème « massacrer » qui exprime l'empathie de la voix narrative pour les victimes, en signalant le déséquilibre des rapports de force, et le silence sur tout affect personnel indiquent un *fading* du sujet qui, loin de relever d'un détachement, corroborent l'empathie pour les paysans. La valeur axiologique de l'adjectif « soi-disant » nuance l'objectivité du registre épédicte qu'adopte la voix narrative momentanément historiographe, dans l'apposition « compagnie chargée d'un soi-disant plan de développement agricole ». Cette ville qui ne peut être que pénétrée par une foule, pénètre aussi la conscience du sujet témoin des soulèvements. Le récit d'une manifestation à laquelle assiste le narrateur-personnage de *Mille eaux* rend compte de ce mouvement doublement invasif qui indique une étroite connivence entre les événements de la vie collective et l'expérience subjective du sujet qui relate. La scène est exposée dans un premier temps avec la rigueur descriptive chère tant au chroniqueur, au mémorialiste qu'à l'historiographe : « Un midi de fin janvier 1946, les mères envahissent les écoles » (*Mille eaux* : 76). La théorie des femmes se mêle ensuite à un cortège d'hommes qui défilent dans la rue, jusqu'à ce que retentissent des coups de feu : « L'image est bavarde et pourtant elle n'est qu'une image. Un homme torse nu, regard épeuré, est soutenu par deux autres. Il a, au creux de la poitrine, un large trou. Je suis entraîné, porté par ma mère loin de là [...] » (*ibidem* : 76-77). L'adjectif « bavarde » qui qualifie le substantif « image » réalise une synesthésie métaphorique. Il résume l'éloquence dense de la chose vue. Il admet son caractère ineffable. La négation restrictive qui porte dans un deuxième temps sur le groupe nominal « une image » tend à réduire la chose vue à son immédiateté visuelle, illocutoire, partant non assimilable. Le genre du récit épouse ici provisoirement les codes du genre documentaire de la chronique, tandis que le recours à l'intertexte rimbaldien (« Il a deux trous rouges au côté droit », *Le Dormeur du val*) permet de rendre compte de la très grande violence de l'événement comme de l'image « imprimée » dans la mémoire de l'écrivain. Ainsi le récit combine-t-il subtilement le saisissement et le dessaisissement de la chose vue. L'élan protecteur de la figure maternelle initie pour l'enfant un mouvement, acté ici physiquement, de distanciation à l'égard de la scène dont il est, malgré soi, l'un des agents. La mère remplit ici cette fonction de soustraire l'enfant du champ de l'action. L'écriture de l'autobiographe adulte établit ainsi quelques lignes plus loin une résonance post-traumatique : « De nombreuses années plus tard, en mai 68, boulevard Saint-Michel, à Paris, puis le 24 juin 1970, à Montréal¹⁰, au Québec, j'ai vécu comme dans un rêve les mêmes événements. » (*ibidem* : 77). La double comparaison finale mérite l'attention. Le comparant introduit par l'outil de comparaison « comme » indique le détachement psychique et la similitude avec le processus onirique : l'autobiographe témoin éprouvait de nouveau une qualité de présence *hors-là*. L'emploi de l'adjectif *même* qui établit ici un rapport d'identité entre des événements qu'un demi-siècle sépare rend compte de l'intensité du trauma, en gommant les différences tant des circonstances que des êtres impliqués. Ce gommage affectif qu'opère la réminiscence puissante du trauma, à la faveur d'un *fading* du sujet, inspire l'indignation profonde qui s'empare de l'adulte face à tout drame de cette nature.

La possibilité – au sens indifférencié du terme – du saisissement synesthésique participe également de la construction de l'espace urbain, *a fortiori* de sa *mimésis* comme de la configuration

¹⁰ Le 24 juin 1970, à Ottawa, une bombe explose devant le ministère de la Défense, faisant un mort. On observe que les faits sont localisés et datés avec précision.

spatio-temporelle dans laquelle il s'inscrit. La ville de *La Morte saison* est une cité sonore. Les rumeurs urbaines appellent une reconstitution mentale du dehors :

Par la fenêtre ouverte à cause de la chaleur montait le grondement continu des voitures embouteillant les rues trop étroites. Moi j'avais gardé de ce quartier un souvenir aéré et tranquille, rafraîchi par de grands flamboyants dont les ombres s'allongeaient au travers des trottoirs, et dont le frissonnement sous l'effet de l'alizé était parfois couvert par le grincement des essieux d'une charrette traînée par un zébu. (I, 6, p. 42).

La qualité des sons temporalise le paysage urbain en opposant le bruit hostile des moteurs (« grondement ») qui envahissent la ville du présent de la narration, à celui des palmes végétales de la cité de l'enfance (« frissonnement »). Dans la partition sonore du souvenir du narrateur-personnage, la nature que symbolise l'élément éolien l'emporte sur la culture que représente la voiture à traction animale. Cette synesthésie visuelle et sonore cède la place à la perception exclusivement auditive dans la clause de la séquence 8 de la première partie : « Dehors, la rue est déserte. De très loin me parvient le bruit affaibli de la ville. » (p. 62). Vue et ouïe sont les sens de la distance. Ils fonctionnent ici dans une étroite connivence. Le paysage urbain haïtien sollicite les mêmes sens, mais ils s'excluent réciproquement et contribuent à la création d'un hors champ sensible : « De ce côté-ci de la ville, la mer on l'entend, mais on ne la voit pas. » (*Mère-Solitude* : 52). Plusieurs passages tendent à montrer que le caractère pourtant sonore des scènes urbaines semble concurrencé par le flux et le reflux de la mer. Ainsi :

Accoudé à la fenêtre, je regarde distraitemment les scènes qu'offre la ville, différentes selon l'angle de vision. Mais, aujourd'hui encore, c'est la mer qui retient mon attention. De mon promontoire, comme j'ai toujours surnommé ce coin de grenier où se situe ma chambre, j'embrasse toute l'étendue de la mer Caraïbe, de la ligne de l'horizon où elle prend naissance à la grève où elle vient mourir. (*ibidem* : 163-164)

Cependant, la perception auditive du bris final des vagues reste incertaine. Il peut n'être que visuel. La ville s'impose ici explicitement comme l'un des *limina* de la mer Caraïbe. La fenêtre en surplomb qu'offre la maison d'où l'œil s'empare de l'espace urbain assure, à l'instar de la porte pour le personnage lodsien, une coupure sonore qui fabrique une ville muette, mais kinésique grâce à la présence des éléments : « A travers la grande baie vitrée de l'office, on avait vue sur la ville, ses toits multicolores et incandescents sous le soleil du matin, on avait vue sur la mer et son reflet bleuté à l'horizon. » (*Mère-Solitude* : 148) ; de même, « il s'arrêta à la fenêtre. De là, il contempla, un long moment, la ville et ses toits qui maintenant prenaient feu sous le soleil. » (*Mère-Solitude* : 150). Silencieuse, cette synopsis urbaine coïncide avec une position du regard, qui vaut positionnement narratif. Reproduit, ce regard crée une ville onirique à partir d'une ville-souvenir, qui conjugue ici le saisissement subjectif de l'expérience vécue à la convocation intertextuelle de la mer de toits chère à Valéry (*Le Cimetière marin*, « O mon silence! . . . Édifice dans l'âme, / Mais comble d'or aux mille tuiles, Toit ! »).

La peinture d'une facture réaliste du paysage urbain témoigne d'un souci mimétique, mais les deux villes insulaires demeurent des villes écrites, construites littérairement, et pour ce qui est d'Emile Ollivier et de Jean Lods, au sein de fictions biographiques et de récits autobiographiques. Ainsi l'écriture de la ville est-elle indissociable d'une réflexion de et sur la mémoire, de et sur la « remembrance », pour reprendre le terme que nous avons utilisé dans notre thèse¹¹. Dès la fin du chapitre V de *Mille-eaux*, le narrateur-personnage pressent comme une aporie le projet de dire et d'écrire la ville : « Y aurait-il une autre manière de comprendre qui ne soit pas qu'avec son corps ? Il y a des foules de choses qu'on ne comprend qu'avec son corps, sans trouver les mots pour le dire. Il y a des souvenirs qu'on ne sait pas dire. » (*ibidem* : 77). Infatigable négociateur, le corps dispute le souvenir au Verbe. Le premier chapitre de *Mère-Solitude* admet l'impossible saisissement de Trou-Bordet, l'inéluctable inachèvement de la tâche : « Ah ! Cette ville, on n'aura jamais fini de la décrire. » (page 28-29). Silences, solitudes, ballets synesthésiques sont autant de paramètres qui participent d'une configuration spatio-temporelle selon un point de vue du sujet comme en apesanteur.

¹¹ Annick Gendre, *La Représentation de soi à travers la textualisation de l'espace insulaire réunionnais : études de l'œuvre de Jean Lods*, thèse sous la direction de Martine Mathieu-Job, juin 2007.

Conclusion

Ainsi le texte de la ville relève-t-il d'une double séance, ce dont témoigne l'échiquier des toponymes. En effet, leur filage dans l'histoire résulte de la rencontre du Temps monumental et de l'expérience subjective du Temps. Dans cette configuration se dessine un parcours de résistances, qui interpelle et renouvelle le discours des indépendances. La topographie fictionnelle est placée sous le signe du référent paternel qui a trait à la transmission, tandis que la figure maternelle semble avoir pour fonction de soustraire l'enfant aux effets de la très grande violence collective. La ballade goethéenne ne s'achève-t-elle pas par cette déclaration pathétique : « Dans ses bras l'enfant était mort. » ? Quatre paradigmes n'ont de cesse de se rencontrer : l'oralité des éléments, la pénétration collective de l'espace urbain métonymique de l'île, l'inassimilable pour le sujet des expériences collectives urbaines et l'impossible séjour pour le sujet dans l'espace urbain des Histoires coloniales, dominé par le Temps monumental. En regard de la cité lodsienne qui gagne sa liberté du fait d'être considérée comme source d'infamie, la cité d'Emile Ollivier semble acquise à l'émancipation, sinon à la liberté. De plus, si la ville haïtienne compose avec le Temps présent, la cité dionysienne préfère à celui-ci le Temps cyclique du règne naturel. Reprenant quelque peu un credo impressionniste, Emile Ollivier a pu affirmer que la ville lui apparaissait « différente, selon l'angle de vision ». Nous avons préféré écouter l'injonction de cette marche qu'il dépeint, ainsi que cette corpographe rebelle à la saisie mémorielle de la ville, afin d'interroger la qualité de ce regard singulier que suppose la construction de l'espace urbain insulaire. Marche et corpographe constituent des processus proches des errances des narrateurs-personnages lodsien, dans la ville comme dans le cirque de Salazie, et engagent une réécriture de la cité dionysienne de l'enfance. La saisie et le dessaisissement de l'espace urbain se révèlent avant tout, dans ces deux écritures insulaires, la saisie d'un dessaisissement qui requiert un point de vue et un regard mobiles, qui se sait entouré de vide, l'esprit en chute libre, éminemment réceptif au poétique dérèglement des sens.

Bibliographie sélective

- ACHEBE, Chinua, *Le Monde s'effondre*, Paris : Présence africaine, 1973¹, 2007.
Etudes littéraires africaines, Ousmane Sembène, Sarreguemines, 2011/30.
- AUERBACH, Erich, *Mimésis, La Représentation de la réalité dans la littérature occidentale*, Paris, Tel Gallimard, 2012.
- FAULKNER, William, *Absalon ! Absalon !*, Paris : Gallimard, « L'Imaginaire », 1978¹, 1993.
- ETIENNE, Gérard, *Une Femme muette*, Montréal, Edition Nouvelle optique, 1983.
— *La Reine Soleil levée*, Bellegarde, 1989.
— *La Romance en do mineur de Maître Clo*, Boucherville (Québec), 2000.
- GENDRE, Annick, *La Représentation de soi à travers la textualisation de l'espace insulaire réunionnais : étude de l'œuvre de Jean Lods*. Thèse de doctorat soutenue juin 2007, [en ligne]. In : TEL [consulté le 12 avril 2008], URL : http://tel.archives-ouvertes.fr/index.php?halsid=56k1cirvvrtr10qsrofcqb0l7&view_this_doc=tel-00174119&version=1
- « Du Limen marin dans les récits de Jean Lods », in *Carnets*, Revue électronique d'études françaises, 1, 2009.
- GLISSANT, Edouard, *Introduction à une poétique du divers*, Paris, Gallimard, 2006.
— *Poétique de la relation, Poétique III*, Paris, Gallimard, 2012.
- HOFFMANN, Léon-Gontran, « Emile Ollivier, romancier haïtien », in *Penser la créolité*, Paris, Editions Kathala, 1995, p. 211-221.
- JOUBERT, Satyre, « Théâtre et ostentation dans *Mère-Solitude* », in *Etudes Littéraires*, vol. 34, n°3, 2002, p. 73-86.
- LODS, Jean, *La Morte saison*, Paris, Gallimard, 1980
— *Le Bleu des vitraux*, Paris, Gallimard, 1987.
— *Mademoiselle*, Paris, Gallimard, 1996.
- LÜSEBRINK, Hans, « Histoire conceptuelle (Begriffsgeschichte) », in *Historiographies, I, Concepts et débats*, Paris, Folio, 2010, « Inédit », p. 177-183.
- MABANCKOU, Alain, *Verre cassé*, Paris, Seuil, « Points », 2006.
- OLLIVIER, Emile, *Mère-Solitude*, Saint-Amand, Motifs, 1999.
— *Mille eaux*, Paris, Gallimard, Haute enfance, 2005.
- RABATE, Dominique, *Le Roman et le sens de la vie*, Mayenne, José Corti, 2010.
- RICŒUR, Paul, *Temps et récit, 2. La configuration dans le récit de fiction*, Paris, Seuil, 1991, « Essais ».
- TROTET, Albert, *Historique des noms des rues de Saint-Denis, Sainte-Marie*, La Réunion, Azalées éditions, 2004.

VITIELLO, Joëlle, « Au-delà de l'île : Haïti dans l'œuvre d'Emile Ollivier », in *Études littéraires*, vol. 34, n° 3, 2002, p. 49-59.

TODOROV, Tzvetan, *Nous et les autres, la réflexion française sur la diversité humaine*, Paris, Editions du Seuil, « Points Essais », 1992.

ZIMMERMANN, Bénédicte, « Histoire comparée, histoire croisée », in *Historiographies, I, Concepts et débats*, Paris, Folio, 2010, « Inédit », p.170-175.