

Violaine Houdart-Merot  
 Professeure à l'Université de Cergy-Pontoise  
 Centre de Recherche Textes et Francophonies  
<http://www.u-cergy.fr/fr/laboratoires/labo-crtf.html>

## **Des passages de frontière aux passeurs intempestifs : l'écriture migrante d'Émile Ollivier**

Émile Ollivier, écrivain d'origine haïtienne, né à Port-au-Prince en 1940, émigré au Québec depuis 1965 du fait de la situation politique en Haïti, est à l'origine du concept d'écriture migrante, qu'il est le premier à avoir introduit dès 1985<sup>1</sup> et surtout qui semble irriguer l'ensemble de son œuvre, même s'il refuse à la fin de sa vie d'être réduit au statut d'écrivain migrant.

Je focaliserai mon étude sur un seul de ses romans, *Passages*, roman publié en 1991<sup>2</sup>, qui à travers une double intrigue, apporte une réflexion très subtile sur la notion même de passage. Comment cerner cette notion d'un point de vue littéraire et formel, au-delà d'une simple approche thématique, au-delà du simple constat que cet écrivain met en scène des situations de migration ? Le titre même de ce roman, *Passages*, au pluriel, évoque et décline l'idée de passage de frontière. Mais je fais l'hypothèse que ce sont bien d'autres passages qui sont en jeu dans ce roman, dans une dimension métalittéraire, présente en filigrane. Dans quelle mesure peut-on parler de forme-sens, au sens où l'entend Henri Meschonnic<sup>3</sup>, pour cette écriture migrante, telle qu'Émile Ollivier la met en œuvre dans ce roman particulièrement polysémique ?

### **Des ponts impossibles ? Récit de traversées tragiques**

---

1 Voir Jean Jonassaint, *Le pouvoir des mots, les maux du pouvoir : des romanciers haïtiens en exil*, Paris-Montréal, Arcantère/PUM, 1986.

2 et publié une première fois en 1991 au Canada, aux Éditions de l'Hexagone, avant d'être publié en France en 1994 aux éditions du Serpent à Plumes.

<sup>3</sup> Voir Henri Meschonnic, *Le Signe et le poème*, Gallimard, 1975, p. 42-43.

Ce roman frappe d'abord par sa structure polyphonique très complexe et l'entrecroisement de deux récits de « passages de frontière », récits qui vont converger finalement et dont le lecteur comprend progressivement les liens et les parallèles. Il y a d'abord le récit, inspiré de faits tristement historiques, d'un groupe de Haïtiens de Port-à-l'Écu qui, contraints par la situation économique et politique, décident de partir en direction de la Louisiane, sur une embarcation de fortune. Mais le navire, un Trois-Mâts, construit par ces « passagers clandestins » subit un naufrage et seuls quelques rescapés parviennent vivants jusqu'à la côte de Miami en Floride, où ils seront aussitôt incarcérés. C'est donc un passage de frontière tragique, voué à l'échec, une inversion du récit biblique de Noé, car l'arche construite ne résistera pas au déluge d'une tempête. Le meneur de l'expédition, Amédée Hosange, meurt épuisé à son arrivée à Miami, tandis que son épouse, la narratrice, Brigitte Kadmon, décide de rentrer en Haïti, préférant « être enterrée dans sa langue<sup>4</sup> ».

Le second récit, entrecroisé avec le premier dans les deux premières parties, pris en charge par un certain Régis, relate une rencontre à Montréal entre l'épouse de Normand Malévy et la jeune femme que celui-ci a connue à Miami, où il est mort un an auparavant. En effet, Normand, journaliste haïtien exilé à Montréal depuis vingt ans, malade et nostalgique de son pays, avait décidé, à défaut de revenir en Haïti, de partir quelques temps à Miami, sous le prétexte de faire un reportage sur la communauté haïtienne qui y réside. Là-bas, une idylle se noue entre lui et une autre exilée, Amparo, de passage elle aussi à Miami. C'est durant ce séjour en Floride que Normand rencontre Brigitte Kadmon, rescapée du naufrage, à qui il demande de lui faire le récit de cette traversée tragique. Mais Normand Malévy, comme Amédée le pilote des *boat people*, meurt à Miami, avec avoir enregistré ce récit, tandis que sa propre histoire est au cœur de la rencontre entre les deux femmes, l'épouse et la maîtresse, rencontre elle-même racontée par Régis, l'ami de Normand, dans un emboîtement vertigineux de récits et de témoignages.

Or l'histoire de cet exilé haïtien, proche à bien des égards de celle d'Émile Ollivier, est encore une histoire de passage impossible. Mais cette fois-ci, c'est le passage en sens inverse, le retour en Haïti qui s'est avéré impossible pour Normand. Son installation à Montréal lui semblait provisoire et pendant vingt ans il a nourri avec ses compatriotes l'espoir du retour, mais vainement :

Ils ne croyaient pas quitter le pays pour longtemps. Selon eux, il n'y avait de départ que dans la perspective d'un retour enrichi des mille parfums, des mille senteurs de l'ailleurs. À Montréal, ils

---

<sup>4</sup> Émile Ollivier, *Passages*, [1991], Le Serpent à plumes, 1994, p. 229.

ont continué à chanter, à danser la méringue de leur jeunesse. Ils ont nourri vingt ans de temps l'espoir d'un retour à « Jérusalem », luttant avec ténacité contre l'oubli. (176)

De même, la plupart des personnages présents dans ce roman incarnent des figures de migrants, qu'il s'agisse de la femme de Normand, vivant comme lui à Montréal et d'origine haïtienne comme lui, de son ami Youyou, émigré à Miami de son frère, ou d'Amparo Doukara, cubaine d'origine syrienne, vivant au Canada, dont les parents habitent à Manhattan. Tous sont des êtres condamnés au passage et même à des amours de passage. Ainsi Amparo évoque ses amours éphémères avec un Polonais, « emmêlement de deux vies » sans langue commune, amours d'oiseaux migrants<sup>5</sup>.

Ces migrations rappellent aussi d'autres migrations, beaucoup plus anciennes. Ainsi, les femmes haïtiennes sur le trois-mâts chantent avec des mots venus de Guinée, des « mots de la grande transhumance » et tout se passe comme si le pays refaisait en sens inverse le chemin de la traite :

Elles chantaient avec des mots venus des lointains pays du royaume d'Arada, ces mots qui avaient voyagé, ces mots de la grande transhumance, échoués sur les rives de notre malheureux pays, ces mots qui avaient trainé de bouche en bouche, mâtinés par le pollen des âges et qui ont largement fondé notre entendement de peuple<sup>6</sup>.

Quant aux lieux décrits dans ce roman, ce sont tous des lieux de passage. Et d'abord, « il y a la mer », formule répétée dès l'incipit comme un leitmotiv par la première narratrice, Brigitte Kadmon, une mer qui va s'avérer dévoratrice et tueuse. Il y a ensuite Miami, présentée comme une ville de passage et de déshérence, marquée par « un goût d'incendie et de pillage, de viol et de vol, goût de cendre, goût de mort » :

Miami, aujourd'hui, n'est qu'un lieu de passage, une terre d'errance et de déshérence, fragmentée en dix villes où des solitudes se fraient.

Il y a enfin Montréal, seule ville de passage décrite comme une ville d'accueil, une ville que le personnage de Normand réussit à faire sienne, en partie du moins, la seule qui mériterait dans ce roman le nom de ville-passerelle :

Montréal, ville d'accueil, ville creuset, ville qui joue à surprendre ! Épaulé par une municipalité inventive, un maire mégalomane avait entrepris de faire de cette ville sans passé prestigieux, peuplée en majorité de gens venus d'ailleurs, la « Terre des hommes ».

Ainsi, à l'exception de la ville de Montréal, toutes ces tentatives de passages sont vouées à l'échec, échec symbolisé par le tango, la danse qui, explique Amparo la syro-

---

<sup>5</sup> Oiseaux migrants, nous traversons plusieurs fois le globe » (*Ibidem*, p. 128).

<sup>6</sup> *Ibidem*, p.149.

cubaine, « condense, synthétise la mélancolie et l'exil<sup>7</sup> » et par l'hécatombe des oiseaux migrateurs que Normand et son amie Amparo observent avec tristesse en arrivant à Miami.

Si l'on s'en tient à cette première approche du roman, on pourrait dire, à la suite de Simon Harel, théoricien critique de l'écriture migrante, « je ne crois plus au passeur<sup>8</sup> ». Mais au-delà de cette intrigue, le roman évoque d'autres modalités de passages, plus heureux me semble-t-il.

### « Je ne peins pas l'être mais le passage »

La référence à Montaigne, cité en exergue au tout début du roman, est à cet égard capitale et appelle le lecteur à lire le titre dans sa dimension polysémique : « Je ne peins pas l'être, je peins le passage ». Comme Montaigne<sup>9</sup>, Émile Ollivier est sensible aux variations de l'être, à l'impossibilité de peindre l'être dans sa constance et son unicité et d'autant plus sensible que la situation d'exil est « l'occasion d'une révision de soi<sup>10</sup> ». Elle amène à considérer que l'identité n'est pas unique mais plurielle, que l'être évolue, se transforme au gré de ses déplacements. La confrontation de ces deux récits prend sens dans cette perspective, l'un éclairant le sens de l'autre : « quand je superpose le monde que restitue Brigitte dans son récit au plan de l'aventure Normand-Amparo, la similitude est frappante<sup>11</sup> », affirme le narrateur fictif, Régis. Le chef des *boat-people*, Amédée, comme l'intellectuel exilé à Montréal, Normand, espéraient l'un et l'autre se mettre provisoirement à l'abri hors d'Haïti avant de revenir dans leur pays. Normand prend conscience de cette illusion grâce à sa rencontre avec Amédée. De la même façon, Leyda prend conscience, grâce au récit d'Amparo, de la transformation de Normand :

Sa vision de Normand, gelée, niait le mouvement à l'encontre de la réflexion du disciple d'Héraclite. (p.48)

Le récit d'Amparo lui permet même de comprendre que les images du passé « avaient servi de masque aux dernières années de leur vie commune », qu'il y avait eu, là encore, passage,

---

<sup>7</sup> *Ibidem*, p. 41.

<sup>8</sup> Phrase prononcée par S. Harel lors d'une conférence prononcée à l'Université de Montréal le 26 janvier 2005.

<sup>9</sup> Montaigne, *Essais*, « Du repentir », *Essais III*, 2, 1580-1592 (PUF Quadrige, p. 804, La Pochothèque, p. 1255)

<sup>10</sup> Émile Ollivier, « L'exil, s'il est une amertume insoutenable, une coupure radicale d'avec soi, sa terre et ses racines, dans sa divalence, il est aussi l'occasion d'une prise de distance, d'une profonde révision de soi. », « Émile Ollivier », dans Jean Royer, *Écrivains contemporains. Entretiens*, Montréal, L'Hexagone, 1985, p. 132-137, p.134.

<sup>11</sup> Émile Ollivier, *Passages*, *op. cit.*, p. 185.

transformation de leurs relations : « Un an après la mort de Normand, la visite d'Amparo venait amnistier le passé<sup>12</sup> ».

Ainsi la vérité se révèle de manière oblique, par des récits rétrospectifs indirects et entrecroisés, pris en charge par des témoins qui s'emboîtent. Ce sont eux qui permettent de peindre le passage au lieu de figer l'être dans un passé révolu. Et l'on pourrait ajouter que c'est un portrait oblique de l'écrivain qui se dessine en filigrane derrière le personnage fictif de Normand<sup>13</sup>. Les ruses de la narration et de la fiction donnent accès à une vérité qui se dérobe. Tout se passe comme si la situation d'exil servait de révélateur, révélait que l'être est illusion, que tout est passage, qu'il n'y a pas de permanence des lieux ni des êtres, ni des relations amoureuses.

Ainsi, à sa manière, l'exil, source d'une « amertume infinie », « est aussi espace de liberté » et « met en modernité », confie Emile Ollivier dans un entretien de 1985 :

Il y a un bon usage à faire de l'exil, comme schizophrénie. L'exil, s'il est une amertume insoutenable, une coupure radicale d'avec soi, sa terre et ses racines, dans sa divalence, il est aussi l'occasion d'une prise de distance, d'une profonde révision de soi. L'exil n'est pas que malheur et malédiction, il est aussi espace de liberté, élargissement de l'horizon mental ; il met en modernité. Je sais. Le frayage est difficile. Mais au Québec – j'affirme cela comme un combat à mener, si incertain qu'il puisse paraître – il est possible de défendre la cause de l'homme d'ici et de là-bas. Cela me semble d'autant plus plausible que le caractère multi-ethnique de la société québécoise éclate au grand jour, qui annonce l'avènement d'un nouveau modèle d'êtres humains décloisonnés<sup>14</sup> !

### **L'écrivain comme passeur intempestif**

À la fin du roman, le narrateur intradiégétique du second récit, Régis, ressent « l'extrême urgence » de relater à la place de Normand son ami –mort depuis un an- le récit du naufrage par Brigitte Kadmon, celle-ci ayant « enjoint Normand de le divulguer pour que la terre entière sache le prix que les pauvres gens payent dans leur quête désespérée d'un mieux-être », même si son épouse, Leyda, se montre sceptique : « Ce vœu de Brigitte n'était qu'une illusion identique en tous points au rêve des lendemains qui chanteraient de Normand. »

La réplique de Leyda, partielle, désabusée, masquait volontairement toute la richesse du témoignage, laissait même croire que cette histoire pouvait avoir été échafaudée par un esprit

---

<sup>12</sup> *Ibidem*, p. 240.

<sup>13</sup> Comme Normand, l'auteur, exilé politique, malade lui aussi, croyait au retour au pays, a mis longtemps avant de comprendre Montréal, refuse d'oublier son passé, se sent investi de la mission de garder la mémoire de ce passé

<sup>14</sup> « Émile Ollivier », dans Jean Royer, *Écrivains contemporains. Entretiens*, Montréal, L'Hexagone, 1985, p. 132-137, p.134.(cité par Lise Gauvin dans un ouvrage à paraître en 2013 aux PUV, *Haiti. Enjeux d'écritures* (dir. Sylvie Brodziak).

inventif et malin. Il n'en était rien. Normand mort, je ressens l'extrême urgence de relater à sa place l'Odyssée de Brigitte Kadmon.<sup>15</sup>

On peut penser que cette exigence et cette « urgence de relater » correspondent à un autre sens encore de ce titre si polysémique, *Passages* : au désir profond de l'écrivain de se faire passeur<sup>16</sup>, passeur et témoin de l'histoire dramatique de son pays et de ses migrants. Il entend même œuvrer, comme Édouard Glissant, à une « poétique de la relation », aux deux sens du terme relation, le fait de relier mais aussi de relater. C'est dans ce sens qu'il faut comprendre, me semble-t-il, une autre citation mise en exergue au début de la troisième et dernière partie du roman « Dans le silence et la clameur ! », citation du poète René Char, tirée de *Rougeur des matinaux* :

Nous sommes des passants appliqués à passer,  
donc à jeter le trouble, à infliger notre chaleur,  
à dire notre exubérance. Voilà pourquoi  
nous intervenons ! Voilà pourquoi nous sommes  
intempestifs et insolites.

Poètes et romanciers sont à la fois passants et passeurs « intempestifs » et « insolites ». Ils sont intempestifs non seulement parce qu'ils jettent le trouble, dénoncent les horreurs du régime Duvallier, comme Ollivier, mais aussi intempestifs au sens étymologique, hors temps, voire à contre-temps, puisque, comme Ollivier, ils cultivent la mémoire du passé, opèrent le passage entre le présent et les événements du passé. De fait, ces deux récits entrelacés ne se contentent pas de relater les événements de l'année 1986 : naufrage du trois-mâts et soulèvement du peuple haïtien contre Jean-Claude Duvalier. Progressivement, les personnages, dans leurs différents récits, remontent dans le passé, le passé de la dictature de « Papa Doc » et même le passé plus lointain, mais encore si présent dans ses retombées douloureuses, de la traite et de l'esclavage.

Les passerelles sont donc multiples dans ce roman, comme dans le reste de l'œuvre d'Émile Ollivier, entre les lieux d'exil et le pays d'origine, entre le présent et le passé, entre l'histoire individuelle de tous ces migrants et l'Histoire de leur pays. Si le personnage de Normand, aux dires de son épouse, n'avait pas réussi à réaliser son projet d'être « archiviste de la mémoire collective<sup>17</sup> », le roman quant à lui réussit à le faire, à sa manière, à travers l'élaboration de la fiction.

---

<sup>15</sup> Émile Ollivier, *Ibidem*, p.185.

<sup>16</sup> Voir Émile Ollivier, « L'enracinement et le déplacement à l'épreuve de l'avenir », *Repérage II*, Montréal, Léméac, 2011.

<sup>17</sup> *Passages*, op. cit., p. 205.

## Une écriture du passage et de la relation ?

Peut-on pour autant parler d'une écriture du passage, voire d'une écriture migrante dans ce roman ? Rappelons à ce propos la définition qu'en donne Pierre Nepveu, écrivain québécois et théoricien de l'écriture migrante :

Écriture migrante de préférence à "immigrante", ce dernier terme me paraissait un peu trop restrictif mettant l'accent sur l'expérience et la réalité même de l'immigration, de l'arrivée au pays et de sa difficile habitation (ce que de nombreux textes racontent ou évoquent effectivement), alors que migrante insiste davantage sur le mouvement, la dérive, les croisements multiples que suscite l'expérience de l'exil. "Immigrante" est un mot à teneur socio-culturelle, alors que "migrante" a l'avantage de pointer déjà vers une pratique esthétique, dimension évidemment fondamentale pour la littérature actuelle<sup>18</sup>.

Il s'agit donc d'une écriture sensible au mouvement, à la dérive, aux « croisements multiples que suscite l'expérience de l'exil ». Pierre Nepveu refuse de réduire la notion d'écriture migrante à sa dimension socio-culturelle mais au contraire la définit avant tout comme pratique esthétique.

Or cette pratique esthétique est d'abord liée à l'usage de la langue et au rapport aux langues chez Émile Ollivier. Lui-même l'a explicité plus tard dans son récit autobiographique, *Mille Eaux*<sup>19</sup>, mais aussi dans une conférence prononcée en 2002, dans laquelle il rappelle que sa langue maternelle, le créole, était une langue interdite, tandis que le français, langue mythique, était également considérée comme inaccessible, double interdiction qui conditionne encore son rapport à la langue française, choisie comme langue d'écriture. Son souci permanent, quand il écrit, est d'être à l'écoute du « bruissement d'une double langue », de garder la musique et l'accent de l'autre langue<sup>20</sup>, le créole :

Aujourd'hui encore, même si cela ne paraît pas trop dans mon style, quand j'écris, je sens le bruissement d'une double langue, comme si je tenais contre mon oreille une conque marine. Et je tiens à garder cette musique, car j'essaie d'œuvrer dans la langue sans perdre mon accent (c'est-à-dire une inflexion de voix, un rythme, un ton) car l'accent d'une langue transportée dans une autre signale un corps-à-corps des langues qui se rencontrent, s'entrechoquent et s'emmêlent. L'accent dit plus que la langue. Il investit une écriture. Je fuis comme la peste le français marron, bâlard, mais également un français figé, sans cavalcade de cheval, sans cris de charrette, sans bouse de vache, bref, tout ce qui aseptise la langue<sup>21</sup>.

Comment donc se manifeste cet accent, ce « bruissement d'une double langue » ? dans *Passages*, la structure éminemment polyphonique donne à entendre une multitude de

---

<sup>18</sup> Pierre Nepveu, *L'écologie du réel*, Montréal, Boréal, 1988, p. 233.

<sup>19</sup> Émile Ollivier, *Mille eaux*, Paris, Gallimard, « Haute enfance », 1999, p. 60-62.

<sup>20</sup> Il précise cependant que cette double langue ne correspond en rien à un « français marron » ni au désir de « casser la langue » française, comme chez certains écrivains.

<sup>21</sup> Émile Ollivier, (« Langue de l'autre, langue de l'hôte », *Repérages II, Ibidem*, p. 133.

manières de parler, entre d'un côté le parler savoureux de conteuse de Brigitte Kadmon, paysanne haïtienne qui n'avait encore jamais quitté son île avant cette traversée dramatique et de l'autre le parler plus intellectuel et rationnel du narrateur intradiégétique, Régis, exilé de longue date au Québec. Lui-même laisse souvent la parole à Amparo ou Leyda qui ont chacune un accent, une musique différente. Le récit de Brigitte, le seul personnage du roman qui soit capable de retourner au pays, est particulièrement riche en expressions empruntées au créole telles que « les gros zotobrés » ou « un mauvais coucheur, un homme de sac et de corde », en formules proverbiales, en répétitions, en images manifestant un lien fort à la terre, « cette terre de débine sans oripeaux, maraudant follement ses malheurs dans un paysage assassin<sup>22</sup> ». Cette langue marquée par la pensée magique, alternativement lyrique et cocasse est pourtant une langue inventée. La conteuse fictive se fait comme les autres porte-parole de l'auteur. De fait le long témoignage de Brigitte Kadmon manifeste un univers culturel « où l'on croit aux signes et aux songes », comme elle le précise d'emblée<sup>23</sup>, où les croyances du vaudou mêlées de christianisme offrent une vision magique, propice au réalisme merveilleux. Ce sont les sept visions d'Amédée qui le convainquent de construire la « Caminante » et de risquer cette Odyssée si dangereuse. Celle-ci trouve son apogée durant la traversée quand est organisée une cérémonie pour le dieu Agoué à qui les femmes proposent d'épouser l'une d'entre elles pour apaiser ce dieu irascible.

Mais si la langue du narrateur migrant est plus « classique » ou son récit plus rationnel, le bruissement de la double langue se fait encore entendre, par son lyrisme, son caractère parfois exubérant ou métaphorique, notamment quand il rapporte, en discours direct ou indirect libre, les propos des deux femmes. Ainsi la voix de Leyda double celle du narrateur quand elle évoque le carnaval haïtien à Montréal, « les pulsions sauvages de la violence lascive des tropiques », lorsque « la Caraïbe des origines » fait irruption « sous surveillance de la flicaille<sup>24</sup> » par ses danses, ses rythmes et ses odeurs.

Évoquons aussi le récit pudiquement indécent qu'Amparo fait de cette nuit d'amour avec Normand, durant laquelle « les frontières entre eux s'étaient effacées, les digues avaient cédé, toutes vannes ouvertes ». Ce récit de libération des corps<sup>25</sup> se passe symboliquement au moment même de la libération des rescapés à Miami et de la libération de Haïti en 1987 et suggère l'intensité érotique de cette rencontre amoureuse par un foisonnement d'allusions

---

<sup>22</sup> *Passages, op. cit.*, p. 25.

<sup>23</sup> *Ibidem*, p. 16.

<sup>24</sup> *Ibidem*, p. 39.

<sup>25</sup> « Qu'il avait été long le chemin à parcourir pour atteindre la liberté des corps » (*Passages*, p. 210)



métaphoriques (frontières, digues, vannes, équipées, constellations, luminosité, chute et envol, houle, convulsion, coup de boutoir, torche incandescente, lave bouillante, flamboyants en fleurs...). Le sentiment d'étrangeté de ces deux exilés s'estompe alors. Le corps de Normand lui devient « familièrement étranger », oxymore qui pourrait servir d'emblème à une écriture migrante.

La poétique de la relation qui caractérise l'écriture d'Émile Ollivier se manifeste donc à travers la multiplicité d'accents rendue possible par ces modalités de focalisation qui rendent le texte particulièrement polyphonique. Cette polyphonie est renforcée par un intertexte très bigarré, mêlant références bibliques (arche de Noé, villes maudites, retour à Jérusalem), liturgie chrétienne, rituels Vaudou et références littéraires classiques. Comme Victor Segalen, également cité en exergue, Ollivier préfère « les remous pleins d'ivresse du grand fleuve Diversité » au « marais des joies immortelles<sup>26</sup> ». On ne s'étonnera pas, dans ces conditions qu'il revendique lui-même une écriture baroque, marquée par une propension à l'hyperbole, qu'il associe à la créolité et à une réalité elle-même excentrique, voire infernale :

Je ferai cependant remarquer que le baroque n'est pas seulement un regard sur la réalité ou une manière de le dire ; il s'inscrit dans la réalité même de nos vies, quadrille le sol et le sous-sol de notre quotidienneté. J'ai gardé des images d'Haïti qui me montrent que le baroque éclate de partout<sup>27</sup>.

Mais cette écriture est également marquée par un réseau métaphorique qui correspond à une vision du monde qui a pour origine ce « lieu où l'on croit aux signes et aux songes », un monde qui est habité par des esprits et qui rend la nature animée : « Il voit danser devant ses yeux la salive des écumes, la cambrure de la grève<sup>28</sup>... ».

Il faudrait néanmoins éviter d'enfermer Ollivier dans la catégorie d'écrivain migrant : lui-même revendique le droit à l'imaginaire, à une ouverture sur le monde, ses violences certes, mais aussi ses rêves et ses aspirations :

Je me sens, avec cette épithète, réduit à ma singularité d'immigrant, cantonné dans une condition minoritaire qui fait ainsi de moi un être unidimensionnel, mutilé d'une large ouverture sur le monde, un être amputé qui devrait se contenter – à chaque singe sa branche – de l'espace qui lui est assigné. Les territoires de l'écrivain-migrant, comme pour tout écrivain, sont ceux de l'imaginaire, des formes et des mots qui fondent le sens ou perdent sens, de l'ordinaire de la condition humaine, de ses violences, de ses échecs, de ses rêves et de ses aspirations. Pour lui aussi le monde tel qu'il est, avec sa rumeur et sa turbulence, constitue un fabuleux champ d'observation<sup>29</sup>.

---

<sup>26</sup> Citation de *Stèles* de Victor Segalen, lise en exergue de la 2<sup>ème</sup> partie, « Bonjour les vents ! », p. 97.

<sup>27</sup> Émile Ollivier, « Améliorer la lisibilité du monde », in *Penser la créolité* (Maryse Condé et Madeleine Cottenet-Hage, dir.), Paris, Karthala, 2011.

<sup>28</sup> *Passages*, op. cit., p. 134.

<sup>29</sup> É. Ollivier, *Repérages*, Montréal, Leméac, 2001, p.70.

Ainsi, si écriture migrante il y a, elle correspond à une invention formelle née de la nécessité d'exprimer une réalité complexe et un regard multiple sur le monde. C'est ce double regard rendu possible par la situation d'exil qui amène le narrateur de *Passages* à « traverser l'obscurité des mots usés pour en atteindre la racine » et ainsi « aller vraiment au-delà<sup>30</sup> » (48), reprenant l'injonction de Samuel Beckett dans *L'Innommable* : « Aller de l'avant, j'appelle ça de l'avant, je suis toujours allé de l'avant, sinon en ligne droite, tout au moins selon la figure qui m'avait été assignée ». Là encore, cette citation mise en exergue de la première partie peut s'interpréter de manière polysémique : aller de l'avant et se risquer au péril de la mer sur un Trois-Mâts ou aller de l'avant et se risquer dans l'écriture. Ce pourrait être l'ultime sens de *Passages* : « traverser l'obscurité des mots usés pour en atteindre la racine », aller au-delà de l'apparence des choses par le travail sur le langage :

C'est pourquoi il est préférable de parler d'écriture migrante, car ils écrivent d'une écriture dont les images migrent pour déjouer les stéréotypes, d'une écriture qui permet aux identités de se jouer et de se déjouer les unes des autres. [...] Étrangers du dedans ou sédentaires du dehors, ils écrivent sur l'identité, le même et l'autre, le déracinement et le ré-enracinement. En ce sens, ils sont des messages de liberté, colportant dans leur kaléidoscope toute la rumeur du monde<sup>31</sup>.

### **Conclusion : l'espoir tenace, rebelle...**

Si l'on s'en tient à ce roman, on peut faire l'hypothèse qu'Émile Ollivier invente ici une « forme-sens », qui est l'utilisation, grâce à l'enchâssement et l'alternance des récits, voire leur superposition, d'une structure narrative particulièrement polyphonique, particulièrement apte à restituer dans leur diversité les bruissements de la langue et la double langue de ces migrants. La « surconscience linguistique », pour reprendre la formule de Lise Gauvin<sup>32</sup>, rejoint ici une surconscience culturelle, liée ici à ces multiples et diverses situations de migration que subissent les protagonistes.

Ce roman très dense et secret, roman aux passages multiples, formant un réseau subtil, met donc en œuvre à la fois dans son architecture et son écriture, dans sa forme et sa signification, une « poétique de la relation ». Mais il contient aussi en filigrane une dimension métalittéraire, une réflexion sur la possibilité même d'être passeur et une oscillation, incarnée par différents personnages, entre d'une part la crainte de ne pouvoir être passeur, l'amertume, le constat d'un impossible retour ou plutôt du retour du même dans l'histoire d'Haïti, marqués

---

<sup>30</sup> *Passages, op. cit.*, p. 30.

<sup>31</sup> Émile Ollivier, *Repérages, op. cit.* p.70.

<sup>32</sup> Lise Gauvin, *L'écrivain francophone à la croisée des langues. Entretiens*, Karthala Éditions, 1997.

par la mort d'Amédée et de Normand, et d'autre part l'espoir de renouveau, porté par l'image finale de Leyda, « remontant vers la clarté ».

Cette ambivalence entre le sentiment d'une double coupure culturelle et l'espoir d'une possible écriture transculturelle, de lien et de relation, semble être une constante chez Émile Ollivier :

J'ai tendance à dire que je suis Haïtien la nuit, Québécois le jour. Et je pense effectivement que c'est une situation de schizophrénie. [...] Je suis coupé de la réalité haïtienne, mais je le suis également de la réalité québécoise. Encore que ces deux réalités travaillent mes fantasmes, travaillent mes désirs, mes joies... mes travaux et mes jours<sup>33</sup>.

Tout est dans le « encore que », dans la convergence qu'il constate parfois entre ces deux réalités, travaillant non seulement ses désirs et ses joies mais aussi ses « travaux<sup>34</sup> » et son écriture littéraire. Dans une courte nouvelle publiée en 2001, « Les Lumières des saisons », on retrouve l'idée, mise en œuvre dans la fiction, d'une tension entre désespoir et espoir. Laissons donc à l'espoir tenace et rebelle le dernier mot :

L'artiste semble avoir atteint là un point de non-retour de l'imaginaire où l'art art reflète à la fois le désespoir qui nous envahit inévitablement dans le monde d'aujourd'hui et l'espoir tenace, rebelle...<sup>35</sup>

---

33. Émile Ollivier, *Le Pouvoir des mots, les maux du pouvoir*, Paris, Arcantère et Montréal, Presses universitaires de Montréal, 1986.

<sup>34</sup> On notera la référence malicieuse à Hésiode...

<sup>35</sup> Émile Ollivier, « Les lumières des saisons », in *Regarde, regarde les lions*, Paris, Albin Michel, 2001.

