

L'énigme de la filiation chez Dany Laferrière : perspectives comparatistes à l'ère de la mélancolie

EVELYNE GAGNON¹
evelyne1@ualberta.ca

Une nouvelle ère mélancolique

*Sens dessus dessous ta mort
a retourné la terre entière
sens dessus dessous.²*
- Paul Chanel Malenfant

La mélancolie, on le sait au moins depuis Aristote, s'avère le domaine privilégié de l'analogie fertile où se côtoient l'ennui saturnien et la ferveur créatrice, l'enfermement dans la contemplation désespérée et l'errance perpétuelle de l'exilé ou du vagabond. Tel que l'a bien démontré Jean Starobinski, « le domaine de la mélancolie est toujours celui des contraires surprenants » (Starobinski, 2005 : 27), plus encore, on y constate fréquemment « une relation malheureuse avec l'espace: dans le resserrement de la captivité, dans l'errance désorienté, la conscience n'est pas conciliée avec le lieu qu'elle occupe. » (*Ibidem*) Cette tension entre le sujet et les lieux qu'il peine à habiter n'est pas sans liens avec le *topos* de l'exil, sans cesse renouvelé par la littérature contemporaine. *L'énigme du retour* de Dany Laferrière, roman intimiste exposant le deuil du père, nous propose à ce titre une traversée littéraire sous le signe de l'errance perpétuelle. Or, la mort d'un parent, n'est-ce pas à ce titre l'une des formes les plus radicales de l'exil intérieur?

L'imaginaire contemporain de la fin se trouve désormais intimement lié à une conscience accrue de la mort, ce qui implique aussi un processus de représentation des figures du deuil et cela, « souvent à la jonction d'une catastrophe mondiale (une société, une communauté risque de disparaître) et d'un désastre personnel, s'exprimant d'un point de vue subjectif » (Chassay, 2008 : 9). On constate, dans la littérature actuelle, que ces thématiques débouchent de plus en plus sur la mise en scène d'*apocalypses intimes* (Gervais, 2001). Certains créateurs, plus encore depuis la dernière décennie, abordent cette inquiétude toute contemporaine en développant une conscience intime du temps, conscience d'un sujet confronté à l'inévitabilité d'une perte, et qui exploite du même coup le potentiel imaginaire de cette posture mélancolique. Cela sans compter la résurgence de la pratique du tombeau littéraire, phénomène particulièrement marqué au sein de la littérature canadienne récente, qui offre à cette forme ancienne de nouvelles inflexions. Voilà pourquoi une étude du roman *L'énigme du retour* de Dany Laferrière nous semble particulièrement féconde au regard des perspectives comparatistes actuelles (Roland & Vanasten,

¹Centre de Littérature Canadienne (CLC) – Université de l'Alberta. Evelyne Gagnon est actuellement chercheure postdoctorale au Centre de littérature canadienne de l'Université de l'Alberta (Canada) et bénéficie du soutien du Conseil de recherches en Sciences humaines du Canada (CRSH) pour effectuer une recherche sur les formes renouvelées de la mélancolie dans la littérature canadienne contemporaine. Son doctorat (Ph. D.), réalisé à l'Université du Québec à Montréal, portait sur la poésie de Jacques Brault, de Michel Beaulieu et d'Hélène Dorion. Elle a codirigé, avec Denise Brassard, les collectifs *États de la présence : les lieux d'inscription de la subjectivité dans la poésie québécoise actuelle* (Mtl., XYZ éditeur, 2010) et *Aux frontières de l'intime. Le sujet lyrique dans la poésie québécoise actuelle* (Figura, UQÀM, 2007). En 2012, elle a réalisé un postdoctorat sur la poésie québécoise contemporaine, à l'Université de Montréal, au sein du CRILCQ. Elle a aussi enseigné la littérature à l'UQAM, au Collège Jean-de-Brébeuf et à l'Université de l'Alberta.

² Paul Chanel Malenfant, *Des ombres portées*, Montréal, Éditions du Noroît, 2000, p. 39.

2010). L'expérience même du deuil, dans ce roman, s'inscrit en effet au cœur d'un réseau d'analogies et de comparaisons d'une cohérence remarquable, permettant au narrateur-fils d'interroger les contours de toutes ces *distances* qui le séparent du père disparu, comme autant de mouvements d'*approches* qui relancent incessamment cette énigme insoluble : où se termine la vie d'un père absent et où commence la vie d'un fils l'ayant longtemps cherché, puisque « [l]a distance est si fine / entre la longue absence et la mort » (Laferrière, 2009 : 112)?

L'écriture de Laferrière développe parallèlement une poétique de la comparaison permettant de mettre en relief ce qui différencie l'ici de l'ailleurs, alors que le narrateur s'avère plongé dans une errance perpétuelle, voire un vagabondage ludique qui détermine sa posture mélancolique même, une mélancolie à la fois sobre et amusée, qui accompagne et dynamise l'expérience créatrice. Ce roman nous permettra à ce titre de mieux définir les tonalités nord-américaines de la mélancolie, précisément lorsque l'auteur aborde son expérience singulière du territoire nord-américain. En explorant divers procédés de différenciation, l'énonciation interroge et rejoue les distances entre le père et le fils, entre le Nord et le Sud, entre l'ancrage et l'exil. Ces stratégies, appuyées par de nombreuses comparaisons, construisent un jeu de perspectives en échos et des effets de réverbération qui donnent à ce roman une profondeur de champ toute contemporaine, traversée d'espace et de temps qui relance l'appétit de vivre du narrateur, car « [l]a vie est ce long ruban / qui se déroule sans temps morts / et dans un mouvement souple / qui alterne espoir et déception. » (*Idem*, 284).

Les miroirs de la subjectivité endeuillée : poétique de la comparaison

Dans *L'énigme du retour*, le narrateur affronte une catastrophe intime, soit la mort d'un père qu'il a peu connu et dont le passé trouble, lié à la tragédie collective vécue par le peuple haïtien sous la dictature, refait surface. On assiste dès lors à une dilatation des frontières entre Haïti et Montréal, entre la nostalgie d'un passé avorté et l'énigme que constitue ce présent endeuillé. Se met conséquemment en place une *logique de la circulation perpétuelle*, qui s'avère à notre avis un trait majeur de l'énonciation mélancolique contemporaine. Chez Laferrière, cette mouvance s'incarne sur le plan géographique par l'éthos de l'errance (exilé au sud, exilé au nord) et devient, par extension, un déterminant incontournable de la subjectivité. Le père disparu incarne une double figure de l'absence, n'ayant jamais été présent dans la vie du fils, qui tenta tout de même de le rencontrer, une fois adulte, ayant retrouvé l'appartement où vivait ce père en exil à New York. Cette rencontre avortée est décrite dans la scène New Yorkaise du roman, épisode emblématique sous forme d'analepse où le narrateur raconte comment, sur le seuil de la porte qui demeurera close, il a pu l'entendre « hurler qu'il n'avait jamais eu d'enfant, ni de femme, ni de pays. » (Laferrière, 2009 : 66).

La trame narrative, en son essence, s'appuie donc sur des ressorts mélancoliques: le manque, l'exil, le père en tant que double figure de l'absence. Le décès de ce père condamné à l'exil aux États-Unis pour échapper à la dictature de Papa Doc³ dévoile aussi, en creux, une énigme plus profonde : de cet homme, le narrateur n'apprendra presque rien de plus, et ce, même lorsqu'il retournera en Haïti pour y ramener le cercueil du défunt. Ce récit de deuil semble à cet effet annoncer dès l'abord un tombeau littéraire, mais s'opèrent ensuite maints détournements de la fonction élégiaque⁴ traditionnelle qui rendrait hommage au défunt, au profit d'une longue

³ Il en sera de même pour le fils, plusieurs années plus tard, alors que le jeune journaliste Windsor Dany menacé par la dictature de Baby Doc quittera Haïti pour Montréal.

⁴ Comme le rappelle Jean-Michel Maulpoix, la perte au cœur de l'expérience mélancolique renvoie traditionnellement à une posture orphique. La confrontation avec la mort déploie l'espace de l'imaginaire : « la mort, comme l'infini, ne saurait être dite, décrite, ni pensée. Aussi contraint-elle

dérive méditative où le narrateur interrogera davantage ses propres errances identitaires, moteur même de la traversée littéraire.

Évitant l'esthétique de la déploration, le roman emprunte alors les tonalités du vagabondage ludique, devenant carnets de voyage, chroniques d'un XXI^{ème} siècle abîmé dans la trivialité et les tourbillons médiatiques, journal intime s'attachant aux détails qui construisent les histoires personnelles⁵ et journal d'écriture où la pensée en acte se développe et se meut. Cela accompagné d'une hybridité formelle entrelaçant la prose narrative et une versification inspirée de la pratique du Haïku. Ici encore, on constate cette obsession de comprendre le présent de la subjectivité qui s'écrit au fil du roman, subjectivité qui tente de se définir en comparant le parcours du père et celui du fils, dans cette distance même qui persiste entre ces deux trajectoires, ces deux temporalités parallèles. Le tombeau littéraire devient conséquemment un prétexte à toutes sortes de digressions sur la littérature et les arts, les particularités géographiques et culturelles montréalaises et haïtiennes, les tensions entre les modes vie du Nord et du Sud, digressions qui côtoient les anecdotes et traits humoristiques : « Tout bouge sur cette planète. / Vue du ciel on voit son sud / toujours en mouvements. / Des populations entières montent / chercher la vie au nord. / Et quand tout le monde y sera / on basculera par-dessus bord. » (Laferrière, 2009 : 46).

La mort du père s'affiche sans contredit telle une *apocalypse intime*, pour le narrateur. Cette disparition produit en ce sens un effet de réverbération : « Ce coup de fil au milieu de la nuit. Êtes-vous *Windsor Laferrière* ? Oui. C'est l'hôpital de Brooklyn... *Windsor Laferrière* vient de mourir. Nous avons le même nom. » (Laferrière, 2009 : 58; je souligne). Devant le portrait flou de ce père⁶ méconnu, c'est son propre portrait fuyant que le fils interroge soudain. Si les ressemblances entre le père et le fils abondent, au fil des pages, elles demeurent toujours soulignées par un point de vue externe (les amis, anciens collègues ou autres membres du clan familial reconnaissent les ressemblances physiques entre le père et le fils, leurs qualités communes de dandy, la mère confond le père et le fils en observant à plusieurs reprises des photos). Pourtant, ce sont les trajectoires parallèles de ces deux existences que le narrateur tente pour sa part de mettre en lumière. Il n'est pas fortuit à cet égard que l'auteur use abondamment de la comparaison, figure rhétorique au sein de laquelle la signifiante se construit précisément dans cette distance préservée entre les éléments mis en présence. Ainsi le déplacement analogique rappelle que le *retour* du *même* demeure impossible, qu'un déplacement sémantique, voire temporel, s'est opéré. Cette traversée fait échos au voyage (intérieur et extérieur) entrepris par le sujet endeuillé. Ayant ramené la tombe du père en son village natal d'Haïti, le narrateur observe et s'interroge :

Et si la lune était pleine et claire
il a dû voir ma vie aussi
en prolongement de la sienne
et *si semblable* à la sienne.

Nous avons chacun notre dictateur.
Lui, c'est le père, Papa Doc.

la langue à d'incessants détours pour approcher de plus près son énigme. La vie seule peut l'appréhender, elle en est à la fois le revers et le relief, comme la langue est celui de l'indicible. Ainsi la mort est-elle créatrice de formes, source d'inventions innombrables, qui sont autant de masques sur son blanc visage aux traits effacés. Elle invite à la représentation, la mise en scène, l'allégorie. Elle engendre la plainte élégiaque, mais peut aussi se dire avec gaieté». (Maulpoix, 2000, 318).

⁵ Si « [o]n vend la mort anonyme en Amérique » (Laferrière; 2009 : p. 13), l'auteur s'attache pour sa part à raconter l'essence des *histoires individuelles*, comme dans cette vibrante évocation de la figure de la mère : « Ma mère ne se baigne pas / dans le fleuve de l'Histoire. / Mais toutes les histoires individuelles / sont comme des rivières qui la traversent. / Elle conserve dans les replis de son corps / les cristaux de douleur de tous ces gens / que je croise dans les rues [...] Mais de cela / on ne parle jamais / dans les médias internationaux. » (*Idem*, 98)

⁶ « Je pense à un mort dont je n'ai pas / tous les traits du visage en tête. » (Laferrière; 2009 : p. 20)

Moi, le fils, Baby Doc.
Puis l'exil sans retour pour lui.
Et ce retour énigmatique pour moi.
(Laferrière, 2009 : 275-276; je souligne)

Sur le plan de la représentation, c'est le miroitement de la lune qui dévoile ainsi les reliefs de ces deux vies, séparées syntaxiquement par le syntagme comparatif *si semblable à*, dans la différence même du déplacement analogique (qui unit et maintient la séparation simultanément). Comme le rappelle Henri Meschonnic, la comparaison expose « à la fois un pouvoir de *retardement*, et l'introduction de l'*histoire*, du récit, dans une figure en elle-même intemporelle » (Meschonnic, 1970 : 122), car la copule marque la trace au sein de l'énoncé du déplacement analogique. Les deux réalités demeurent juxtaposées, non assimilées, puisque cette « juxtaposition est *tension* entre les contraires, et non fusion des contraires. » (*Ibidem*) Cette juxtaposition se trouve par ailleurs appuyé par un parallélisme antithétique qui recouvre à la fois les plans historique (Papa Doc / Baby Doc) et syntaxique (répétitions de « Lui » et « Moi » / « lui » et « moi » en extrémité des vers). Cette répétition agit d'ailleurs comme si le regard, la focalisation narrative, opérant une permutation constante d'un personnage à l'autre, cherchant les traits du père dans celui du fils, et inversement, sans jamais résoudre complètement la distance et les différences qui les séparent. Ainsi la subjectivité énonciative se construit-elle à travers ces jeux de réverbérations constants. Quelques lignes plus loin, on peut d'ailleurs lire : « Il m'a donné naissance. / Je m'occupe de sa mort. / Entre naissance et mort, on s'est à peine croisés. » (Laferrière, 2009 : 276-277).

Ce deuil énigmatique plonge en ce sens le narrateur dans une errance géographique et identitaire qui s'avère aussi une expérience positive, créatrice : « Ma vie en zigzag depuis ce coup de fil nocturne / m'annonçant la mort d'un homme / dont l'absence m'a modelé. / Je me laisse aller sachant / que ces détours ne sont pas vains. / Quand on ne connaît pas le lieu où l'on va / tous les chemins sont bons. » (Laferrière, 2009 : 167). En cela l'écriture mélancolique dévoile son versant fertile, puisque l'introspection acédiaque, lorsqu'elle évite les fureurs du désespoir qui enfermeraient le sujet endeillé dans une noirceur sans vocables, peut déployer considérablement l'espace de l'imaginaire, à même ce que Jean Starobinski nomme *l'encre de la mélancolie* :

Écrire, c'est former sur la page blanche des signes qui ne deviennent lisibles que parce qu'ils sont de l'espoir assombri, c'est monnayer l'absence d'avenir en une multiplicité de vocables distincts, c'est transformer l'impossibilité de vivre en possibilité de dire... [et] conquérir un merveilleux pouvoir de miroitement et de scintillement. (Starobinski, 2005 : 29-30).

Cette réverbération signifiante se développe notamment, dans *L'énigme du retour*, par le motif récurrent de la chambre. Reprenons à ce titre un épisode-clé du roman, la scène New Yorkaise où père et fils se trouvent de chaque côté de la porte close de l'appartement où se terrait le père exilé :

Je me demande
quand a-t-il su
qu'il ne retournerait
plus jamais en Haïti
et qu'a-t-il senti exactement
à ce moment-là?

À quoi pensait-il

dans sa petite chambre de Brooklyn
durant les longues nuits glaciales ?
Dehors, il y avait bien le spectacle
de la ville la plus animée du monde.
Mais dans cette chambre, il n'y avait que lui.
Cet homme qui avait tout perdu.
Si tôt dans sa vie.
(Laferrière, 2009 : 66).

Le narrateur évoque cette scène tel un souvenir, simulacre imparfait qui lui rappelle inlassablement qu'il fait face, dans son périple, à un tombeau vide. Partout dans ce roman, la chambre du mort (où bruissent les simulacres du père absent) s'oppose, de manière à dynamiser le mouvement même du discours mélancolique, à la chambre d'écriture (habité par le fils qui écrit). De fait, le père apparaît telle une figure mélancolique tragique (celui qui a tout perdu, et qui, dans son exil perpétuel, ne se retourne jamais), alors que le fils se révélera plutôt un mélancolique tributaire d'une nonchalance ironique : « La chose la plus subversive qui soit, / et je passe ma vie à le dire / c'est de toute faire pour être heureux / à la barbe du dictateur. » (Laferrière, 2009 : 140). Le fils représente pour sa part celui qui se retourne, qui accepte que ce retour – au pays natal et sur soi – s'avèrera une énigme sans fin, toujours à recommencer. Cette énigme se fait le moteur de la pensée dérivante et créatrice en ce sens que l'énonciateur l'assume telle une force de déplacement, de créativité, une force du *vivre* au sein d'une parole en acte (Meschonnic, 1970).

L'intertexte convoquant l'œuvre d'Aimé Césaire ajoute à ces effets de réverbérations mélancoliques, comme on le voit dans le segment qui fait suite à la scène New-Yorkaise, alors que la dérive méditative du narrateur s'ouvre tout-à-coup à la poésie de Césaire : « Je tente de l'imaginer dans sa chambre, les rideaux tirés, en train de rêver à sa ville *si semblable* à celle décrite par un jeune Césaire en colère » (Laferrière, 2009 : 66; je souligne). *Si semblable*, mais jamais identique. Césaire devient même, par une surimposition signifiante (n'effaçant jamais complètement l'ombre du père qui y demeure dissimulée), une figure paternelle adoptive : « Césaire se superpose à mon père » (*Idem*, 33), car le poète « a dépassé sa colère pour découvrir des territoires inédits dans cette aventure du langage » (*Idem*, 60). C'est d'ailleurs en embrassant lui-même la posture de l'écrivain que le narrateur échappe à la mélancolie stérile pour plutôt utiliser l'imaginaire mélancolique telle un moteur de créativité et de mouvement :

C'est en vivant à Montréal que j'ai pris conscience de mon individualité. À moins trente degrés, on a tout de suite une conscience physique de soi. Le froid fait baisser la température de l'esprit. Dans la chaleur de Port-au-Prince l'imagination s'enflamme si aisément. Le dictateur m'avait jeté à la porte de mon pays. Pour y retourner, je suis passé *par la fenêtre du roman*. (*Idem*, 156; je souligne).

L'écriture mélancolique prend donc son relief dans la mise en dialogue des contrastes (corps/esprit, chaleur/froid), poétique comparatiste en son essence même et qui, tout en soulignant les distances infranchissables qui demeurent entre les signes et objets, investit ces interstices tels des espaces de jeux, espaces où l'élan énonciatif circule et reconfigure à sa guise ces fragments esseulés. Chez Laferrière, l'énonciation des lieux s'élabore aussi par le truchement de constants glissements oscillatoires : d'un espace fermé (chambre, voiture) à un espace ouvert (la ville, la mer), d'un lieu vers un autre (Port-au-Prince / Montréal), dans une incessante circulation qui n'est pas sans liens avec une forme d'errance qui définirait la subjectivité actuelle et ses modes d'habitation des paysages contemporains.

Si Orphée perdait son âme en Amérique : petit traité pour une mélancolie du Far West

La représentation des paysages, chez Laferrière, expose des détails sur le mode de diverses perceptions sensorielles qui forment chaque tableau, mais cette mouvance du regard dévoile, en creux, en trompe-l'œil, d'autres paysages désirés. Le manque devient le moteur même du mouvement et du discours mélancolique. Le narrateur s'attache à cet égard à décrire ce qui lui manque du Nord quand il revient au Sud, puis ce qui lui manque du Sud quand il erre au Nord. On le voit dans ces deux comparaisons paysagères qui soulignent les manques, n'invitant pas à la fusion sémantique tel que le ferait la métaphore, mais bien à une réversibilité perpétuelle entre les lieux :

Je tourne au coin d'une rue de Montréal
et sans transition
je tombe dans Port-au-Prince
Comme dans certains rêves d'adolescent
où l'on embrasse une fille différente de celle
que l'on tient dans ses bras.
(Laferrière, 2009 : 23; je souligne)

Être étranger même dans sa ville natale.
[...]
En grim pant la petite côte
qui mène vers place Saint-Pierre,
je pense tout à coup à Montréal
comme il m'arrive souvent de penser
à Port-au-Prince quand je suis à Montréal.
On pense à ce qui nous manque.
(*Idem*, 153; je souligne)

Ces effets de réverbérations constants entre le Nord et le Sud démontrent combien le sujet n'est jamais complètement chez soi, chemineau perpétuel qui traîne sa petite mélancolie ricaneuse à travers l'Amérique, car « [o]n ne meurt pas tant qu'on bouge » (*Idem*, 228), précise-t-il.

Ce roman à cet effet surpasse l'usage strictement thématique de l'exil. Si la nostalgie se trouve associée étymologiquement au mal du pays dans la pensée occidentale (Földényi, 2004 : 300-301), elle demeure en fait une sous-catégorie de la mélancolie. La mélancolie s'avère, en tant qu'expérience fondamentale du manque et du deuil qui vont au-delà de la pathologie freudienne, davantage liée aux notions « d'arrachement au sens général du terme (...) [et] de la parenté entre le désordre et la tristesse » (*Ibidem*). L'intérêt de ce roman, au regard des perspectives comparatistes, réside par ailleurs dans le fait que deux types de mélancolie s'y profilent : une mélancolie du premier exil, puis une mélancolie plus radicale et encore peu abordée par la critique, soit une mélancolie propre à l'expérience singulière du monde depuis le tournant du XXI^{ème} siècle.

La mélancolie du premier exil s'avère manifeste lorsque le narrateur explicite son rapport à Haïti et la tristesse à la fois inconsolable et tranquille qu'il partage, à cause de la distance, avec des figures féminines aimées (la grand-mère, la mère, la sœur et les tantes). Quelque chose se dessine par ailleurs, au fil du roman, de la mélancolie postcoloniale (Hiromatsu, 2012), lorsque l'on considère la difficile inscription du destin national haïtien au sein d'une Histoire qui se verrait salvatrice, comme si le deuil de ce projet avorté demeurerait incessamment détourné, jamais tout à fait dépassé, dans l'attente infinie d'une possible résolution :

Si Haïti a connu trente-deux coups d'État
dans son histoire
c'est parce qu'on a tenté de changer
les choses au moins trente-deux fois.
On semble plutôt intéressé par les militaires
qui font les coups d'État
que par les citoyens qui renversent
ces mêmes militaires.
La résistance silencieuse et invisible. (...)

Quand on débarque dans cette ville située au bord d'une mer turquoise et entourée de montagne bleue, on se demande combien de temps cela prendra pour tourner au cauchemar. En attendant, il faut vivre avec l'énergie de celui qui attend la fin du monde. (Laferrière, 2009, 129).

Dans les chapitres intitulés « La faim », « Crever dans un tableau primitif » ou « Une génération d'éclopés », le romancier questionne la catastrophe politique et sociale qui guette Haïti, tout autant que la précarité du monde actuel; mais de biais, car la fenêtre, le prisme par lequel le narrateur commente, critique, demeure celui de la catastrophe intime, déclencheur de l'introspection énonciative, moteur de l'énergie discursive qui se déploie conséquemment. Cela indique une seconde forme de mélancolie, liée à une expérience contemporaine du deuil d'un possible rapport euphorique au réel. Selon Jean Clair,

dans une société contemporaine qui, pour user du terme de Max Weber, vit le désenchantement du monde comme la conscience même de sa propre condition, la mélancolie prend un autre sens. Conscience survivante au milieu des déchets du vieil humanisme et des produits de sa technologie de masse, (...) elle ne se rencontre plus que dans l'ordre de la création solitaire et toujours menacée. (Clair, 459-460).

Comment la littérature figure-t-elle conséquemment cette incontournable précarité, dans une époque constamment projetée vers l'avenir technologique et souvent oublieuse de son passé historique ? De fait, l'ère actuelle s'avère particulièrement vulnérabilisée par l'effondrement de certaines épistémès et idéologies collectives, tout autant que menacée par l'instabilité planétaire et écologique. On peut même remarquer une crise de la filiation au sein des arts contemporains, à la suite de Denys Ryout, qui a bien montré que les utopies artistiques et la notion de génie ont désormais cédé la place à une « inquiétante banalité » (Ryout, 2005: 58) où se multiplient des figures saturniennes dégradées, dont le peintre américain Edward Hopper demeure l'un des précurseurs, figures « saisies dans l'intimité d'un moment d'égarement qui ne peut même pas porter le nom, somme toute trop héroïque, de désespoir. » (*Ibidem*).

Évitant la violence extrême ou la plainte exacerbée, la mélancolie ici étudiée s'exprime par une sobriété constante, un désarroi lucide. Loin des épanchements spectaculaires du pathos, chez Laferrière, cette énigme de la filiation passe en effet par la fenêtre de la sphère intime qui, par le truchement du littéraire, explore les détails qui reconstruisent le lien de proximité avec l'autre, la simplicité des gestes qui ponctuent le quotidien, les moindres perceptions sensorielles qui redonneraient une valeur à l'expérience sensible du monde, du vivant. Cette esthétique de la sobriété, on la retrouve également dans nombre d'œuvres canadiennes actuelles, qui exposent à leur manière les singulières tonalités nord-américaines de la mélancolie. Si Laferrière construit son œuvre autour de récits intimistes exposant des histoires individuelles, on sait par ailleurs qu'il

revendique son projet littéraire telle une autobiographie américaine⁷. Or, Jimmy Thibeault a longuement analysé ce qu'il nomme un « regard du soi », chez Laferrière, lié à l'expérience du *vivre* dans l'espace nord-américain.⁸ Il précise à ce titre que :

L'énigme du retour se pose ainsi comme l'aboutissement du projet d'individualité mis en place par l'«Autobiographie américaine». Qu'il soit multiple ou unique, le narrateur de Dany Laferrière, en posant sa subjectivité au centre du récit, affirme donc son désir de surpasser les identités prescrites par l'origine, la race, la couleur ou la langue. (Thibeault, 2011: 40)

On sait par ailleurs que l'Amérique demeure une terre remplie de *non-lieux* (Augé, 1992), territoire symbolique de l'errance perpétuelle, qui ne saurait se dire que par le truchement d'une succession bigarrée de paysages changeants où miroitent les visages multiples du sujet, dans cette difficulté même d'ancrer définitivement son âme en Amérique (Nepveu, 2004). Ainsi ce roman, creusant cette énigme de l'impossible ancrage au sein d'un territoire unique, témoigne-t-il d'une mélancolie contemporaine, ici teintée par l'expérience d'une Amérique comme exil intérieur perpétuel, telle qu'on la retrouve aussi dans une large part de la littérature canadienne (Nepveu, 1998).

Le roman devient en ce sens un lieu de passage où la dérive s'opère de façon oscillatoire. Le corps du texte se construit de multiples *analogies circulatoires* qui ne s'opposent que pour mieux demeurer en dialogue, dans une logique davantage comparatiste que simplement antithétique, puisque c'est précisément dans ces distances traversées et célébrées que l'énigme identitaire se déploie, retraçant une *géographie de l'errance* (Bojsen, 2008) n'allant pas sans rappeler la poétique de la relation de Glissant (Glissant, 1990) et ses propos sur les Amériques (Glissant, 1996). Chez Laferrière, les nombreuses descriptions du Nord (géographique, anecdotique, symbolique) exposent l'art du portraitiste qui sait choisir avec un humour à la fois amusé et lucide les détails ainsi que les anecdotes qui construisent savamment chaque tableau. Le territoire nord-américain s'y trouve notamment décrit telle une vastitude infinie, un lieu de solitude, sorte de canevas ouvert où reconfigurer incessamment les miroirs de la subjectivité. Au contraire, le Sud figure un univers du plein, du bruit, là où subjectivité ne trouve pas l'espace où s'écrire. Si le sud a déterminé la construction première de la subjectivité (figurée par l'enfance riieuse, la chaleur des liens filiaux et des figures féminines aimantes), on constate que l'expérience du Nord a définitivement transformé le narrateur; expérience d'une territorialité de vastitude vertigineuse, de lassitude sans plainte, de tristesse tranquille : « Nous sommes bien chez les nordiques / qui boivent à perdre la tête / en dansant une folle gigue. / Ils lancent des obscénités vers le ciel / tout étonnés de se découvrir seuls / sur une si grande étendue de glace. » (Laferrière, 2009 : 18).

C'est précisément lorsque Laferrière décrit les modalités du vivre au Nord, dans ce « Vaste pays de glace » (Laferrière, 2009: 15) que l'on peut dégager, par effets de contrastes, les particularités de l'imaginaire mélancolique nord-américain :

Je suis conscient d'être dans un monde
à l'opposé du mien.
Le feu du Sud croisant
la glace du Nord

⁷ Étudiée par Jean Morency et Jimmy Thibeault (2007).

⁸ «La rupture avec la notion d'appartenance à un espace identitaire national conduit donc le narrateur à redéfinir son rapport au monde à travers l'idée que le soi se construit dans le temps au fil des expériences intimes et des émotions qui lui donnent un sens. » (Thibeault, 2011 : 37)

fait une mer tempérée de larmes.

Quand la route est droite comme ça
la glace des deux côtés
et aucun nuage qui permette
de se repérer dans ce ciel de midi
d'un bleu si uni
je touche à l'infini.
(Laferrière, 2009 : 17; je souligne)

Le paysage canadien, où s'amorce le périple du narrateur dès le début du roman, se révèle un vecteur de déplacement temporel ouvrant une fenêtre sur la mémoire (l'enfance, la fuite d'Haïti, l'arrivée à Montréal) qui se répercute, telle une ombre portée, sur le présent. Mélancolie amusée, dérive douce telle *une mer tempérée de larmes* s'opposant à la violence du réel, violence qui n'est toutefois jamais occultée, puisque le regard lucide et distancié de l'écrivain sait savamment en évoquer les contours.

Dans le chapitre intitulé « Far west », on assiste à de nombreux glissements sémantiques constants entre ici et là-bas⁹, alors que l'on revient à la figure de Tupac Chakur, présentée précédemment dans le chapitre « Ghetto en guerre dans la chambre ». Le narrateur regarde en effet le documentaire *Ghost of Cité Soleil*¹⁰ avec son neveu également prénommé Dany¹¹. Le film porte sur deux jeunes frères haïtiens à la tête des milices *Les Chimères* sous Aristide, l'un d'un rêvant de devenir un rappeur célèbre comme son idole Tupac Chakur, dont il emprunte le pseudonyme et le destin (le rappeur américain Tupac est décédé au sein des guerres de rues dans les années 1990). Encore une fois, il s'agit d'une autre figure dédoublée, réverbérée, d'un jeu avec le tombeau. L'énonciation versifiée entremêle des bribes de ce scénario tragique à des réflexions sur la situation politique et des impressions personnelles sur cette course à la mort qui anime les jeunes des gangs, constatant la « [f]ascination de la culture américaine / jusque dans les régions les plus pauvres / du quart-monde. » (Laferrière, 2009: 100) Il n'est pas fortuit à cet effet que l'auteur utilise cette référence à une icône dédoublée de la musique populaire, à la fois haïtienne et nord-américaine. Si Laferrière reconnaît l'influence du créole au sein de son écriture, on pourra aussi dégager dans l'organisation versifiée d'une large part de *L'énigme du retour*, une rythmique liée à la tradition récente du *Spoken word* américain et du rap. Ces références demeurent partout en dialogue au sein d'un vaste réseau intertextuel, notamment avec la culture québécoise, d'Émile Nelligan, en passant par Gilles Vigneault ou Victor-Lévy Beaulieu. Cela rappelle aussi que l'énonciation des lieux offre partout des effets de réverbérations qui nous mènent alternativement du Sud au Nord. On le voit dans cet extrait, alors que les paysages défilent entre les rêveries du narrateur et quelques accents de trivialité ironique qui rejouent la tension dynamique chaud/froid:

Déjà l'enfance derrière les paupières closes.
Je flâne sous le soleil tropical
mais il est froid comme la mort.
L'envie de pisser me réveille.
Une douleur brûlante précède ce jet saccadé.

La même émotion chaque fois

⁹ « J'ai l'air de trouver / tout bon ici / et tout mauvais là-bas. / Ce n'est qu'un juste retour du balancier. / Car il fut un temps / où je détestais tout d'ici. » (Laferrière, 2009 : 211)

¹⁰ *Ghost of Cité Soleil* (Danemark, États-Unis, 2006), documentaire réalisé par Asger Leth, Milos Loncarevic.

¹¹ « Le fils de ma sœur se prénomme Dany. / On ne savait pas si tu allais revenir, m'a dit ma sœur. / Celui qui va en exil perd sa place. » (Laferrière, 2009 : 105).

que j'aperçois la ville au loin.
Je passe par le tunnel sous le fleuve.
On oublie que Montréal est une île.
La lumière rasante sur les cheminées
des usines de Pointe-aux-Trembles.
Les phares mélancoliques des voitures. (Laferrière, 2009 : 19; je souligne)

Si nous assistons depuis peu à une résurgence de la mélancolie dans nombre de productions culturelles, la littérature canadienne en propose donc des variantes toutes singulières. Il s'agirait à cet effet d'une question de tonalités descendantes. Le rapport au monde contemporain, chez nombre d'auteurs canadiens, s'exprime précisément par une diction imprégnée de *lisibilité*, empruntant des tonalités intimistes et familières. Ces œuvres mettent en acte une attention constante envers les menus détails du quotidien ainsi que des tonalités discrètes, près de la confiance. Ce phénomène, que nous nommerons une *mélancolie en mode mineur*, nous montre que, loin de la déploration emphatique, cette mélancolie s'exprime plutôt par une sobriété constante, un désarroi lucide, une dérive douce-amère, pour paraphraser le titre d'un autre recueil de *Chroniques* de Dany Laferrière. *L'énigme du retour*, refusant les effusions spectaculaires ou les épanchements extrêmes du pathos, affiche à cet effet une *mélancolie en mode mineur*, teintée d'une forme de nonchalance ironique qui tire profit de l'errance endeuillée pour en faire le matériau vivant du littéraire. C'est alors dans cette distance créée par le mouvement même du départ, dans cet espace laissé vacant par l'exil perpétuel du narrateur, que peut enfin s'installer et se déployer la parole mélancolique, ondulatoire et dérivante, oscillant entre prose et poésie, entre ici et ailleurs. Dans cette énigme demeurée ouverte que formule cet impossible retour du *même* se déplie conséquemment le regard critique de l'écrivain, distancié, ludique.

Le narrateur s'avère en somme une sorte de voyageur cabotin, affligé par les affres du XXI^{ème} siècle, mais qui refuse de se laisser mourir (de chagrin). Car Dany Laferrière a bien compris que le sujet contemporain se révèle un éternel apatride où qu'il aille et que ce qu'il retrouve de lui-même au fil de son parcours vertigineux – ces pièces détachées oscillantes et dérivantes –, ce qui lui permettra ultimement de renouer avec un *semblant* de soi, c'est cette mémoire douce-amère reconstruisant à chaque instant les ruines d'un présent qui s'avère cheminement perpétuel.

Références

AUGER, Marc (1992), *Non-lieux. Introduction à une anthropologie de la surmodernité*, Paris, Seuil, coll. « La librairie du XX^e siècle »

BOJSEN, Heidi (2008), « La géographie de l'errance: à la recherche de l'intention poétique de la géographie politique », chap. dans Samia Hassab-Charfi et Sonia Zlitni-Fitouri (dir.), *Autour d'Édouard Glissant : Lectures, épreuves, extensions d'une Poétique de la relation*, France, Presses universitaires de Bordeaux

CHASSAY, Jean-François (2008), *Dérives de la fin : sciences, corps et ville*, Montréal, Quartanier

CLAIR, Jean (2005), « L'ange de l'histoire. Mélancolie et Temps modernes », chap. in Jean Clair. *Mélancolie. Génie et folie en Occident*, Paris, Gallimard/Réunion des Musées Nationaux

- FÖLDÉNYI, László F. (2004), *Mélancolie : essai sur l'âme occidentale*, trad. Natalia-Huzsvai et Charles Zaremba, Paris, Actes Sud, [1984]
- GERVAIS, Bertrand (2001), « L'art de se brûler les doigts. L'imaginaire de la fin de *La petite fille qui aimait trop les allumettes* de Gaétan Soucy », *Voix et images*, vol. 26, n° 2 (77), 2001, p. 384-393.
- GLISSANT, Édouard (1990), *Poétique de la relation (Poétique III)*, Paris, Gallimard
- GLISSANT, Édouard (1996), *Introduction à une poétique du divers*, Paris, Gallimard
- HIROMATSU, Isao (2012), « Mélancolie postcoloniale : Relecture de la mémoire collective et du lieu d'appartenance identitaire chez Patrick Chamoiseau et Émile Ollivier », Thèse de doctorat (Ph. D.), Université de Montréal
- MAULPOIX, Jean-Michel (2000), « Le chant d'Orphée », chap. dans *Du lyrisme*, Paris, Éditions José Corti
- MESCHONNIC, Henri (1970), *Pour la poétique I*, Paris, Gallimard
- MORENCY, Jean et Jimmy THIBEAULT, « Dany Laferrière : la traversée du continent intérieur », *Voix et Images*, vol. 36, n° 2, (107) 2011, p. 7-13
- NEPVEU, Pierre (1998), « Résidence sur la terre américaine », *Intérieurs du nouveau monde*, Montréal, Boréal, coll. « papiers collés »
- NEPVEU, Pierre (2004), « Trouver son âme en Amérique », *Lecture des lieux*, Montréal, Boréal, coll. « papiers collés », p. 119-131.
- ROLAND, Hubert et Stéphanie VANASTEN (2010), *Les nouvelles voies du comparatisme*, Gent, Academia Press, 2010
- RYOUT, Denys (2005), « Une ère dépressive », *Connaissances des arts*, numéro hors série *Mélancolie : Génie et folie en Occident* sous la coordination de Jean-Michel Charbonnier, Alain Metternic éditeur, 2005
- STAROBINSKI, Jean (2005), « L'encre de la mélancolie », chap. dans Jean Clair. *Mélancolie. Génie et folie en Occident*. Paris, Gallimard, Réunion des Musées Nationaux
- THIBEAULT, Jimmy (2011), « "Je suis un individu" : le projet d'individualité dans l'œuvre romanesque de Dany Laferrière », *Voix et Images*, 36, 2, (107), p.24-40