L'enquête dans *Mère-Solitude* d'Émile Ollivier : brouillages et inachèvement

par

Ophélie Proulx-Giraldeau

Mémoire de maîtrise soumis à la
Faculté des études supérieures et de la recherche
En vue de l'obtention du grade de
Maîtrise ès Arts

Département des littératures de langue française,
de traduction et de création
Université McGill, Montréal

Automne 2022

Table des matières

Résumé.....	iii
Abstract.....	iv
Remerciements.....	v
Introduction.....	1
Chapitre I : Vers un nouveau roman d'enquête.....	13
Les enquêtes d'Émile Ollivier.....	18
L'enquête contemporaine : inachèvement et interrogation du réel.....	23
« Vers un nouvel âge du roman ».....	30
Chapitre II : Énigmes et chaos.....	43
Des énigmes coup sur coup.....	44
Une écriture de la relation : une écriture chaotique.....	56
Les oscillations narratives ou la relation entre les voix.....	60
Quand le récit d'énigme émerge d'un réel désordonné.....	71
Chapitre III : Progression de l'enquête : polyphonie, mystères et inachèvement.....	76
Fragmentation du témoin.....	78
Accumulation de voix et rumeur ambiante.....	84
La poétique des lézards.....	88
Une collection d'histoires.....	92
L'élucidation des énigmes principales ou l'éternel recommencement.....	98
Conclusion.....	105
Bibliographie.....	113

Résumé

Depuis les années 1980, on constate une tendance claire dans les travaux dédiés à l'œuvre d'Émile Ollivier (1940-2002) : ce sont les interprétations thématiques, identitaires et biographiques qui dominent le paysage critique. Cependant, si l'on associe presque automatiquement cet auteur d'origine haïtienne à l'écriture migrante, son travail renferme une complexité formelle déroutante qui mérite une attention particulière.

Pour rendre compte de la complexité narrative de son œuvre, ce mémoire propose une analyse approfondie de *Mère-Solitude* (1983). Selon l'hypothèse centrale, ce roman repose sur la structure de l'enquête traditionnelle qu'il s'agit ensuite de faire éclater. Si le lecteur s'attend à retrouver les paramètres habituels du récit d'enquête, c'est-à-dire une énigme qui s'éclaircit peu à peu grâce au travail d'un enquêteur, il se voit plutôt dérouté par une accumulation de mystères qui ne font qu'opacifier le récit. Ici, ce ne sont plus le crime ou le coupable qui intéressent Ollivier, mais plutôt les marges de l'enquête, comme c'est souvent le cas dans l'enquête contemporaine. Cette analyse est notamment alimentée par les réflexions théoriques de Laurent Demanze, de Luc Boltanski, de Dominique Viart et d'Édouard Glissant. De plus, les documents conservés au fonds d'archives de l'Université de Montréal contribuent à mettre en lumière les qualités formelles de ce roman qui sont trop souvent passées sous le radar de la critique.

Dans le premier chapitre, il s'agit d'exposer une tension propre à l'écriture d'Ollivier, soit le désir d'innover tout en restant fidèle aux contraintes imposées par le récit d'enquête. Au deuxième chapitre, nous nous penchons en détail sur la notion d'énigme : alors que les enquêtes classiques progressent au rythme de l'élucidation, le roman d'Ollivier se développe plutôt autour de multiples brouillages narratifs. Au troisième chapitre, l'analyse met l'accent sur la dissolution de la figure de l'enquêteur, sur la fragmentation de la voix du témoin et sur la question d'un éternel recommencement. Si ce mémoire porte exclusivement sur *Mère-Solitude*, il aboutit à des conclusions qui invitent à relire l'ensemble de l'œuvre d'Émile Ollivier sous l'angle de l'innovation formelle.

Abstract

Since the 1980s, there has been a clear trend in the literature concerning the work of Émile Ollivier (1940-2002): thematic, biographical, and identity-based interpretations dominate the critical landscape. However, while we almost automatically associate this Haitian-born author with migrant writing, his work contains a puzzling formal complexity that deserves special attention.

To account for the narrative complexity of his work, this dissertation offers an in-depth analysis of *Mère-Solitude* (1983). According to the central hypothesis, this novel is based on the structure of the traditional investigation which is then dismantled. Indeed, if the reader expects to find the usual rules and flow of an investigation, where the enigma is gradually cleared up thanks to the work of a detective, they are rather baffled by an accumulation of mysteries that only add layers to the story. Here, it is no longer the crime or the culprit that interests Ollivier, but rather the margins of the investigation, as is often the case in contemporary investigation. This analysis is notably rooted in the theoretical reflections of Laurent Demanze, Luc Boltanski, Dominique Viart and Édouard Glissant. In addition, the documents kept in the archives of the University of Montreal helped shed light on the formal qualities of this novel that have far too often been overlooked in the literature.

In the first chapter, we expose a tension that is specific to Ollivier's writing, namely the desire to innovate while remaining faithful to the constraints imposed by crime fiction. In the second chapter, we look closely at the notion of the enigma: whereas classical investigations progress at the pace of elucidation and clarification, Ollivier's novel develops instead around multiple narratives blurring. In the third chapter, the analysis emphasizes the dissolution of the investigator's figure, the fragmentation of the witness' voice, and the question of an eternal beginning. Although this dissertation focuses exclusively on *Mère-Solitude*, it leads to conclusions that invite us to revisit Émile Ollivier's entire work from the perspective of formal innovations.

Remerciements

J'aimerais tout d'abord remercier Michel Biron pour l'excellence de sa direction. À vrai dire, c'est à lui que je dois ce mémoire puisque c'est lui qui m'a fait découvrir l'œuvre d'Émile Ollivier il y a maintenant trois ans ; une œuvre qui méritait amplement d'être explorée sous un nouveau regard. Je le remercie surtout pour son soutien, ses encouragements, sa disponibilité, ses exigences rigoureuses et son professionnalisme qui auront fait de lui un directeur de maîtrise idéal.

J'aimerais également remercier Jonathan Paquette, celui qui m'a accompagné dans le quotidien tout au long de cette aventure parfois heureuse et parfois compliquée qu'est la rédaction d'un mémoire. Ton écoute, tes conseils et tes encouragements m'ont permis de mener ce mémoire à terme. Merci d'avoir cru en moi et en mon projet les jours où je n'y croyais plus moi-même.

C'est aussi à vous, papa et maman, que je dois l'aboutissement de ce travail. Votre écoute, votre intérêt et votre support ont fait toute la différence. Papa, ou professeur Giraldeau, c'est à toi que je dois ma persévérance et ma rigueur. Maman, merci pour ton soutien et tes mots d'encouragement tout au long de cette aventure sinueuse.

Un merci spécial à Sophie, à Camille, à Juliette, à Talya et à tous les autres qui auront lu, commenté et donné leur avis sur certaines sections du mémoire. À tous.tes ceux et celles qui m'ont encouragé, consolé, changé les idées, fait rire, merci. Une étudiante en rédaction en temps de pandémie, c'est très peu de chose sans un groupe d'individus patient et généreux qui l'entoure.

Enfin, ce mémoire n'aurait pas été possible sans l'appui financier des Fonds de recherche du Québec – Société et culture (FRQSC) et du Conseil de recherches en sciences humaines du Canada (CRSH).

Un peu comme dans l'écriture d'Ollivier, c'est dans les contours de la rédaction qu'est né ce mémoire et c'est à travers la voix du groupe que j'ai trouvé la mienne.

Je voudrais restituer ce qui brouille l'histoire autant que ce qui la démêle. Cette histoire est la figure de l'oubli, notre dernière demeure ; son écriture est motivée par le désir de fixer des limites, d'épingler les signes du temps sur les traces de l'oubli. Les jeux de miroirs, de redoublement ou de diffraction dessinent les frontières qui séparent l'oubli de la vérité [...].

Émile Ollivier, *La Brûlerie*

Introduction

Au cours des années 1980, « l'écriture migrante » émerge en tant que tendance phare de la littérature québécoise. Dans *Histoire de la littérature québécoise*, on parle d'un

[...] terme [qui] désigne à la fois la production des écrivains immigrants et une nouvelle esthétique littéraire, essentiellement fondée sur des critères thématiques (récits de migration ou d'exil, espace identitaire, deuil de l'origine, inscription de personnages d'étrangers, etc.), mais aussi sur la présence de plusieurs langues ou de plusieurs niveaux de langue à l'intérieur du texte¹.

De la fin des années 1980 au début des années 2000, l'écriture migrante apparaît « comme une sortie, un dépassement de la littérature nationale considérée comme une littérature nationaliste » sur laquelle on « reporte [...] les enjeux identitaires jusque-là associés à la littérature nationale². » On y voit une nouvelle manière de définir l'identité québécoise et, surtout, un espace pour repenser ce que l'on considère comme « être québécois » à l'époque. Cette production inspire ainsi plusieurs travaux critiques qui s'intéressent avant tout aux enjeux identitaires et à la portion biographique de ces récits d'immigrants.

De nombreux écrivains d'origine haïtienne ayant fui la dictature de Duvalier comptent parmi les plus importants contributeurs de l'écriture migrante. Pensons notamment à Anthony Phelps, à Maximilien Laroche, à Gérard Étienne, à Marie-Célie Agnant ou à Dany Laferrière. À ce groupe d'écrivains s'ajoute également Émile Ollivier (1940-2002), un auteur pour lequel la critique dite « migrante » a rapidement développé un intérêt particulier.

¹ Michel Biron, François Dumont et Élisabeth Nardout-Lafarge, « L'écriture migrante », dans *Histoire de la littérature québécoise*, Montréal, Boréal, 2010, [2007], p. 561.

² *Ibid.*, p. 561-562.

Aujourd'hui méconnu du public québécois, Émile Ollivier fuit Haïti en 1965³ et s'installe au Québec après un séjour d'environ un an à Paris. À son arrivée, il enseigne le latin dans un couvent d'Amos, en Abitibi. Deux ans plus tard, c'est à Montréal qu'il choisit de s'établir. Lui qui croyait au départ que l'exil ne serait qu'un « moment provisoire et éphémère⁴ », il ne retournera jamais vivre en Haïti. Le contexte dans lequel Ollivier vit à Montréal lui est très favorable puisque le Québec recrute des universitaires dans les tout nouveaux départements qui voient le jour à la faveur de la Révolution « tranquille ». Il consacre sa thèse de doctorat⁵ à la question de l'éducation populaire et devient sociologue, tout en menant ensuite carrière à la Faculté de l'Éducation de l'Université de Montréal, jusqu'à sa retraite en 2002.

À l'extérieur de ses travaux de sociologue engagé, Ollivier entretient un « rapport amoureux avec les mots⁶ » ; sa passion pour l'écriture se développe en parallèle à ses études. Même si on constate que plus de la moitié de son œuvre⁷ est publiée à Paris, soit chez Albin Michel et Gallimard, Ollivier contribue bel et bien à l'essor de l'écriture migrante au Québec. En effet, l'auteur participe à cette mouvance en publiant quelques articles dans certains journaux et périodiques de l'époque. Il partage entre autres son expérience de l'immigration et de la fragmentation identitaire (ou « schizophrénie ») dans

³ La date de départ d'Ollivier et la date d'arrivée au Québec sont souvent nébuleuses. Maison d'édition et ouvrages offrent différentes dates. Je choisis de m'appuyer sur celles données par Lucienne Nicolas (dans *Espaces urbains dans le roman de la diaspora haïtienne*, Paris, l'Harmattan, 2002, p. 220-264) qui tire ses informations d'une entrevue que lui a donnée Ollivier le 17 mars 1998.

⁴ Jean Jonassaint, *Le pouvoir des mots, les maux du pouvoir : des romanciers haïtiens de l'exil*, Paris, Montréal, Éditions de l'arcantère, Les presses de l'université de Montréal, 1986, p. 86.

⁵ Émile Ollivier, *Analyse sociologique d'un programme d'éducation Populaire: L'expérience Multi-Media au Québec*, thèse de doctorat, Montréal, Université de Montréal, 1980.

⁶ Jean Jonassaint, *op. cit.*, p. 81.

⁷ Au cours de sa vie, Ollivier publie sept romans et cinq recueils de nouvelles. La critique identifie généralement *Paysage de l'aveugle* comme un recueil composé de deux nouvelles. Cela étant dit, l'édition originale indique qu'il s'agit bel et bien d'un roman.

le journal *Le Devoir*⁸ et la revue *Vice Versa*⁹, qui est « un des lieux importants de la pensée migrante¹⁰ ». De plus, les entrevues qu'il accorde à Jean Jonassaint en 1992¹¹ et à Francine Bordeleau en 2001¹² alimentent les discussions sur les thématiques de l'exil, de la nostalgie et de la mémoire qui sont présentes dans son œuvre.

Ollivier contribue aussi indirectement à faire fleurir les écritures migrantes par la quantité importante de travaux critiques qu'il inspire sur le sujet. On constate que ce sont ses romans à caractère biographique et exploitant les thématiques de l'exil qui alimentent la plupart des travaux portant sur son œuvre. C'est le cas en particulier de *Passages* (1991), un récit où un immigrant montréalais et une survivante d'un naufrage de *boatpeople* sur une plage de Miami se croisent dans des circonstances à la fois fortuites et malheureuses. C'est aussi le cas de *Mille-eaux* (1999), un texte autobiographique qui met en scène son enfance à Haïti. À travers la lecture de ces romans, la critique propose des interprétations qui misent avant tout sur « l'optique des appartenances nationales et du questionnement identitaire censé caractériser le statut de "migrant"¹³ ». Ce penchant est entre autres observé chez Joëlle Vitiello¹⁴ qui cherche à montrer ce qui définit et constitue le sujet de l'exil. Même observation chez Louise Gauthier¹⁵ qui propose une analyse des thématiques identitaires dans le roman *Passages*. À son tour, Najib Redouane situe Ollivier parmi cinq

⁸ Émile Ollivier, « Du bon usage de l'exil et de la schizophrénie », *Le Devoir*, 1983, p. XIV.

⁹ Émile Ollivier, « Québécois de toutes souches, bonjour! », *Vice versa*, n° 28, 1990, p. 47-48.

¹⁰ Michel Biron, François Dumont et Élisabeth Nardout-Lafarge, art. cit., p. 562.

¹¹ Jean Jonassaint, « Émile Ollivier : Écrire pour soi en pensant aux autres », *Lettres québécoises*, n° 65, 1992, p. 13-15.

¹² Francine Bordeleau, « Émile Ollivier : l'écriture pour sceller la mémoire », *Lettres québécoise*, n° 102, 2001, p. 8-10.

¹³ Christiane Ndiaye et Mylène Dorcé, « La réception de l'œuvre d'Ollivier : les chemins battus et moins battus de la critique », dans Lise Gauvin (dir.), *Émile Ollivier : un destin exemplaire*, Montréal, Mémoire d'encrier, coll. « Essai », 2012, p. 63.

¹⁴ Joëlle Vitiello, « Itinéraires spatio-temporels : exil, nomadisme, diaspora chez Nancy Huston, Régine Robin et Émile Ollivier », *Présence francophones*, n° 58, 2002, p. 9-19.

¹⁵ Louise Gauthier, *La mémoire sans frontières*, Sainte Foy, Presses de l'Université Laval, 1997.

écrivains haïtiens vivant au Québec et les associe tous à une « quête de la réconciliation¹⁶ » identitaire. Enfin, Steve Puig aborde aussi de front plusieurs auteurs québécois d'origine haïtienne et se demande « dans quelle mesure [le] retour est possible, si l'on prend en compte l'aliénation potentielle [du sujet de l'exil] qui résulte de nombreuses années d'absence¹⁷ ». À ces travaux s'ajoutent également des thèses et mémoires qui encore une fois suivent la même tendance¹⁸.

Cela dit, Ollivier a lui-même tenté de prendre ses distances par rapport à l'étiquette « migrante ». Comme l'explique Lise Gauvin : « [...] celui qui a contribué à définir le concept même d'écriture migrante a été le premier à le faire éclater¹⁹. » Ollivier a d'abord parlé de cette tendance comme d'« [une] écriture dont les images migrent pour déjouer les stéréotypes, [une] écriture qui permet aux identités de se jouer et de se déjouer les unes des autres [...] Elle détotalise ; elle institue un droit d'être autre, d'ici, d'ailleurs, par-delà, en deçà, en devenir²⁰. » Toutefois, il a rapidement tenté de « prendre des distances avec une certaine forme d'enfermement dans la condition d'écrivain migrant, car cette épithète, comme les autres, [a] [pu] devenir un ghetto et un piège²¹. » Ollivier l'a dit lui-même : « Je

¹⁶ Najib Redouane, « Écrivain haïtiens au Québec. Une écriture du dépassement identitaire », *Globe*, vol. VI, n° 1, 2003, p. 64.

¹⁷ Steve Puig, « Quelques romans de l'exil post-duvaliéristes : le retour impossible », *Journal of Haitian Studies*, vol. XI, n° 1, 2005, p. 58.

¹⁸ Voir : Isao Hiromatsu, *Mélancolie postcoloniale : Relecture de la mémoire collective et du lieu d'appartenance identitaire chez Patrick Chamoiseau et Émile Ollivier*, thèse de doctorat, Université de Montréal, 2012, <https://papyrus.bib.umontreal.ca/xmlui/handle/1866/7134>; Karina Victoria Sieres, *Les attachements conflictuels comme matrice de l'ambivalence identitaire et culturelle dans l'œuvre d'Émile Ollivier*, mémoire de maîtrise, Université du Québec à Montréal, 2010, <https://archipel.uqam.ca/3925/>; Mariane Gendron-Troestler, *Mémoire, identité et représentation de l'exilé chez Émile Ollivier et Dany Laferrière*, mémoire de maîtrise, Université de Montréal, 2018, <https://papyrus.bib.umontreal.ca/xmlui/handle/1866/21984>.

¹⁹ Lise Gauvin, « Émile Ollivier : L'élaboration d'une œuvre », Sylvie Brodziak (dir.), *Haïti. Enjeux d'écriture*, Saint-Denis, Presses universitaires de Vincennes, coll. « Littératures Hors frontière », p. 142.

²⁰ Émile Ollivier, « L'enracinement et le déplacement à l'épreuve de l'avenir », *Études littéraires*, vol. XXXIV, n° 3, été 2002, p. 95.

²¹ Lise Gauvin, art. cit., p. 142.

me sens [...] 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 [...] de l'espace qui lui est assigné²². »

Ainsi, on constate d'une part que les travaux critiques sur Ollivier ont jusqu'à présent surtout contribué à « réduire » l'auteur à sa « singularité d'immigrant », ou à sa « condition minoritaire ». D'autre part, on remarque que depuis les années 2010, très peu d'études se sont consacrées à son écriture. En effet, l'intérêt principal pour l'œuvre d'Ollivier s'étant développé de pair avec celui pour les écritures migrantes – désormais tombées en désuétude – on parle très peu aujourd'hui de l'œuvre d'Ollivier. Or ce n'est pas parce que l'écriture migrante est aujourd'hui passée de mode que l'on doit pour autant condamner les textes de cette production à l'oubli.

En effet, si la plupart des travaux consacrés à Émile Ollivier reviennent avec insistance sur la dimension « migrante » de son œuvre, certains ont tout de même souligné que son écriture possède une qualité formelle qui mérite une attention particulière²³. Entre autres, on remarque quelques études dédiées à la dimension baroque de ses textes. C'est le cas de Christiane Ndiaye²⁴, et plus encore de Joubert Satyre qui consacre sa thèse de

²² Émile Ollivier, *Repérages*, Montréal, Leméac, 2001, p. 70, cité dans Lise Gauvin, art. cit., p. 142.

²³ Il est intéressant de noter que si quelques travaux se penchent tout de même sur la forme de l'œuvre d'Ollivier, ces études sont presque toutes consacrées au roman *Passages* (1991). Voir : Nicole Aas-Rouxparis, « Passages d'Émile Ollivier : dérive et diversité », *Québec studies*, n° 15, 1992/93, p. 31-39 ; Martin Munro, « Émile Ollivier Passing Through », dans *Exile and Post-1946 Haitian Literature: Alexis, Depestre, Ollivier, Laferrrière, Danticat*, Liverpool, Liverpool University Press, 2007, p. 141-177 ; Joubert Satyre, « Une poétique de l'errance en Amérique du Nord. Passages d'Émile Ollivier ou le voyage illusoire », dans Jean-François Côté et Emmanuelle Tremblay (dir.), *Le nouveau récit des frontières*, Sainte Foy, Presses de l'Université Laval, 2005, p. 111-128 ; Jérémie Coutu Perrault, *La « contamination réciproque » dans Passages d'Émile Ollivier comme nouvelle poétique des « écritures migrantes »*, mémoire de maîtrise, Université du Québec à Montréal, 2014, <https://archipel.uqam.ca/5987/>; Gilberte Février, *Dispositif didactique pour l'étude de pratiques culturelles à l'aide du roman migrant, Passages, d'Émile Ollivier : une recherche-développement*, thèse de doctorat, Université de Montréal, 2009, <https://papyrus.bib.umontreal.ca/xmlui/handle/1866/6479>.

²⁴ Christiane Ndiaye, « Ollivier : le baroque au féminin (vers une nouvelle esthétique du roman haïtien) », *Études littéraires*, vol. XXXIV, n° 3, 2002, p. 61-71.

doctorat au baroque dans l'œuvre romanesque d'Ollivier²⁵. À ces travaux d'intérêt formel s'ajoutent également ceux d'Éloïse Brière²⁶ et de Jean Jonassaint²⁷ qui mettent en relief la dimension fragmentaire de l'écriture d'Ollivier.

Enfin, il faut accorder une place à part aux analyses de Lise Gauvin qui s'appuient directement sur les archives de l'auteur²⁸. En effet, le fonds d'archives Émile Ollivier (P0349) conservé à l'Université de Montréal contient une collection de manuscrits, de notes préparatoires, de correspondances, de photos et de plusieurs documents audiovisuels. Entre autres, ces archives témoignent du fait que la question migrante est relativement secondaire pour Ollivier et qu'il a tout fait pour s'inscrire dans une filiation plus large. Ainsi, à partir de ces documents, Gauvin élabore une pensée qui s'éloigne de l'approche migrante pour mettre en lumière tout le processus créatif et organisationnel qui se cache derrière le projet d'écriture d'Ollivier, lu « comme kaléidoscope, comme rumeur du monde²⁹ ».

C'est comme écrivain-sociologue d'abord qu'il construit ses fictions. Il prête une attention constante aux liens qui se tissent entre les communautés ainsi que les rapports qui existent entre les destins individuels et les destins collectifs, c'est-à-dire la relation entre histoire (officieuse) et Histoire (officielle). En effet, Ollivier accorde une importance particulière aux questions relationnelles dans presque tous ses romans. Dans *La Discorde*

²⁵ Joubert Satyre, *Le baroque dans l'œuvre romanesque d'Émile Ollivier*, thèse de doctorat, Université de Montréal, 2002, https://central.bac-lac.gc.ca/item?id=NQ82758&op=pdf&app=Library&is_thesis=1&oclc_number=55510950.

²⁶ Éloïse A. Brière, « Quand Erzulie investit l'espace de Maria Chapdelaine », *Études littéraires*, vol. XXXIV, n° 3, 2002, p. 29-37.

²⁷ Jean Jonassaint, « Les productions littéraires haïtiennes en Amérique du Nord (1969-1979), *La littérature haïtienne*, vol. XIII, n° 2, 1980, p. 313-333.

²⁸ Lise Gauvin, art. cit.

²⁹ *Ibid.*, p. 129.

aux cent voix (1986), il met en scène une querelle entre voisins alimentée par des décennies de malheurs qui s'abattent sur leur ville. Dans *Les Urnes scellées* (1995), l'archéologue Adrien Gofroux retourne dans son pays natal et finit par enquêter sur les liens entre l'histoire du pays et le sinistre destin de la famille Monsanto. Enfin, dans *La Brûlerie* (2004), une œuvre posthume, Ollivier donne la parole à un groupe d'amis, tous issus de l'immigration, qui se remémorent la vie de leur défunt ami Virgil.

Mais c'est la question formelle qui caractérise véritablement l'art du roman chez Ollivier, surtout à ses débuts. Dans ses premiers écrits, notamment dans *Paysage de l'aveugle* (1977) et dans *Mère-Solitude* (1983), on remarque une forme d'écriture expérimentale qui a peu à voir avec la question migrante et qui le rattache au Nouveau Roman et au Réalisme magique³⁰. Ces textes traduisent le côté ludique qu'il percevait dans l'acte d'écrire. Pour lui, « l'écriture est fondamentalement un jeu³¹ » ; « une sorte de divertissement [...] [qui] reste l'activité la plus sérieuse au monde³². » Il cherche à tout prix à prendre ses distances par rapport à l'Indigénisme de Jean Price Mars et à la Négritude d'Aimé Césaire, des mouvements qui ont fortement contribué à façonner l'identité et la culture haïtiennes. Plus exactement, Ollivier explique qu'il faut « faire la chasse à tout folklorisme, [éviter] la traduction littérale du créole au français ; fuir la relation d'équivalence et, de préférence, travailler sur les images, les métaphores, les proverbes, bref, capter la substance de la langue créole et la restituer directement en français³³. » Ce qui l'intéresse, c'est de remettre en question les schémas narratifs classiques, surprendre et

³⁰ Marie-Christine Pioffet, « Paysage de l'aveugle, recueil de nouvelles d'Émile Ollivier » dans Gilles Dorion (dir.), *Dictionnaire des œuvres littéraires du Québec*, t. VI, Montréal, Fides, 1994, p. 614.

³¹ Jean Jonassaint, *op. cit.*, p. 81.

³² Jean Royer, « Émile Ollivier », dans *Écrivains contemporains : Entretiens 5, 1986-1989*, Montréal, Hexagone, 1989, p. 137.

³³ *Ibid.*, p. 89.

déjouer son lecteur, au risque parfois de le déconcerter. En effet, si son écriture se présente comme un jeu, elle s'éloigne de la simplicité, du didactisme, voire de l'aspect « agréable » que suppose le divertissement. Certains iront même jusqu'à dire que son écriture est caractérisée par « une extrême densité » et qu'elle « prend parfois l'allure d'un délire verbal³⁴. » On retrouve chez lui de fortes influences de Robbe-Grillet, de Beckett, de García Márquez ou de Carpentier : il puise avant tout ses inspirations stylistiques en Europe et en Amérique latine.

Parmi ces œuvres qui prennent une forme plus expérimentale, *Mère-Solitude* se démarque par sa structure narrative qui s'inspire de l'enquête. Comme le souligne Lucienne Nicolas dans un chapitre qu'elle consacre entièrement à l'analyse de ce roman, plusieurs éléments, comme celui du protagoniste enquêteur ou d'un crime à élucider, font écho à la structure du récit d'enquête traditionnel. À la manière d'une enquête sociologique placée sous le signe de la fiction, *Mère-Solitude* aborde les questions identitaires tout en faisant interagir l'intime avec le social : ce n'est pas la vie d'Ollivier qui est au cœur du sujet, mais bien la constellation de témoignages qui forme l'expérience du réel d'un individu en quête de ses origines familiales.

Publié en 1983, *Mère-Solitude* est le deuxième roman de l'auteur. Comme le montrent les documents d'archives, il lui aura fallu près de dix ans pour élaborer ce récit complexe qui met en scène la déconfiture de la famille Morelli. Le roman se dessine d'abord comme une enquête policière : le protagoniste, Narcès Morelli, se transforme en enquêteur pour investiguer le contexte entourant la mort tragique de sa mère, Noémie Morelli. À l'âge de dix ans, il a été témoin de la pendaison de sa mère sur la place publique

³⁴ Marie-Christine Pioffet, art. cit., p. 614.

de Trou-Bordet, mais il n'a jamais été en mesure de comprendre pourquoi on lui a réservé ce terrible sort. Désormais âgé de dix-huit ans, il se tourne vers Absalon Langommier, le domestique de la famille, pour qu'il lui révèle les secrets familiaux. Aussitôt, le témoignage d'Absalon ouvre la porte à une forêt de souvenirs qui enchevêtrent le destin de Narcès à celui de son pays : « Toute mort évoque d'autres morts³⁵. »

Si la prémisse est plutôt simple, le récit se brouille au fil des pages ; les énigmes, les morts et les témoignages s'accumulent dans un chaos relatif qui rend la lecture souvent difficile. Par exemple, dans les premières pages du récit, l'assassinat d'un certain paléontologue nommé Edmond Bernissart et le suicide de l'oncle Sylvain Morelli s'ajoutent au mystère initial de la pendaison de Noémie Morelli. Puis les histoires sur les origines d'Absalon, sur les mutineries menées à Trou-Bordet depuis la colonie, sur une invasion de lézards dans le jardin de la demeure familiale et sur le passé des ancêtres Morelli au XVIIIe et XIXe siècle compliquent le décodage du texte.

D'ailleurs, ces complexités narratives se traduisent par quelques erreurs de lecture qui s'immiscent dans certains commentaires critiques. Lucienne Nicolas explique que Narcès « appartient à la dernière génération d'une riche famille d'origine espagnole³⁶ » alors que les Morelli sont d'origine italienne (*MS*, 83-84). Elle soutient également que le protagoniste a vingt ans quand il se questionne sur la mort de sa mère³⁷, mais Narcès a en réalité dix-huit ans au début de sa quête : « J'ai dix-huit ans et je ne t'ai pas encore rencontrée, brebis ou gazelle. » (*MS*, 11) Il aura vingt ans à la toute fin du roman :

³⁵ Émile Ollivier, *Mère-Solitude*, Paris, Albin Michel, 1983, p. 44. Désormais abrégé en (*MS*), suivi du numéro de la page.

³⁶ Lucienne Nicolas, « Émile Ollivier », dans *Espaces urbains dans le roman de la diaspora haïtienne*, Paris, l'Harmattan, 2002, p. 233.

³⁷ *Ibid.*, p. 230.

« [Narcès] perçoit Hortense Morelli de cette façon-là. Il sort de l'adolescence, il a vingt ans. Vingt ans ! L'âge qui n'a pas d'âge. » (*MS*, 197) On peut donc déduire que le protagoniste a mené son enquête pendant deux ans ; le détail semble anodin, mais il éclaire la chronologie du récit.

Plus troublant, Simon Harel confond le suicide de Sylvain Morelli avec un meurtre : « Sylvain Morelli a été assassiné sur une place publique de Trou-Bordet. [...] Depuis toujours, et de manière plus insistante depuis l'assassinat de Sylvain Morelli, l'aura de cette demeure [...] semble avoir plongé la communauté de Trou-Bordet dans une vive inquiétude³⁸ [...]. » Or Sylvain met fin à sa vie en s'immolant sur la place publique : c'est bel et bien l'odeur de son corps brûlé qui alarme les habitants des alentours (*MS*, 45). Son suicide est d'ailleurs l'un des éléments clefs pour résoudre l'enquête principale ; il est intimement lié à la mort de Noémie Morelli. Ces erreurs de lecture confirment que le roman est parfois difficile à déchiffrer : les indices sont souvent ténus et formulés rapidement, de sorte qu'il n'est pas étonnant qu'on puisse tomber dans l'approximation.

Pour rendre compte de la complexité narrative de l'œuvre d'Ollivier, ce mémoire proposera une analyse approfondie de *Mère-Solitude*. Selon l'hypothèse centrale, ce roman repose sur la structure de l'enquête traditionnelle qu'il s'agit ensuite de faire éclater. Si le lecteur s'attend à retrouver les paramètres habituels du récit d'enquête, c'est-à-dire une énigme qui s'éclaircit peu à peu grâce au travail d'un enquêteur, il se voit plutôt dérouté par une accumulation de mystères qui ne font qu'opacifier le récit.

Dans le premier chapitre, il s'agira de situer la démarche d'Ollivier par rapport à celle de l'enquête traditionnelle. La pensée de Dominique Viart, qui vise à établir les

³⁸ Simon Harel, « Émile Ollivier et l'appel du lieu » dans *Les passages obligés de l'écriture migrante*, Montréal, XYZ, 2005, p. 209.

principes d'une littérature de la relation, nous permettra de mettre en lumière une tension propre à l'écriture d'Ollivier, c'est-à-dire le désir d'innover tout en restant fidèle à la tradition littéraire. Plus précisément, nous étudierons les éléments qui permettent d'insérer Ollivier à la fois dans la tradition de l'enquête contemporaine, telle que théorisée par Laurent Demanze, et la tradition du polar caribéen, comme l'explore Emeline Pierre dans sa thèse de doctorat. Nous nous appuyerons à la fois sur la version publiée de *Mère-Solitude* et sur les notes préparatoires de l'auteur qui se trouvent dans ses archives, grâce à quoi il sera possible de faire ressortir l'ambition expérimentale de ce projet presque inclassable.

Au deuxième chapitre, nous étudierons en détail la nature de l'énigme dans *Mère-Solitude* ; un mystère qui évolue de façon déroutante au fil des pages. La poétique de la Relation telle que pensée par Édouard Glissant nous permettra de mettre en lumière l'intérêt de cette exploration rhizomatique du réel. Par le fait même, la pensée glissantienne se présentera comme un outil indispensable pour étudier la progression du récit d'Ollivier, c'est-à-dire une histoire qui évolue au rythme de la rencontre entre l'histoire (officieuse et microcosmique) et l'Histoire (officielle et macrocosmique). Enfin, il s'agira d'explorer la mécanique qui se cache derrière un jeu audacieux d'oscillations narratives dans *Mère-Solitude* : une ruse d'écriture qui donne à voir le réel sous plusieurs perspectives.

Au troisième chapitre, nous démontrerons que c'est désormais le groupe, plutôt que l'individu, qui agit en tant que moteur du récit. Dans *Mère-Solitude*, Ollivier abandonne les figures de l'enquêteur et du témoin au profit d'une communauté tout entière. Ainsi, aux voix des personnages s'ajoute celle de la rumeur : cette voix qui invente sa propre version de la réalité et, par le fait même, sa propre histoire du monde. Nous étudierons également comment un monde occulte se superpose à la réalité empirique en analysant le rôle

mystérieux des lézards dans la trame narrative du récit. Enfin, il s'agira de repenser l'enquête sous le signe de la « collection » plutôt que d'un « puzzle » à assembler ; un constat qui renvoie aux principes fondamentaux de l'enquête contemporaine, comme quête sans fin.

Chapitre I

Vers un nouveau roman d'enquête

Le fonds d'archives Émile Ollivier (Université de Montréal) contient une collection de documents précieux dont la critique n'a que très peu tenu compte jusqu'ici. Ce fonds permet de poser un nouveau regard sur le travail de l'auteur. On y retrouve par exemple des notes dactylographiées datant du 24 août 1970, soit sept ans avant la parution de son premier roman, *Paysage de l'aveugle*, qui tracent les lignes directrices d'un « roman policier » intitulé *Étrange Étranger* ; roman qui ne verra jamais le jour³⁹. L'esquisse de ce roman révèle qu'Ollivier possède un intérêt pour la forme de l'enquête, de l'énigme et du crime dès ses premiers écrits. Dans ces notes, Ollivier insiste d'abord sur la forme du roman : « il faut à tout prix que la lecture du roman donne l'impression que le narrateur est interrogé et que simultanément des paragraphes très courts (type rapport de police) donc elliptique soient intercalés pour la progression du roman⁴⁰. » Il est donc question d'écrire un roman qui, d'un point de vue formel, fait écho à l'interrogatoire et au rapport de police. Pour l'intrigue, il sera question d'un narrateur noir « étranger⁴¹ » et d'une fille « blanche et natif natal⁴² » qui, soi-disant, se rencontrent à de multiples reprises avant que l'on ne découvre le cadavre de la jeune fille. « A-t-elle été tuée par le narrateur ? S'est-elle suicidée ? Comment le savoir ? Le roman, après avoir brouillé les cartes, et toutes les pistes,

³⁹ Les lignes directrices de ce roman, selon les notes de l'auteur, rappellent cependant la nouvelle « Une nuit, un taxi » du recueil *Regarde, regarde les lions*, Paris, Albin Michel, 2001. La nouvelle prend fin dans le doute et l'insatisfaction : personne n'a identifié de coupable et le policier est contrarié par les propos du principal suspect qui lui a raconté un récit mystérieux aux inspirations vaudous.

⁴⁰ P0349/B1,5, « Notes pour *Étrange Étranger* ». À noter qu'afin d'éviter que le lecteur trébuche sur le texte, j'ai corrigé les coquilles qui se sont immiscées dans les notes manuscrites et dactylographiées provenant du fonds d'archives Émile Ollivier.

⁴¹ *Idem.*

⁴² *Idem.*

laissera narrateur, lecteur, policier fictif dans le vague, le diffus, l'indicible le plus complet, le plus absolu⁴³. » Le roman se dessine alors comme une énigme qui, toutefois, n'est jamais élucidée. L'enquête est vouée à l'opacité : au fil des pages, le mystère ne fait que s'épaissir à la fois pour les personnages, le narrateur et le lecteur. Plutôt que de mettre l'accent sur la résolution du crime, Ollivier s'intéresse au rôle que jouent le flou et le brouillage dans l'intrigue. Il ne suggère pas de dénouement et n'identifie pas le coupable de l'affaire. Pour lui, c'est la manière de rendre compte du processus d'enquête qui est fondamentale. Dans ses notes, il écrit :

Pour mon roman [...], il faudrait monter un crime ou une suite de crimes et poursuivre la démonstration pour enfin démonter l'échafaudage en une sorte de flux et de reflux ou mieux par une série de mouvements de translation, de déplacement et de remplacement. Car, écrire, c'est inventer un autre monde, monde second qui pourrait libérer l'autre, celui de l'expérience ou tout au moins entrer en comparaison avec lui⁴⁴.

Si ces notes traduisent une réflexion plus ou moins précise, elles permettent tout de même de cerner l'impulsion créatrice de l'auteur. Ollivier cherche surtout à créer, grâce à une méthode d'écriture inspirée du mouvement et du déplacement, un monde qui nous invite à revoir les paramètres qui façonnent notre expérience du réel. Inspiré par les travaux de Robbe-Grillet, Ollivier écrit : « il est impérieux de voir [...] non les couleurs, mais les contours. [...] Dans [*La jalousie*] Robbe-Grillet ne décrit pas les phénomènes (actes ou comportements), mais les contours et les distances entre les personnages⁴⁵. » Chez Robbe-Grillet, on ne peut connaître la réalité qu'indirectement : ce ne sont plus les personnages qui sont décrits, mais l'ombre qui les entoure. De manière similaire, ce n'est plus le crime ou le coupable qui intéresse Ollivier : ce sont plutôt les marges de l'enquête qui sont au centre de ses récits. Par exemple, ce sont les relations entre les personnages, les souvenirs

⁴³ *Idem.*

⁴⁴ P0349/B1,5, « 9 novembre 1970 ».

⁴⁵ *Idem.*

diffus, les évènements historiques remontant à plusieurs générations, les rêves étranges et les anecdotes inouïes qui façonnent l'enquête. Ici, l'intrigue ne progresse pas au rythme traditionnel de l'interrogatoire de témoins ou de la recherche d'indices pour identifier un coupable. Au fil des pages, l'enchevêtrement d'éléments habituellement « secondaires » contribue à faire progresser l'enquête et, paradoxalement, à épaissir le mystère davantage. Plus le récit évolue, moins le lecteur peut comprendre ce qui lie tous les éléments de « contours » ensemble et moins il peut se fier au schéma classique de l'enquête pour s'y retrouver. Si on ne peut plus vraiment identifier de figures de témoins, de suspects ou de coupables, on doit se tourner vers les contours de l'enquête pour donner un sens au récit.

Treize ans plus tard, la parution du roman *Mère-Solitude* réaffirme le goût d'Ollivier pour le genre de l'enquête. Cette fascination pour la forme du roman policier n'a toutefois guère été remarquée par la critique, qui a surtout abordé l'œuvre d'Ollivier sous l'angle identitaire, comme c'est souvent le cas dans les littératures francophones. Cependant, quelques travaux se démarquent et soulignent l'importance de l'enquête dans *Mère-Solitude* et dans *Les Urnes scellées*. D'un côté, dans son étude intitulée *Espaces urbains dans le roman de la diaspora haïtienne*, Lucienne Nicolas utilise à plusieurs reprises des mots appartenant au champ lexical de l'enquête pour mettre en lumière les particularités de la structure narrative de *Mère-Solitude* : « [...] ce roman [...] n'est pas la simple narration d'une terre natale à la dérive. Le romancier se fait enquêteur. [...] Le sociologue et l'homme de lettres s'y rencontrent par une méthode d'enquête rigoureuse et une architecture baroque et complexe qui joue sur la structure narrative du roman⁴⁶. » Elle

⁴⁶ Lucienne Nicolas, art. cit., p. 233.

qualifie le protagoniste Narcès de « jeune enquêteur⁴⁷ » et de « narrateur-enquêteur⁴⁸ ». Elle parle également de progression d'enquête « méthodique⁴⁹ » et « rigoureuse⁵⁰ » ; des notions qui renvoient directement à la logique des enquêtes à la fois policières et sociologiques. Or, si elle note que *Mère-Solitude* baigne dans l'univers de l'enquête, Nicolas s'intéresse avant tout à « analyser la place de l'imaginaire urbain dans les romans de la diaspora haïtienne⁵¹ ». Son étude ne se penche donc pas davantage sur la structure de l'enquête dans le roman d'Ollivier. Par ailleurs, elle termine son analyse de *Mère-Solitude* ainsi : « C'est donc par le langage que le romancier cherche à cicatrifier une blessure et à rétablir sa relation avec la ville natale qu'il fait entrer dans l'universalité des grandes villes littéraires⁵². » Sa conclusion s'éloigne ainsi d'une analyse formelle et se rapproche plutôt d'une lecture biographique de l'œuvre.

D'un autre côté, dans son article « Quelques romans de l'exil post-duvaliéristes : le retour impossible », Steve Puig propose une étude de l'œuvre *Les Urnes scellées* : un roman qui, pour reprendre ses mots, est « formaté comme une enquête policière⁵³ ». Dans son texte, il explique que dans *Les Urnes scellées*, « le cadavre hante [...] tout le récit et seule la résolution du mystère pourrait permettre de réconcilier le personnage [principal] avec son passé et ses origines⁵⁴. » Cette structure rappelle précisément celle de *Mère-Solitude*. Puis, il ajoute que « [de] la même manière qu'un détective tente de résoudre un meurtre en cherchant les tenants et les aboutissants de chaque détail, *Les Urnes scellées*

⁴⁷ *Ibid.*, p. 234.

⁴⁸ *Ibid.*, p. 238.

⁴⁹ *Ibid.*, p. 239.

⁵⁰ *Idem.*

⁵¹ *Ibid.*, p. 265.

⁵² *Ibid.*, p. 242.

⁵³ Steve Puig, art. cit., p. 63.

⁵⁴ *Ibid.*, p. 62.

retravaille [...] l'arrivée [du protagoniste] et de sa femme en Haïti [...] comme si l'analyse de cet épisode allait éclairer tout le reste du roman⁵⁵. » Il se permet d'ailleurs d'associer Ollivier à une « longue lignée d'écrivains de la caraïbe francophone⁵⁶ qui font évoluer leur stratégie narrative autour d'un meurtre qui ouvre le roman⁵⁷. » Cela étant dit, s'il identifie que la structure des *Urnes scellées* reproduit bel et bien le schéma de l'enquête policière, il ne se penche pas davantage sur la manière dont Ollivier se réapproprie ce genre. Un peu comme dans l'étude de Lucienne Nicolas, le travail de Puig se conclut par un regard sur l'exil : « il nous apparaît que les personnages [...] nous offrent un panorama des réactions possibles face au retour au pays natal qui se produit pour ceux que l'on appelle de nos jours les “diasporés⁵⁸”. » Encore une fois, la structure de l'enquête ne constitue pas l'objet principal de cette analyse.

Dans ce chapitre, il ne s'agira pas de mettre de côté la question identitaire, qui est assurément centrale dans toute l'œuvre d'Ollivier. Il sera cependant question de mieux faire ressortir l'obsession formelle du romancier, qui s'emploie à complexifier et déconstruire le modèle de l'enquête traditionnelle. Plus précisément, nous explorerons comment il se réapproprie le schéma d'enquête pour offrir une perspective élargie du réel : un réel baroque, hétérogène, brouillé et chaotique. Comme nous le verrons ci-dessous, le crime qui déclenche l'enquête de *Mère-Solitude* ne constitue pas un véritable ressort dramatique ; il importe peu d'en reconstituer les causes et les conséquences. Pour Ollivier, l'enquête devient un outil pour explorer des horizons beaucoup plus larges. Comme dans

⁵⁵ *Ibid.*, p. 63.

⁵⁶ Plus précisément, Puig fait référence à Maryse Condé, Patrick Chamoiseau et Raphaël Confiant qui, comme Ollivier, démontrent « une volonté [...] de mettre en avant ce format de “roman policier” antillais. » (*Ibid.*, p. 71-72)

⁵⁷ *Ibid.*, p. 62.

⁵⁸ *Ibid.*, p. 70.

l'esquisse d'*Étrange Étranger*, il s'en sert pour faire ressortir les contours de l'enquête : les histoires familiales, l'Histoire nationale et les rumeurs populaires. Ainsi, il s'agira d'abord d'identifier comment les théories sur le roman d'enquête permettent de jeter un nouveau regard sur *Mère-Solitude*. Il sera ensuite question de souligner une tension propre à l'œuvre d'Ollivier, soit le désir d'innover tout en restant fidèle aux contraintes imposées par le récit à énigme.

Les enquêtes d'Émile Ollivier

Le récit d'enquête ou d'énigme se résume à deux éléments de base, soit : « l'histoire [d'un] crime et l'histoire [d'une] enquête⁵⁹ ». Comme l'explique Tzvetan Todorov dans *Poétique de la prose*, cette dualité narrative se constitue d'une « première histoire, celle du crime [qui] est terminée avant que ne commence la seconde⁶⁰ », et d'une deuxième histoire, où « les personnages [...] n'agissent pas [mais] [...] apprennent⁶¹. » À ce constat s'ajoute celui de Luc Boltanski : pour qu'il y ait enquête, il faut que le crime constitue une *énigme*. Dans son essai *Énigme et complots*, il explique : « l'énigme est [...] une singularité [...], mais une singularité ayant un caractère que l'on peut qualifier d'*anormal*, qui tranche avec la façon dont les choses se présentent dans des conditions supposées *normales*⁶² ». Ainsi, pour appartenir au récit d'enquête, le roman doit mettre en scène un évènement énigmatique et anormal qui détonne ou se « détache » de son univers diégétique ordonné dit « normal ». Il serait juste d'affirmer que *Mère-Solitude* est un roman d'enquête :

⁵⁹ Tzvetan Todorov, *Poétique de la prose*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 1971, p. 57.

⁶⁰ *Idem*.

⁶¹ *Idem*.

⁶² Luc Boltanski, *Énigmes et complots. Une enquête à propos d'enquête*, Paris, Gallimard, coll. « Essais », 2012, p. 22.

l'histoire du crime correspond au récit des événements ayant mené à la pendaison de Noémie Morelli sur la place publique. L'histoire de l'enquête équivaut à celle de Narcès qui tente d'élucider le mystère de ses origines familiales au rythme du témoignage d'Absalon Langommier. Quant à l'énigme, elle émerge du contexte nébuleux entourant la pendaison de Noémie Morelli.

Il faut toutefois souligner qu'un roman d'enquête n'est pas nécessairement un roman policier. En effet, il serait faux d'affirmer qu'Ollivier est un écrivain de polar au sens strict puisque, pour appartenir à ce genre, le récit doit répondre à une série de normes précises. Comme le souligne Todorov : « [le] roman policier par excellence n'est pas celui qui transgresse les règles du genre, mais celui qui s'y conforme⁶³ ». Notamment, il faut absolument y retrouver certains personnages clefs (une forme de détective, un ou des coupables et une ou des victimes). Il faut aussi que l'enquête se dénoue de façon surprenante, grâce à une démarche logique. Les règles du genre (ou sa formule) étant connues de tous, le lecteur possède ainsi un horizon de lecture⁶⁴ assez précis lorsqu'il se procure un roman policier.

Le roman *Mère-Solitude* a de particulier qu'il déroge de ces règles et qu'il brouille les attentes de son lecteur⁶⁵. Inspiré par les auteurs du Nouveau Roman qui, entre autres, ont profondément renouvelé le genre, Ollivier s'amuse à revisiter le roman d'enquête. Comme ceux qui l'ont fait avant lui, il prend toutes sortes de libertés à l'égard des conventions : Narcès n'est ni un détective ni un policier. De plus, il n'y a pas réellement

⁶³ Tzvetan Todorov, *op. cit.*, p. 56.

⁶⁴ Tel que théorisé par H. R. Jauss dans *Pour une esthétique de la réception*, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1978.

⁶⁵ Les éléments brièvement introduits dans ce paragraphe seront approfondis aux chapitres II et III de mon analyse.

une liste de suspects potentiels. Au fil des pages, on comprend que c'est le destin qui s'acharne sur Trou-Bordet : ville de malheur où les morts s'accumulent de génération en génération. Rapidement, l'enquête de Narcès s'entremêle à celle de son pays et les pistes qui pourraient élucider le mystère originel ne font que se brouiller. Quant au témoignage d'Absalon, il se dilue tranquillement dans une rumeur polyphonique aux voix parfois anonymes. C'est chaque habitant de Trou-Bordet qui, en quelque sorte, se transforme en témoin. Par conséquent, plus l'enquête avance, plus le protagoniste s'éloigne d'un coupable potentiel et moins le lecteur est en mesure d'assembler les différentes pièces du puzzle. À vrai dire, dans cette enquête, il ne semble y avoir ni coupable, ni dévoilement spectaculaire. Dans le récit policier traditionnel, la surprise finale est paradoxalement attendue par le lecteur. Or, chez Ollivier, le lecteur se retrouve quelque peu déçu devant une histoire sans clôture. Dans l'univers du roman, « l'histoire [...] est un perpétuel recommencement de meurtres, de pillages, de violations des droits humains, de catastrophes⁶⁶ ». Comment identifier l'unique coupable d'une mort qui, en réalité, est liée à la mort d'un peuple entier ?

Ollivier se détache de la forme classique du roman d'enquête, mais ne la renie pas entièrement : il entre plutôt en « relation » ou en dialogue avec le genre. Il s'insère parfaitement dans l'évolution romanesque du récit d'enquête qui, depuis le Nouveau roman, renoue avec le plaisir du récit fondé sur un crime à élucider. En effet, comme le souligne Dominique Viart dans son texte « Comment nommer la littérature contemporaine⁶⁷ ? », il semble que la littérature contemporaine s'investisse d'un projet de

⁶⁶ Lucienne Nicolas, art. cit., p. 240.

⁶⁷ Dominique Viart, « Atelier littéraire : Comment nommer la littérature contemporaine », *Fabula*, https://www.fabula.org/atelier.php?Comment_nommer_la_litterature_contemporaine [consulté le 6 avril 2022].

mise en relation avec les formes de littératures passées. Pour reprendre le propos de Viart, la littérature contemporaine ne cherche pas à rompre avec la tradition, mais à entrer en relation avec elle :

À l'inverse des dernières Avant-gardes qui, radicalisant le geste moderne, avaient constitué la littérature en *clôture* (sur elle-même, dans son intransitivité), en *césure* (dans une recherche de singularité indépendante des autres espaces de la pensée) et en *rupture* (avec les esthétiques du passé), la littérature contemporaine française fait au contraire montre de son ouverture à de nouveaux champs : au monde extérieur et aux disciplines qui l'envisagent. Elle développe des *relations*⁶⁸.

Les propos de Viart nous permettent d'éclairer le positionnement d'Ollivier face à la forme traditionnelle du roman d'enquête. En effet, s'il se présente comme un héritier du Nouveau roman et de ses expérimentations formelles (Robbe-Grillet), son œuvre n'est pourtant pas radicalement en marge de la tradition. Contrairement à celle de ses prédécesseurs, l'écriture d'Ollivier n'est pas « autonome, intransitive, autoréférentielle, solitaire [...], voire "célibataire"⁶⁹. » Plutôt, l'auteur écrit « avec la littérature du passé⁷⁰ » : il s'inspire de la forme de l'enquête et se l'approprie de manière à créer une forme nouvelle. Dans ce cas-ci, c'est d'entrer en relation avec les formes littéraires passées pour les dépasser et les repenser qui intéresse l'auteur : « Le nouveau roman nous a appris le langage de la rupture : rupture avec la linéarité de l'espace et du temps, rupture avec le populisme, rupture avec le héros moralisant... Que devient alors la littérature ? Qu'est-ce qu'elle peut faire⁷¹ ? » Selon lui, l'écrivain devrait s'intéresser à « l'après » Nouveau roman ; continuer à réfléchir à de nouvelles manières de penser la littérature et, surtout, ne pas s'arrêter à ce qui a déjà été fait.

⁶⁸ *Idem.*

⁶⁹ *Idem.*

⁷⁰ *Idem.*

⁷¹ Émile Ollivier, « Un travail de taupe : écrire avec un stigmate de migrant », *Possibles*, vol. VIII, n° 4, 1984, p. 115.

Ainsi, la notion de « littérature de la relation » résonne explicitement avec les propos d'Ollivier qui, dans un article intitulé « Un travail de taupe : écrire avec un stigmate de migrant », dresse une liste assez vaste des domaines auxquels l'écrivain « du moment présent » doit faire référence :

L'écrivain ne peut être que témoin du moment présent, du point où nous en sommes. Des disciplines nouvelles, la linguistique, la théorie de l'information, la sociologie de la communication, l'anthropologie, la sémiologie ; l'étude structurale des mythes, un usage nouveau de la psychanalyse et du marxisme, tels sont les instruments dont peut aujourd'hui disposer l'écrivain pour déconstruire et recomposer l'objet littéraire à partir de ses éléments premiers⁷².

Dans ce cas-ci, Ollivier insiste sur le fait que l'écrivain se doit de posséder un ensemble de références appartenant à des domaines très éclectiques pour être en mesure de repenser la littérature et de l'inscrire dans le contemporain. Pour lui, la maîtrise de ces « éléments premiers » constitue la base du projet littéraire. Cependant, ce n'est pas parce qu'Ollivier est inspiré par des notions littéraires de « base », comme celle de l'enquête traditionnelle, qu'il tourne nécessairement le dos aux innovations formelles des auteurs du Nouveau roman ou de l'avant-garde, bien au contraire. Comme le précise Viart :

[...] la littérature contemporaine dialogue tout autant avec la littérature moderne – et même avec les Avant-gardes. [...] Pour nombre d'écrivains, le travail exploratoire auquel la modernité et les Avant-gardes se sont livrées offre ainsi une sorte de “boîte à outils” technique, un répertoire de formes possibles, dans laquelle ils puisent allègrement, non pour en jouer, mais pour trouver de nouvelles manières de se relier aux thèmes et enjeux qui sont les leurs⁷³.

Par conséquent, si Ollivier n'est pas en rupture totale avec la tradition, il pige dans la « boîte à outils » des auteurs comme García Márquez ou Beckett pour créer sa propre manière de mettre en récit.

À la lumière des propos de Dominique Viart, il serait juste d'affirmer que l'écriture d'Ollivier entre à la fois en relation avec la tradition « classique » et avec les éléments de

⁷² *Idem.*

⁷³ Dominique Viart, art. cit.

ruptures proposés par les avant-gardes ou les auteurs du Nouveau roman. Dans *Mère-Solitude*, l'enquête devient, en quelque sorte, « intertexte » : un clin d'œil à une structure bien connue du lecteur. De Conan Doyle à Robbe-Grillet, Ollivier dialogue avec les éléments formels qui l'inspirent pour trouver une voix « propre ». En n'étant ni dans la tradition ni dans l'avant-garde, il crée une œuvre profondément « contemporaine ». Ainsi, il s'agira à présent d'approfondir la notion d'enquête contemporaine pour étudier quelles sont ses principales caractéristiques et, surtout, comment elle prend forme dans l'écriture d'Ollivier.

L'enquête contemporaine : inachèvement et interrogation du réel

Si l'on se fie aux définitions plutôt classiques du genre, le récit d'enquête, s'il tend à varier dans la forme (narration, temporalité, personnages), doit impérativement se conclure par le dévoilement du coupable. Dans les premières pages du *Roman policier* de Boileau et Narcejac, les auteurs proposent plusieurs définitions du genre, dont celle de Régis Messac qui met l'accent sur la résolution de l'enquête : « Le roman policier est un récit consacré avant tout à la découverte méthodique et graduelle, par des moyens rationnels, des circonstances exactes d'un événement mystérieux⁷⁴. » Ils poursuivent en proposant eux-mêmes une définition du genre qui insiste aussi sur la résolution de l'enquête : « Le roman policier est une enquête, à coup sûr, mais une enquête qui a pour but d'élucider un certain mystère, un mystère en apparence incompréhensible, accablant pour la raison⁷⁵. » Sous une autre perspective, dans *Le roman policier ou la modernité*, Jacques Dubois explique « [qu'écrire] un roman policier, c'est toujours reconduire la même

⁷⁴ Boileau-Narcejac, *Le roman policier*, Paris, Payot, 1964, p. 7

⁷⁵ *Ibid.*, p. 8.

structure de rôles, narrer les mêmes péripéties⁷⁶ », mais en réinventant et en subvertissant la structure de façon à préserver l'aspect fondamental du genre, soit « la solution de l'énigme et la surprise qu'elle est censée produire *in extremis*⁷⁷. » Autrement dit, le récit policier se doit de détourner ses propres lois, à condition que ce soit au profit d'une résolution ou d'un dévoilement surprenant. La résolution à la fois rationnelle et surprenante est donc un élément clef du roman d'enquête traditionnel.

Dans son essai intitulé *Un nouvel âge de l'enquête*, Laurent Demanze propose une réflexion sur l'enquête à l'époque contemporaine : un travail qui nous permet de repenser et reconsidérer les paramètres traditionnels de l'enquête. En bref, Demanze explique que « [les] enquêtes des écrivains contemporains réactualisent et renouvellent les formes antérieures de l'investigation⁷⁸ ». Ici, les propos de Demanze suivent la pensée de Viart et réitèrent l'intérêt de la littérature contemporaine pour la relation. Il ajoute toutefois qu'en revisitant les modalités formelles des récits d'enquête traditionnels, l'enquête contemporaine prend la forme d'un récit placé sous le signe du brouillage et de l'hétérogénéité. Entre autres, c'est la portion « inachevable » du récit d'enquête contemporain qui l'intéresse.

En effet, Demanze soutient que « les enquêtes contemporaines délaissent le désir d'élucidation finale et le souci de décrypter les structures profondes du monde social, pour leur préférer les fragments de vérité, des bribes de documentation, des restes de savoir, à agencer, monter et exposer⁷⁹. » Il ajoute que : « l'enquête [contemporaine] ne peut suivre

⁷⁶ Jacques Dubois, *Le roman policier ou la modernité*, Malakoff, Armand Colin, 2005 [1992], p. 105

⁷⁷ *Ibid.*, p. 106.

⁷⁸ Laurent Demanze, *Un nouvel âge de l'enquête : portraits de l'écrivain contemporain en enquêteur*, Paris, Éditions Corti, 2019, p. 14.

⁷⁹ *Ibid.*, p. 54

tous les fils, connecter tous les indices : elle se résout à une part essentielle d'inachèvement⁸⁰. » Selon lui, l'intérêt pour les enquêtes inachevées en littérature serait un symptôme des grands bouleversements du XXe siècle. Reprenant la thèse de Luc Boltanski⁸¹, il explique que, tout comme les sciences sociales, les enquêtes littéraires du XXe siècle s'interrogeraient « sur la fictionalité même du réel, sur les limites de l'interprétation et la difficulté de faire le départ entre investigation et paranoïa⁸². » Il ne serait plus question de mettre l'accent sur un « rationalisme scientifique pouvant lever les opacités, dissiper les mystères et réordonner dans un récit les pièces dispersées du monde⁸³ », mais d'orienter l'enquête vers une investigation du réel qui, par sa nature, ne pourra jamais être achevée puisqu'éternellement reconduite.

Ainsi, on pourrait dire que les enquêtes d'Ollivier s'inscrivent parfaitement dans le paysage décrit par Demanze : la portion inachevable de l'intrigue ainsi que l'interrogation des conditions du réel sont au centre du projet de l'auteur. À ces composantes s'ajoute cependant l'irrationnel (l'occulte, le vaudou, le merveilleux et l'onirique), une caractéristique qui nous permet d'établir des liens importants entre l'œuvre d'Ollivier et un type d'enquête contemporain bien précis, soit : le polar caribéen. Dans sa thèse intitulée *Le polar de la Caraïbe francophone : enjeux de l'appropriation du genre*, Emeline Pierre se penche sur cette « nouvelle » interprétation du récit d'enquête qui émerge au cours des années 1990 à partir des œuvres d'une douzaine d'auteurs comme Gary Victor ou Raphaël Confiant. Selon elle, « il n'est pas étonnant que le polar ait été acclimaté par des auteurs provenant de [la Caraïbe francophone], car il peut s'investir d'un projet similaire :

⁸⁰ Laurent Demanze, *op. cit.*, p. 72

⁸¹ Dans son essai *Énigmes et complots. Une enquête à propos d'enquêtes*, cité précédemment.

⁸² Laurent Demanze, *op. cit.*, p. 54.

⁸³ *Idem.*

questionner ou tenter de décrypter la société dont les fondements historiques constituent en eux-mêmes un crime contre l'humanité⁸⁴ ». En d'autres mots, le polar devient un outil tout particulièrement efficace pour explorer l'histoire sociale et politique de la Caraïbe. Le récit d'enquête caribéen se présente également comme une mine d'or pour étudier les formes de réappropriation et d'innovation du genre policier traditionnel. En effet, si le polar caribéen « reste toujours en marge du champ littéraire officiel, aussi bien sur le plan local que transnational⁸⁵ », il se démarque autant sur le plan formel que thématique et mérite amplement que l'on s'y attarde.

Certes, puisqu'Émile Ollivier n'est pas un auteur de polar au sens strict, le corpus étudié par Pierre ne tient pas compte de son œuvre⁸⁶. Cependant, parmi les principales propriétés identifiées par Pierre dans sa thèse, plusieurs résonnent dans l'œuvre d'Ollivier. Notamment, elle explique que, « s'il est d'usage que le roman policier conventionnel soit codifié de telle sorte que la résolution du crime se fonde sur une hypothèse de culpabilité et passe par une démarche déductivo-scientifique, plusieurs œuvres à l'étude dans le contexte caraïbe se distinguent par l'irruption de l'inexplicable⁸⁷. » Cette caractéristique devient tout particulièrement intéressante puisqu'elle s'oppose à l'un des fondements du roman à énigme : « [...] l'incursion de l'irrationnel vient perturber une convention du polar à savoir la dimension logico-déductive de l'enquête⁸⁸. » Dans ce cas-ci, le polar caribéen vient déjouer les principes de la rationalité cartésienne. Il serait d'ailleurs tout à fait juste de voir un héritage du réalisme merveilleux dans cette tendance à faire intervenir

⁸⁴ Emeline Pierre, *Le polar de la Caraïbe francophone : enjeux de l'appropriation du genre*, thèse de doctorat, Université de Montréal, 2015, <https://papyrus.bib.umontreal.ca/xmlui/handle/1866/16018>, p. 2.

⁸⁵ *Ibid.*, p. 1.

⁸⁶ Elle le mentionne brièvement à la page 46 de sa thèse sans toutefois proposer une analyse de son œuvre.

⁸⁷ *Ibid.*, p. 7.

⁸⁸ *Ibid.*, p. 8.

l'inexplicable dans le réel. Défini par Jacques Stephen Alexis dans *Du réalisme merveilleux des Haïtiens*, le réalisme merveilleux se présente comme une prise en charge du réel qui témoigne d'un désir de dépasser les normes « [d'] ordre [de] beauté [de] logique et [de] sensibilité contrôlée⁸⁹ » dont l'art occidental fait l'éloge. Plus précisément, Alexis écrit :

L'art haïtien présente en effet le réel avec son cortège d'étrange, de fantastique, de rêve, de demi-jour, de mystère et de merveilleux ; la beauté des formes n'y est pas en quelque domaine que ce soit, une donnée convenue, une fin première, mais l'art haïtien y atteint par tous les biais, même celui de ladite laideur [...] notre art à nous tend à la plus exacte représentation sensuelle de la réalité, à l'intuition créatrice, au caractère, à la puissance expressive. Cet art ne recule pas devant la difformité, le choquant, le contraste violent, devant l'antithèse en tant que moyen d'émotion et d'investigation esthétique et résultat étonnant, il aboutit à un nouvel équilibre, plus contrasté, une composition aussi harmonieuse dans son contradictoire, à une grâce [tout] intérieure née du singulier et de l'antithétique⁹⁰.

Se définissant ainsi par des principes qui l'opposent à la logique et au rationnel occidental, le réalisme merveilleux tente d'abord et avant tout d'exposer une nouvelle façon de représenter la réalité dans tout ce qu'elle a de plus sensuel, contradictoire et étrange. Par conséquent, le réalisme merveilleux confronte le lecteur à sa vision monolithique du réel : une vision maintenant élargie et perturbée par un processus d'écriture ancré dans l'oralité et le folklore. C'est donc en réponse à cet héritage merveilleux qu'Emeline Pierre souligne « qu'il est inévitable que le surnaturel soit présent dans les polars antillais⁹¹ ».

De plus, elle explique que le polar caribéen est un lieu de rencontre entre l'occulte (le magique, le merveilleux) et le scientifique (logique) de l'enquête policière classique. Selon Pierre, c'est avant tout la figure de l'enquêteur qui incarnerait cette juxtaposition : « Par sa connaissance à la fois des pratiques cartésiennes et magico-religieuses, l'enquêteur

⁸⁹ Jacques Stephen Alexis, « Du réalisme merveilleux des Haïtiens », *Présence africaine*, n° 165-166, 2002 [1956], http://classiques.ugac.ca/classiques/Alexis_Jacques_Stephen/Du_realisme_merveilleux_Haitiens/Du_realisme_merveilleux_Haitiens_texte.html

⁹⁰ *Ibid.*

⁹¹ Émeline Pierre, *op. cit.*, p. 52.

devient un intermédiaire entre “culture occidentale rationnelle et univoque, et une culture locale plus superstitieuse [...], enfin entre plusieurs façons de percevoir le monde⁹²”. » De fait, cette réflexion résonne tout particulièrement avec le protagoniste-enquêteur Narcès Morelli, qui devient l'exemple parfait de ce médiateur culturel qu'incarne l'enquêteur du polar caribéen. En effet, le personnage de Narcès renvoie à la figure mythique de Narcisse. Il possède ainsi une nature qui renvoie directement aux fondements de la culture occidentale. Au début du troisième chapitre du roman, on retrouve un passage qui fait explicitement référence à cette figure mythique : « C'était l'année de mes sept ans. Absalon dit que, depuis, je regarde en moi comme dans les eaux d'une fontaine, épris, semble-t-il, de ma propre image. Absalon me répète souvent : Narcès, si tu ne prends garde, tu finiras par te précipiter en toi-même. » (*MS*, 59) Le lien entre Narcès et Narcisse est d'ailleurs évoqué dans une entrevue qu'Ollivier accorde à Jean Jonassaint. Dans cette dernière, le romancier explique : « je me suis appuyé sur la figure de Narcisse pour montrer l'égoïsme qui pousse Narcès à tout ramener à lui, à ses problèmes existentiels⁹³. » En faisant intervenir la figure de Narcisse à travers le personnage de Narcès, Ollivier crée une double trame narrative :

Dans la configuration des lignes et des couleurs qui constituent l'histoire au premier degré dans un roman, se cache une série de significations secondaires. Par exemple, au sortir de l'adolescence, un jeune homme essaie de comprendre la mort de sa mère survenue, il y a une dizaine d'années. Cette image de la mère, il la cherche d'abord en lui-même et autour de lui. Ce jeune homme n'est autre qu'un nouveau Narcisse, image éternelle de la contemplation de soi, de la quête d'identité ; une suite d'images, d'allégories circonscrivent alors le roman⁹⁴.

⁹² Françoise Cévaër, « Enquêtes occultistes : les policiers antillais face au surnaturel », *Présence francophone*, n° 72, 2009 cité dans Emeline Pierre, *op. cit.*, p. 52.

⁹³ Jean Jonassaint, art. cit., p. 13.

⁹⁴ Émile Ollivier, « Un travail de taupe », art. cit., p. 116.

Dans ce cas-ci, si Narcès est né à Trou-Bordet, il incarne tout de même une figure classique de la mythologie occidentale. Cette double nature s'additionne d'ailleurs à la mixité de ses origines familiales. En effet, on explique que les premiers Morelli d'origine italienne se sont établis à Trou-Bordet à l'époque de la colonie espagnole et qu'ils ont ensuite « épousé tantôt des étrangères, tantôt des autochtones, selon les circonstances, les besoins économiques, sociaux et politiques. » (MS, 78-79) On précise notamment que les Morelli auraient du sang états-unien (par la mère d'Astrel) et du sang syrien (par Rebecca, la grand-mère de Narcès) (MS, 79) ; des mélanges résultants d'évènements marquants de l'histoire de Trou-Bordet, comme l'occupation américaine. Narcès remplit donc parfaitement le rôle de passeur ou d'intermédiaire culturel auquel Pierre fait référence dans sa thèse : il incarne la tension qui émerge de la rencontre entre le canon occidental et la singularité culturelle de Trou-Bordet, une ville façonnée par un passé colonial.

Au terme de ce constat, Pierre ajoute que la violence, la sexualité, le magique et l'occulte occupent des places centrales dans le polar caribéen⁹⁵. Ainsi, si l'on peut croire que les caractéristiques attribuables au polar antillais « sont autant d'imperfections par rapport au prototype occidental⁹⁶ », Jason Herberck explique que, « [bien] au contraire, de par ses divergences de typologie policière, le roman antillais remet en question les traditions qu'il tend à transgresser, et ce pour rester fidèle au contexte socio-historique dans lequel il se déroule⁹⁷ ». Par conséquent, si le roman d'enquête antillais met systématiquement en scène « meurtres, disparitions, enlèvements, emprisonnements, vols et bien d'autres actes illicites qui laissent chacun une empreinte sibylline sur les œuvres de

⁹⁵ Le surnaturel et la violence occupent à eux seuls deux chapitres entiers de sa thèse.

⁹⁶ Jason Herberck, « Le polar aux Antilles et le cas de *Rosalie l'Infâme* d'Evelyne Trouillot », *Écrits d'Haïti : Perspectives sur la littérature haïtienne contemporaine (1986-2006)*, Paris, Karthala, 2011, p. 280.

⁹⁷ *Idem*.

la Caraïbe⁹⁸ », c'est pour rester fidèle à l'univers dans lequel il s'insère. De fait, le roman *Mère-Solitude* d'Émile Ollivier répond parfaitement à ces attentes thématiques et sociopolitiques. En effet, il met en scène la déchéance de la famille Morelli et expose la violence qui en découle : suicide, assassinat, enlèvement et folie en dessinent la trame narrative.

Par conséquent, il va sans dire que les éléments de réflexion apportés par Demanze et Pierre, à la fois sur l'enquête contemporaine et sur les particularités du roman d'enquête caribéen, sont essentiels pour approfondir l'analyse de l'œuvre d'Ollivier. Toutefois, comme nous l'avons établi précédemment, Ollivier est un écrivain de la relation. De fait, le rapport qu'il entretient avec la littérature caribéenne est fidèle à sa posture de romancier contemporain : il y pige ses inspirations comme dans une boîte à outils tout en prenant bien soin de ne pas reproduire ce que d'autres ont fait avant lui. Ollivier s'éloigne ainsi du réalisme merveilleux sans toutefois renier la culture et les paysages caribéens. Comme il le fait avec le Nouveau roman ou avec les avant-gardes, Ollivier entre en dialogue avec le polar antillais pour créer une œuvre nouvelle. Encore une fois, c'est l'ambivalence de ses inspirations pigées ici et là qui crée l'originalité de son œuvre.

« *Vers un nouvel âge du roman* »

Parmi les documents d'archives, une entrée datant du 5 juillet 1971 trace les grandes lignes du projet littéraire d'Ollivier ; un projet qui s'explicitera quelques années plus tard dans ce que l'on pourrait carrément qualifier de « décret » littéraire. Dans ces notes, on peut lire une réflexion qui traduit le potentiel révolutionnaire de l'écriture : « Remettre en question les canons littéraires, c'est remettre en question le langage classé

⁹⁸ *Ibid.*, p. 279.

rangé de la société, c'est poser un acte authentiquement révolutionnaire⁹⁹. » Il poursuit sa pensée en ajoutant :

Donc, pour moi, il s'agit d'écrire un roman qui assumera en l'ironisant le langage haïtien, mais dans une perspective destructrice ; un roman qui référera à d'autres textes du canon littéraire dominant (car définitivement la littérature est écriture sur d'autres textes bien plus qu'écriture à partir du référent (le réel/Intertextualité) ; un roman qui sera en même temps critique littéraire, social, historique, etc.¹⁰⁰

Ollivier explique ainsi qu'il souhaite produire un roman à la croisée des chemins entre le langage haïtien, le canon littéraire et la critique ; une œuvre ancrée dans l'intertextualité qui s'éloigne d'une stricte représentation du réel. Si ses réflexions sont ici plus ou moins achevées, il est néanmoins intéressant de noter qu'il parle d'abord de poser un acte révolutionnaire en remettant en question les canons littéraires, mais qu'il reste réticent à l'idée de tourner entièrement le dos aux textes dominants puisque la littérature doit, avant de s'inscrire dans le monde, s'ancrer dans la littérature. Encore une fois, ce constat renvoie au concept de littérature de la relation exploré par Viart. Pour Ollivier, écrivain contemporain, la littérature devient un objet de dialogue entre la littérature d'ici et d'ailleurs, du passé et du présent.

Par la suite, dans un texte datant du 12 juin 1975 intitulé *Vers un nouvel âge du roman*, sa pensée se précise. Ici, Ollivier ne tourne pas le dos aux œuvres et aux courants qui ont forgé son esprit. Il cherche plutôt à faire naître un nouveau genre de ses inspirations multiples. En quatre points, il décortique le nouveau genre qu'il souhaite créer. Il écrit :

Il faut, après Balzac, Flaubert, Joyce et Robbe-Grillet arriver à un troisième âge du roman. Après Jorge Amado, Borges, García Márquez en Amérique latine, ce troisième âge du roman pourrait se caractériser par un quadruple refus [...]

- 1) Refus d'une déconstruction de la forme (cela n'empêche pas une recherche d'une forme de subversion du langage)
- 2) Refus de désignation des formes [...] politiques connues [...]
- 3) Refus d'un débat théorique et politique à l'intérieur de l'œuvre [...]

⁹⁹ P0349/B1,5, « 5 juillet 1971 ».

¹⁰⁰ *Idem*.

4) Refus d'une visée délibérément didactique¹⁰¹.

Selon ses propos, on pourrait distinguer un premier âge « européen » et un deuxième âge « latino-américain » du roman. Surtout, Ollivier explique qu'il veut éviter de tomber dans le piège du roman didactique, engagé ou à thèse. Quant au premier refus, il révèle à lui seul la tension qui s'érige entre la volonté d'à la fois déconstruire et renforcer la forme du roman. En quelque sorte, Ollivier souhaiterait pouvoir préserver les normes romanesques tout en subvertissant son langage. Ainsi, si Robbe-Grillet et Joyce font déjà dans la subversion, Ollivier ne cherche pas nécessairement à aller plus loin qu'eux dans la déconstruction de la forme : il reconnaît qu'il ne peut pas continuer à défaire la forme romanesque après un siècle d'innovations. Il tente plutôt de renouer avec une certaine narrativité « lisible » tout en restant fidèle au désir de créer de la nouveauté par une forme langagière singulière.

À la deuxième page de son court texte, Ollivier ajoute que l'auteur du troisième âge du roman devra posséder une « culture immense¹⁰² » pour coder le sens de son œuvre. Plus précisément, il explique que « [du] point de vue du sens, il [faudrait] apprendre à coder une œuvre¹⁰³ » à partir de « prélèvements [provenant] des lieux déterminants de notre culture¹⁰⁴ ». Si le mot « prélèvement » est un terme non littéraire, voire médical, il devient ici synonyme d'intertextualité. Ces « prélèvements », présents sous forme de « mots [...] phrases [...] structure narrative [...] personnes grammaticales [...] [et] temps verbaux¹⁰⁵ » agirait en tant que codes qui, lorsque déchiffrés par le lecteur, permettraient de « libérer

¹⁰¹ P0349/B1,5, « Vers un nouvel âge du roman ».

¹⁰² *Idem.*

¹⁰³ *Idem.*

¹⁰⁴ *Idem.*

¹⁰⁵ *Idem.*

les étages de signification¹⁰⁶ » d'une œuvre. Pour Ollivier, ces prélèvements pourraient provenir de trois grandes catégories. D'abord, il y aurait ceux issus des « textes mythiques (les Bedas, le Tao-Tö-King, la Kabbale, ou ces écrits modernes qui refondent les mythes anciens en dissolvant l'idéologie de ce temps : Artaud, Bataille¹⁰⁷). » Une catégorie qui réaffirme déjà l'importance qu'il accorde aux mythes fondateurs et à la reprise moderne de ces mythes. Ensuite, il y aurait les prélèvements associés aux « textes scientifiques (Héraclite, Lucrèce, les théories des nombres, des ensembles, les théories physiques, astronomiques, etc.¹⁰⁸) » Enfin, il serait question des prélèvements des « textes politiques (Marx, Lénine, etc.¹⁰⁹) » Ainsi, il va sans dire que pour Ollivier, le canon, la culture dominante, la tradition occidentale et les textes fondateurs ont une importance fondamentale dans le processus d'écriture. Pour lui, l'auteur du troisième âge du roman doit maîtriser ces références s'il veut pouvoir jouer avec le sens de son texte et créer une œuvre nouvelle. De plus, ces références doivent s'inscrire dans des ensembles discursifs en dehors de la seule tradition littéraire. Le troisième âge du roman, s'il semble se dessiner comme celui de la littérature relationnelle, doit effectivement élargir son dialogue à une variété de domaines qui, en plus du littéraire, comptent le mythique, le scientifique et le politique.

Dans ce cas-ci, *Mère-Solitude* devient l'exemple parfait de ce roman du « nouvel âge ». La fidélité de l'auteur à la tradition littéraire s'exprime par de multiples échos aux figures du canon occidental. Notamment, des références à Œdipe, Narcisse, Ève ou la Sainte Vierge complexifient le statut des personnages du récit en leur ajoutant une

¹⁰⁶ *Idem.*

¹⁰⁷ *Idem.*

¹⁰⁸ *Idem.*

¹⁰⁹ *Idem.*

épaisseur conceptuelle. De plus, Ollivier réitère son intérêt pour les formes plus « classiques » ou « lisibles » de l'écriture en s'inspirant de certains aspects du schéma d'enquête traditionnel pour faire évoluer son récit. Cependant, ce souci de lisibilité demeure assez inégal puisque, fidèle à son désir de créer un langage singulier et une œuvre empreinte de nouveauté, Ollivier joue avec les codes de la narrativité. Notamment, en usant de ruses formelles (oscillations narratives, ellipses, inachèvement, répétitions), l'auteur s'amuse à brouiller l'horizon de lecture. Si, au départ, le lecteur semble avoir affaire à un récit plutôt classique, ce sentiment disparaît rapidement puisque la trame narrative s'ouvre très rapidement sur des éléments mystérieux (vaudou, onirisme) qui font bifurquer le récit vers l'inattendu.

Certains seront étonnés de constater que très peu de références à la littérature haïtienne se retrouvent dans ses notes : Ollivier semble d'abord et avant tout influencé par l'intelligentsia européenne et, surtout, le roman français. Dans ses calepins, il collectionne les coupures de journaux¹¹⁰, compile ses impressions de lecture et réunit des références à la mythologie, à la psychanalyse, au cinéma, aux beaux-arts ou au Nouveau roman. Il puise ses inspirations chez les formalistes russes, mais aussi chez des auteurs comme Robbe-Grillet, Beckett, Faulkner ou Kundera : des noms d'auteurs éparpillés au travers de ses notes dont les œuvres participent à l'élaboration de son projet d'écriture. Ses inspirations dépassent d'ailleurs largement le domaine littéraire : Lacan, Freud, Bergman, Niki de Saint Phalle, et d'autres noms du domaine des arts, du cinéma, de la télévision, de la philosophie et de la psychanalyse s'immiscent dans ses réflexions. Ollivier se dessine comme un universitaire d'une grande curiosité et d'une vaste érudition.

¹¹⁰ Majoritairement des articles de provenant du journal *Le Monde* ou du magazine *Le Nouvel Observateur*.

Si ses notes comprennent assez peu de réflexions sur la littérature caribéenne, il se prononce tout de même brièvement sur le legs de Jacques Stephen Alexis, mais avec ambivalence. Plutôt que de réaffirmer les principes du réalisme merveilleux d'Alexis, Ollivier veut se tourner vers le baroque. Dans une entrée qui date du 10 septembre 1974, intitulée *Du baroque comme forme d'expression*, il écrit :

Il faut rompre avec le maniérisme d'Alexis. [...] Pour admirable que soit l'œuvre d'Alexis je pense qu'elle n'est point novatrice. Tout un pan de la littérature hispanique contient Alexis tout entier. Le Baroque m'apparaît une façon d'échapper au répétitif, de trouver une voie neuve qui tient compte et restitue la totalité de la réalité¹¹¹.

Ollivier chercherait à tout prix à ne pas reproduire ce qui, selon lui, a déjà été fait par Alexis et par la littérature latino-américaine. Encore et toujours, c'est l'Europe et la nouveauté qui sont le leitmotiv de l'auteur. Pas question de simplement revisiter le réalisme merveilleux. Ce qui l'intéresse, c'est plutôt la possibilité de « restituer la totalité de la réalité » grâce au baroque : atteindre d'autres dimensions sur un deuxième, voire un troisième plan, et de faire un portrait d'une réalité plus large ou totale. Pour Ollivier, « [l]'œuvre littéraire est un moyen de connaissance puisqu'elle a, entre autres, le pouvoir d'exprimer le réel dans toute son extension, puisqu'elle possède des facultés de dévoilement de ce qui se cache derrière l'apparence¹¹². »

Pour mieux comprendre ce qu'Ollivier entend par ce « réel élargi », il faudrait se tourner vers la conférence qu'il présente dans le cadre d'un colloque en 1993 à l'Université du Maryland intitulée « Améliorer la lisibilité du monde ». Dans cette présentation, Ollivier explique :

Vous, participants et participantes à ce colloque, vous vivez, je présume, dans un monde de rationalité, un monde de la mesure, un monde dit « cartésien ». Moi, je viens d'une

¹¹¹ P0349/B1,5, « Du baroque comme forme d'expression ».

¹¹² Émile Ollivier, « L'enracinement et le déplacement », art. cit., p. 92-93.

contrée où les habitants peuvent passer successivement, sans transition, de la réalité à la fiction, peuvent vivre simultanément plusieurs niveaux de la réalité¹¹³.

Pour lui, la réalité haïtienne s'oppose à la raison et à la mesure ; des concepts qui renvoient automatiquement à celui de classicisme. Elle est plutôt « boursouflée, démesurée [...] dense d'histoires uniques et de perceptions excentriques¹¹⁴ ». De fait, elle incarne le caractère singulier du baroque où l'éclatement, la démesure, les irrégularités et le relief triomphent sur les notions cartésiennes d'unité. Ici, c'est le réel haïtien qui, en soi, est baroque. Pour reprendre ses mots : « 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 quotidienneté¹¹⁵. » L'enquête devient ici un outil herméneutique tout à fait intéressant pour faire ressentir le chaos de la réalité haïtienne : elle se présente comme une manière d'interpréter le réel haïtien dans tout ce qu'il a de plus chaotique et baroque.

Des travaux menés par Joubert Satyre et Christiane Ndiaye se penchent en détail sur les caractéristiques formelles et stylistiques qui permettent d'inscrire l'œuvre d'Ollivier dans la mouvance baroque. De son côté, Satyre soutient que les deux traits majeurs qui lient les romans d'Ollivier à cette esthétique sont la *métamorphose* et l'*ostentation*¹¹⁶. Définie par Jean Rousset¹¹⁷, la métamorphose « renvoie au change, à la labilité du monde, à son inconstance¹¹⁸ ». À celle-ci se rattachent un « ensemble de [...] thèmes et motifs [qui] expriment, selon la pensée baroque, l'impossibilité pour l'être humain de saisir l'essence

¹¹³ Émile Ollivier, « Améliorer la lisibilité du monde » dans Maryse Condé et Madeleine Cottenet-Hage (dir.), *Penser la créolité*, Paris, Karthala, 1995, p. 227.

¹¹⁴ *Ibid.* p. 228.

¹¹⁵ *Ibid.* p. 227.

¹¹⁶ Joubert Satyre, « Théâtre et ostentation dans Mère-Solitude », *Études littéraires*, vol. XXXIV, n° 3, 2002, p. 73.

¹¹⁷ Dans l'ouvrage, *La littérature de l'âge baroque en France. Circé et le Paon*, Paris, Éditions Corti, 1953.

¹¹⁸ Joubert Satyre, « Théâtre et ostentation », art. cit., p. 74.

des choses : il ne peut capter que les apparences, par définition, toujours fuyantes¹¹⁹. » Dans l'écriture d'Ollivier, la métamorphose se manifeste notamment par l'importante présence du vaudou et des croyances surnaturelles. Symptôme du peu d'emprise que possèdent ses personnages sur le réel, la croyance en des puissances surnaturelles agit en tant que « [mécanisme] de compensation [...] [garant] de la stabilité des êtres et des choses ¹²⁰».

Quant à elle, l'ostentation « est [...] liée à l'excès de l'esthétique baroque, son côté spectaculaire, sa tendance à privilégier le paraître au détriment de l'être¹²¹ ». Elle chercherait à combler un certain « vide de l'être » ou à « contrecarrer le flux du monde et de l'existence¹²² ». Dans *Mère-Solitude*, la déchéance du personnage d'Eva Maria se présente comme le parfait exemple de cette ostentation. En effet, Ollivier illustre comment le spectaculaire, voire le légendaire, prend rapidement le dessus sur la réalité du drame existentiel que vit Eva Maria. À la fin du roman, « après avoir attendu le “prince charmant” toute son adolescence¹²³ », elle défile en robe de mariée dans les rues de la ville pour aller à la rencontre de celui qu'elle croit être son « Roi des Rois », mais qui, en réalité, n'est que l'empereur d'Éthiopie en visite à Trou-Bordet. En arborant une robe recouverte de coupures de journaux et d'une série d'objets répugnants, Eva Maria prend des allures de mariée cadavérique¹²⁴ :

des articles ménagers, des cadavres de blattes éventrés, des pierres ponces, des épines d'acacia, des coquilles d'œufs vides, des dés à coudre, des fourchettes, couteaux et autres

¹¹⁹ Joubert Satyre, « Les métamorphoses d'Émile Ollivier : baroque fantastique et baroque merveilleux », dans *Une étrange constance : les motifs merveilleux dans la littérature d'expression française du Moyen Âge à nos jours*, Sainte-Foy, Presses de l'Université Laval, 2006, p. 242.

¹²⁰ *Idem.*

¹²¹ Joubert Satyre, « Théâtre et ostentation », art. cit., p. 74.

¹²² *Idem.*

¹²³ P0349/B1.5, « Notes pour Hotel Montagne (titre provisoire) », p. 2.

¹²⁴ Comme en témoigne des notes d'archives, Ollivier s'est inspiré de la célèbre sculpture *La Mariée*, ou *Eva Maria* (1963) réalisée par Niki de Saint Phalle pour créer son personnage. On peut lire : « Cette sculpture que l'on peut voir au Musée d'Art Moderne de Paris présente à mes yeux la particularité suivante : la Mariée de Saint-Phalle est la matérialisation de toute la laideur du monde au moment où elle pousse et se tapit dans les instants de splendeur. » (P0349-B1.5, « Notes pour Hotel Montagne (titre provisoire) »).

ustensiles pour les manières de table, des morceaux frais de viande saignante, des filets de morue séchés, des variétés infinies de pinces, bistouris, des clous de girofle et des graines de carvi ; bref les images les plus baroques mêlées aux objets les plus hétéroclites. (*MS*, 179-180)

D'une part, l'accumulation de détails hétéroclites renvoie à l'excès et à la démesure qui sont propres à l'esthétique baroque. D'autre part, cette représentation surréelle d'Eva Maria met l'accent sur le spectacle de la détérioration de sa santé mentale qui, pourtant, est le symptôme d'un drame existentiel beaucoup plus grave. S'étant fait répéter toute sa vie qu'elle finirait par rencontrer son prince charmant, elle est persuadée que la venue de l'empereur d'Éthiopie à Trou-Bordet est celle du Christ en personne ; « le Roi des Rois » qu'on lui a tant promis. Eva-Maria est donc victime des « *illusions discursives* », comme le mythe du Sauveur, les contes du prince charmant ou des généalogies établissant la «supériorité» de certains, qui provoquent bon nombre des «fausses couches» de la société humaine¹²⁵. » En d'autres mots, elle est « [victime] des discours [qu'elle] [tient] ou qui [lui] [sont] tenus¹²⁶. » Par conséquent, déçue de constater que ce dernier n'est nul autre qu'un vulgaire « petit homme brun » (*MS*, 181), Eva Maria « lance un jet de salive au visage » (*MS*, 181) de l'empereur. Elle est immédiatement prise d'assaut par les agents de sécurité qui procèdent à son arrestation : « À travers la fenêtre grillagée du fourgon où la police l'avait jetée, des curieux rapportent n'avoir vu qu'un profil ensanglanté qui n'arrêtait pas de sourire. » (*MS*, 181) Rapidement, le souvenir de cet événement s'immisce dans l'imaginaire collectif : « Le geste d'Eva Maria, que désormais on appellera la Mariée, sera chanté aux quatre points cardinaux du pays. Elle était devenue un personnage de légende. » (*MS*, 181) Le spectacle de son désarroi triomphe sur la désillusion du mariage qui, elle, est

¹²⁵ Christiane Ndiaye, « Ollivier, le baroque au féminin », art. cit., p. 69.

¹²⁶ *Idem*.

pourtant bien réelle. Par conséquent, si l'ostentation a pour particularité de privilégier le « paraître au détriment de l'être », elle permet aussi à Ollivier d'illustrer le drame personnel qui s'insère entre spectacle, illusion, fable et réel. L'ostentation se présente ainsi comme une façon de jouer avec les multiples niveaux de réalité qui, comme il le soutient dans « Améliorer la lisibilité du monde », se confondent dans le réel haïtien.

De son côté, Christiane Ndiaye met en lumière les nuances entre le baroque et le réalisme merveilleux qui, selon elle, sont trop souvent confondus par les critiques d'Ollivier. Pensons notamment aux propos de Léon-François Hoffman qui, en 1992, soutient que *Mère-Solitude* est « l'exemple le plus réussi¹²⁷ » du réalisme merveilleux. En effet, Hoffman explique que « [comme] Alexis, Ollivier fait appel au folklore paysan mais, heureusement, transmué dans une langue allusive et baroque¹²⁸. » Il compare ainsi l'écriture d'Alexis à celle d'Ollivier et, par le fait même, insinue que le langage baroque participe au réalisme merveilleux. Cependant, pour Christiane Ndiaye, ces deux esthétiques se distinguent. En effet, elle explique que le réalisme merveilleux propose un univers « essentiellement *sensé*¹²⁹ » et des énigmes généralement résolubles. D'une part, s'il peut mettre en scène des événements surnaturels, l'univers merveilleux, marqué par l'héritage du conte et des traditions orales, reprend « un univers plutôt cohérent et rassurant [où] [le] Bien et le Mal, les Bons et les Méchants, s'y distinguent nettement¹³⁰. » D'autre part, elle soutient que « dans les récits du réalisme merveilleux, les personnages et le public “se retrouvent” dans “le décousu des destinées” ; on explique l'inexplicable, on peut résoudre

¹²⁷ Léon-François Hoffman, *Haïti : Lettres et l'être*, Toronto, Éditions du GREF, coll. « Lieux dits n°1 », 1992, p. 203.

¹²⁸ *Ibid.*, p. 204.

¹²⁹ Christiane Ndiaye, art. cit., p. 67.

¹³⁰ *Idem.*

l'insoluble¹³¹ ». Elle souligne que dans le réalisme merveilleux, le « recours systématique au figuratif et au symbolique¹³² » ainsi que l'héritage des pratiques du conte oral sont des codes qui appellent à être décodés : « [...] le texte fait croire que le monde, comme lui, reste déchiffrable, que la surface, l'apparence est la manifestation d'un fond, d'un réel qui reste "saisissable", accessible aux systèmes signifiants dont disposent les humains¹³³. »

Comme il a déjà été mentionné à plusieurs reprises, c'est quelque chose de bien différent qui s'opère dans l'écriture d'Ollivier : l'auteur mise avant tout sur l'inachèvement et l'irrésoluble pour construire son récit. Comme le décrit Ndiaye :

Si l'on y retrouve des héros qui s'en vont en quête de quelque trésor perdu, ce qui est littéralement le cas [...] [pour] Narcès Morelli dans *Mère-Solitude* (où le personnage-narrateur s'efforce de percer le mystère de la mort de Noémie, sa mère), ces entreprises d'élucidation n'aboutissent pas. Le monde est devenu un labyrinthe (une jungle) où l'on se déplace sans cesse mais pour revenir au point de départ [...] l'univers « baroque » est fait de questions sans réponse [...]. La vie peut être spectaculaire, elle se donne beaucoup à voir [...] mais très peu à comprendre¹³⁴.

À la lumière de ce passage, il est intéressant de constater que le regard que pose Ndiaye sur l'œuvre d'Ollivier renvoie directement aux principales réflexions de Demanze sur les enquêtes contemporaines. Elle met l'accent sur le fait que les personnages n'élucident jamais leur quête. De plus, elle note que le réel se présente comme un labyrinthe indéchiffrable : une mise en scène trompeuse et énigmatique. L'inachèvement et l'interrogation du réel s'imposent à la fois comme des composantes centrales de l'esthétique baroque et du récit d'enquête contemporain.

Cela étant dit, bien que la présence du baroque soit non négligeable dans l'écriture d'Ollivier, son style demeure assez difficile à classer. Dans sa thèse de doctorat¹³⁵, Joubert

¹³¹ *Idem.*

¹³² *Idem.*

¹³³ *Ibid.*, p. 68.

¹³⁴ *Idem.*

¹³⁵ Joubert Satyre, *op. cit.*

Satyre parle d'un *roman baroque haïtien* : un style unique encore peu étudié au moment où il écrit sa thèse. Ce baroque serait à la croisée des chemins entre le réalisme merveilleux et la culture caribéenne qui, sans rompre totalement avec la tradition française, tenterait tout de même de s'en éloigner. De plus, si Ndiaye soutient que la notion d'inachèvement permet de dissocier l'œuvre d'Ollivier du réalisme merveilleux, elle n'est cependant pas une caractéristique qui se manifeste exclusivement dans le baroque. En effet, comme l'explore Demanze dans son ouvrage, l'inachèvement est une notion récurrente dans les enquêtes contemporaines.

Enfin, comme nous l'avons vu tout au long de ce chapitre, Ollivier est un écrivain de la relation. Son écriture est donc le résultat d'un échange intertextuel avec des styles et mouvements esthétiques divers. Cela étant dit, il serait juste d'affirmer que si l'écriture d'Ollivier se rapproche davantage du baroque que du réalisme merveilleux, c'est avant tout par souci de réalisme. En effet, comme en témoignent les mots de l'auteur dans « Améliorer la lisibilité du monde », c'est le réel haïtien qui est profondément baroque. Par conséquent, il faudrait dire que le baroque se présente moins comme une catégorie esthétique qu'un constat d'ordre sociologique. Autrement dit, le baroque ne viendrait pas ajouter une valeur esthétique à la représentation qu'Ollivier fait du réel. Au contraire, c'est le réel qu'il souhaite dépeindre, qui, pour être restitué le plus fidèlement possible, exige cette posture poétique particulière. Avec son œil de sociologue, Ollivier a plutôt une attitude d'observateur que celle d'un écrivain cherchant à rajouter une valeur baroque à son écriture. À la lumière de ce constat, il sera à présent question d'étudier comment Ollivier construit l'enquête dans *Mère-Solitude*. Plus précisément, il s'agira de se pencher sur la

manière dont la structure de l'enquête permet à l'auteur de dépeindre un réel profondément incongru, chaotique et mystérieux.

Chapitre II

Énigmes et chaos

« Tout, ici, tourne court. Et quand tu crois découvrir le fond du sens, aussitôt tout se défait ; toute affirmation l'instant d'après se soupçonne. Les fils, dans cet espace labyrinthe, filets serrés et remaillés avec un cortège de nouements et de dénouements, conduisent immanquablement à des simulacres de portes, à des fausses sorties. Que faire ? »
(MS, 148)

Dans son désir de rester fidèle au schéma d'enquête traditionnel, Émile Ollivier se sert de l'énigme comme élément déclencheur de son roman *Mère-Solitude*. Mais rapidement, le schéma se complexifie. En effet, le protagoniste Narcès se souvient avoir interrogé sa mère Noémie au sujet de l'identité de son père. Ce retour en enfance enclenche aussitôt chez lui un état de nostalgie profonde : l'évocation de cette anecdote lui rappelle le contexte à la fois mystérieux et tragique qui entoure toujours la mort de sa mère. En s'interrogeant sur les événements qui auraient mené à ce qu'elle soit pendue sur la place publique, Narcès plonge à nouveau dans ses souvenirs. Cette fois-ci, il se remémore « un dimanche de novembre poisseux » (MS, 12) de 1979 : le jour de l'assassinat du paléontologue Edmond Bernissart. Ainsi, dans le premier chapitre du roman, Émile Ollivier propose au lecteur trois énigmes coup sur coup. D'abord, il y a la question des origines paternelles de Narcès. Puis, le mystère entourant la mort tragique de sa mère. Enfin, il y a l'assassinat de Bernissart.

Ces énigmes, le lecteur s'en doute bien, sont liées : « Toute mort évoque d'autres morts. » (MS, 44) De fait, le mystère qui entoure la mort de Noémie plonge Narcès dans une enquête plus vaste qui se décline sur plusieurs plans. Comme il le dit lui-même : « La

mort de Bernissart vient de m'ouvrir l'entrée d'une forêt. » (MS, 25) Dans ce cas-ci, l'utilisation du mot « forêt » n'est pas anodine. La forêt évoque l'image d'un labyrinthe : un univers sombre au branchage dense. Par le fait même, elle renvoie directement à la structure du roman d'Ollivier qui invite le lecteur à se perdre dans un récit dont les énigmes ne font que s'épaissir au fil des pages. Si le roman d'enquête traditionnel progresse au rythme de l'élucidation et de l'éclaircissement, le roman d'Ollivier, au contraire, se développe autour d'un mystère qui s'opacifie toujours davantage. Dans le chapitre suivant, il s'agira donc d'étudier plus précisément comment s'effectue ce travail d'opacification et de brouillage dans le premier chapitre de *Mère-Solitude*.

Des énigmes coup sur coup

1. La fable des origines paternelles et les différents plans qui constituent le réel

Le roman s'ouvre sur cette phrase : « La question de mes origines paternelles a été réglée une fois pour toutes par ma défunte mère. » (MS, 9) D'emblée, elle suggère que l'énigme des origines du narrateur est une affaire résolue. À l'âge de sept ans, Narcès se serait fait raconter une histoire par sa mère pour expliquer l'absence de son père :

Ah ! Petit monstre, dit-elle en éclatant de rire, tu veux savoir comment j'ai procédé pour t'avoir chez moi? [...] Eh bien ! J'ai fait ce que font toutes les mamans. On prend un œuf pondu par une poule en bonne santé, de préférence le vendredi saint ; et là, on le tient sous son aisselle pendant neuf jours et neuf nuits, jusqu'à éclosion. La plupart du temps, ce n'est pas un poussin qui finit par en sortir, mais un petit animal difforme qui crie, qui râle, qui chiale. (MS, 10)

À ce stade-ci, on comprend que si Narcès se contente de cette réponse, il est évident qu'elle n'est en réalité qu'une fable qui détourne le questionnement de l'enfant. Comme le note Christiane Ndiaye, « cette histoire est manifestement fausse et la suite du texte illustrera amplement que les histoires fausses ne règlent rien, ne peuvent servir de réponses à des

questions existentielles¹³⁶. » Dans les faits, l'énigme qui entoure les origines paternelles de Narcès est beaucoup plus complexe. Cette opposition entre fable et réel rappelle notamment les origines de la folie du personnage d'Eva Maria, tante de Narcès. Comme lui, Eva Maria s'est fait raconter des histoires « simples », des contes célébrant la venue d'un Prince charmant. Toutefois, ce n'est qu'à l'âge adulte, après avoir été entièrement absorbée par l'idée naïve qu'elle rencontrerait son « Roi des Rois », qu'Eva Maria est confrontée à la médiocrité de la réalité : une constatation choquante qui provoque chez elle un excès de violence.

En choisissant d'introduire cette fable dans son récit, Ollivier crée un effet d'opposition intéressant entre la simplicité de la fable et la complexité du réel. Par le fait même, cette opposition fait écho à sa démarche d'écriture qui, elle aussi, s'éloigne du « simple » schéma du récit d'enquête pour aller vers une forme qui mêle plusieurs modèles narratifs. Il n'est plus question de satisfaire les attentes du lecteur en lui donnant à lire une histoire dite « simple ». Plutôt, le texte de *Mère-Solitude* « invite le lecteur à jouer, à composer avec le temps, à pister les voix narratives qui s'entrechoquent¹³⁷. » Il serait donc juste d'affirmer qu'Ollivier réserve le même sort à son lecteur qu'à son protagoniste. L'auteur propose ici « une lecture que l'on pourrait qualifier d'« indicielle », car [...] lors de sa tentative d'élucider le mystère du passé diégétique, le lecteur doit en même temps essayer de résoudre le *puzzle* du récit¹³⁸. » Si Narcès doit démêler le passé de sa famille à partir de bribes de souvenirs et de témoignages disparates, le lecteur doit lui aussi tenter de

¹³⁶ Christiane Ndiaye, art. cit., p. 69.

¹³⁷ Jean Jonassaint, *Le pouvoir des mots, les maux du pouvoir*, op. cit., 1986, p. 90.

¹³⁸ Marion Kühn, « Des voix du silence. Variations de la narration indécidable dans le roman de mémoire contemporain », *Tangence*, n° 105, 2014, p. 33.

déchiffrer la temporalité et la narrativité complexe de l'ouvrage ; nul ne peut se satisfaire d'une simple fable ou d'une « fausse » histoire pour percer le mystère de ces énigmes.

L'incursion de la fable dans le récit est également une manière d'exposer un des « plans » qui composent la réalité. Comme l'explique Ollivier dans une entrevue qu'il accorde à Jean Jonassaint, il y aurait, dans *Mère-Solitude*, « le plan de la rumeur, rumeur informe, imprécise, une connotation à la fois politique et ésotérique. Puis, il y [aurait] le plan de la réalité, celle qu'on voit, jetée là sur les sens [...] et enfin, le plan de l'interprétation logique qu'on peut donner de cette réalité¹³⁹. » Ainsi, selon Ollivier, la réalité se déclinerait en trois plans d'interprétation distincts. D'abord, il y aurait le réel des discours (celui de la rumeur sociale, où se confondent le politique et l'ésotérique). Ce plan, c'est celui de l'histoire que raconte Noémie à Narcès, c'est le discours du « Roi des Rois », c'est la rumeur qui court sur l'histoire de la famille des Morelli depuis le début de la colonie. Autrement dit, c'est un ensemble d'éléments « inventés » qui, toutefois, contribue fortement à façonner le réel par nos croyances ou nos appartenances. Puis, il y aurait le réel empirique ; celui que nous donnent à percevoir nos sens grâce aux couleurs, à la lumière, au vent, aux sons, à la chaleur, etc. Cette réalité empirique serait partiellement subjective : elle pourrait, par exemple, être troublée par des hallucinations ou une série de sensations trompeuses. Enfin, il y aurait l'interprétation « logique » du réel : celle qui s'appuie sur la science et qui, à partir de faits indubitables, permet de distinguer le faux du vrai. Selon cette interprétation, on pourrait affirmer que la terre tourne bel et bien sur elle-même à une vitesse d'environ 1600 km/h¹⁴⁰, et ce, même si notre corps n'en ressent aucun effet.

¹³⁹ Jean Jonassaint, *op. cit.*, p. 90

¹⁴⁰ Alain Labelle, « Poussée par un vide, notre galaxie fonce à plus de 2 millions de km/h », *Radio-Canada*, <https://ici.radio-canada.ca/nouvelle/1014068/voie-lactee-galaxie-repulseur-dipole-vitesse-etude-yehuda-offman-israel> [consulté le 16 mars 2022].

Il faut donc dire qu'avec *Mère-Solitude*, Ollivier cherche avant tout à explorer et à mettre en relation la constellation d'éléments hétérogènes qui nourrissent ces différents plans du réel. On pourrait d'ailleurs emprunter les mots de Philippe Artières et Dominique Kalifa dans *Vidal, le tueur de femmes* pour illustrer le projet d'Ollivier, c'est-à-dire, celui qui cherche à faire « vaciller la notion même du réel au profit d'un miroitement de représentations enchevêtrées ou stratifiées, convergentes ou divergentes, mais dont le spectre seul dessine la complexité, donc la vérité, du monde social¹⁴¹. » À travers ce réseau de fables qui s'entremêlent dans la vie de Narcès, Ollivier ne tente pas de faire « [converger] des signes dans l'intériorité d'un sujet, mais [de créer] une constellation de signifiants suscitées par les interactions et interlocutions, par les déplacements et les explorations¹⁴². » Dans *Mère-Solitude*, il ne s'agit pas de ramener toutes les composantes du récit vers le protagoniste, mais bien de faire éclater son histoire. La fable des origines paternelles devient donc le premier fil conducteur d'un réseau d'intrigues qui se décline à la fois sur le plan discursif, empirique et logique. C'est pourquoi aussitôt cette première énigme énoncée, Ollivier lance son lecteur sur la piste d'un second mystère qui, à son tour, sollicite une exploration des divers plans du réel.

2. La mort de Noémie Morelli : une énigme rhizomatique

Si le lecteur s'attend à ce que le protagoniste cherche à démentir la fable que lui a racontée sa mère et à enquêter sur ses origines paternelles, Ollivier choisit plutôt de l'amener sur une autre piste. Dans ce cas-ci, le souvenir de la fable n'a pas pour effet de

¹⁴¹ Philippe Artières et Dominique Kalifa, *Vidal, le tueur de femmes*, Lagrasse, Verdier, coll. « Poche », 2017 [2011], p. 18 dans Laurent Demanze, *op. cit.*, p. 199.

¹⁴² Laurent Demanze, *op. cit.*, p. 85.

raviver le désir d'enquêter sur le père : il ravive plutôt celui de la mort de Noémie. Aussitôt, le mystère des origines s'épaissit : l'énigme du père est liée à l'énigme de la mère. On comprend que l'intrigue principale de *Mère-Solitude* se décline en plusieurs branches d'une même forêt. Les différents plans de la réalité communiquent les uns avec les autres. Comme l'annonce la première phrase du récit, la mère de Narcès n'est plus. Ainsi, le souvenir de la fable le fait aussitôt basculer dans un état de mélancolie : « Aujourd'hui, que reste-t-il de ma mère ? Cela fait tant d'années... » (*MS*, 10) C'est par rapport au destin de sa mère et non de son père que Narcès s'exclame : « arriverais-je à connaître la vérité, toute la vérité ? Ma mère, Noémie Morelli, mon obsession malade ! » Cette « obsession », on le comprend bien, hante profondément le protagoniste. À la manière d'un détective, Narcès se demande : « Dois-je me mettre à fouiller des commodes, à visiter des armoires, à me pencher sur des coffres profonds ? Déplacer des photos, lire les pages de journal intime, pages jaunies, durcies par le temps ? » (*MS*, 11)

Puis, une nouvelle fois, le récit bifurque. Au lieu de plonger dans l'histoire de sa mère, Narcès se laisse entraîner par un autre souvenir : « J'avais rendez-vous, au bas de la ville, avec quelques copains, fidèles disciples d'Edmond Bernissart qui, ce jour-là, donnait une conférence. » (*MS*, 12) Les premières pages de *Mère-Solitude* reproduisent ainsi les mécanismes de la mémoire : chaque souvenir, en effet de domino, débloquent un deuxième souvenir, qui en débloquent un troisième, etc. Sans prendre le temps de décortiquer ou d'asseoir chacune de ces énigmes, Ollivier les fait débouler dans la même continuité mémorielle. Aucun marqueur textuel (saut de paragraphe, saut de page, puces) ne sépare ces énigmes. Si cette cascade de souvenirs peut rappeler la mémoire involontaire de Proust, elle se déploie toutefois dans un style d'écriture plus confus qui permet à l'auteur d'alterner

entre les différents plans de la réalité. Ollivier saute de la fable à l'explication savante en passant par la rumeur infinie qui mêle l'histoire du pays et des hantises familiales remontant à la nuit des temps.

Il faudrait donc dire que le récit progresse selon une forme rhizomatique : il s'élargit en racines ou pistes multiples plutôt qu'en « racine-unique ». Le rhizome, tel qu'il a été pensé par Édouard Glissant à la suite des travaux de Deleuze et Guattari dans le cadre de sa poétique de la Relation¹⁴³, devient ici un outil particulièrement intéressant pour éclairer la démarche d'Ollivier. En effet, Glissant propose de

saisir la complexité du monde ou, mieux, de saisir le monde dans son processus de complexification, d'entrelacement de réseaux, lequel processus finit par rendre caduques les cartes linguistiques, les géographies littéraires et culturelles, les poétiques anciennes, les théories classiques de la connaissance et la géopolitique des savoirs¹⁴⁴.

C'est précisément par cette volonté de transmettre la complexité du monde qu'Ollivier et Glissant se rejoignent. Comme nous l'avons déjà exploré, Ollivier restitue l'hétérogénéité du réel par l'entremêlement de trois plans de réalité. Par cette démarche qui s'oppose aux principes de linéarité et d'unicité du récit, Ollivier développe une nouvelle manière de raconter l'histoire où « [...] le singulier est un embrayeur de l'investigation, et non son terme¹⁴⁵. » Dans le même ordre d'idées, Glissant propose une philosophie qui invite à repenser par la littérature notre rapport à l'histoire. Plus précisément, il est à la recherche « d'une autre vision ou conception de l'histoire (autre que la conception coloniale, totalitaire amorcée par Hegel¹⁴⁶). » Sa vision s'érige en opposition avec l'unicité du

¹⁴³ La pensée de Glissant s'inscrit dans une filiation deleuzienne. Ce sont Deleuze et Guattari qui, pour la première fois, développent le concept de rhizome en philosophie. Voir *Mille plateaux*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1980.

¹⁴⁴ Kaseraka Kavwahirehi, « Édouard Glissant et la querelle avec l'Histoire ou de l'Un-monde à la Relation », *Études littéraires*, vol XLIII, n° 1, 2012, p. 136.

¹⁴⁵ Laurent Demanze, *op. cit.*, p. 49.

¹⁴⁶ Kaseraka Kavwahirehi, *art. cit.*, p. 138.

discours occidental (pensée continentale) et permet de faire émerger une conception diversifiée et fragmentée de l'histoire (pensée archipélique). Par « pensée continentale », Glissant entend une pensée systémique : « le monde d'un bloc, ou d'un gros, ou d'un jet, comme une sorte de synthèse imposante, tout à fait comme nous pouvons voir défiler par des saisies aériennes les vues générales des configurations des paysages et des reliefs¹⁴⁷. » Cette pensée suppose une manière de voir le monde comme un tout imposant et unique. À l'opposé, la « pensée archipélique » devient celle « de l'essai, de la tentation intuitive¹⁴⁸ » : elle cherche à mettre en lumière la différence, la singularité, les ombres et les creux invisibilisés par la pensée continentale.

De plus, la philosophie glissantienne a ceci de particulier qu'elle s'investit d'une visée poétique. C'est-à-dire que Glissant soutient que l'écriture joue un rôle fondamental dans la fragmentation de la mise en récit de l'Histoire. Selon lui :

la sortie de la pensée du système et de la conception d'une Histoire uniforme se fait à travers et débouche sur le déploiement des formes d'écriture qui permettent à l'écrivain d'explorer librement et de s'attarder sur «les particularités, les paradoxes, et les multiples complexités de ses expériences du monde¹⁴⁹».

L'écriture d'Ollivier devient ainsi un exemple parfait de cette exploration poétique du réel. Dans ce cas-ci, c'est sa posture de migrant qui le place en marge de la conception uniforme de l'histoire. En effet, Ollivier est un écrivain soumis aux tensions qui émergent de la rencontre entre l'Occident et les Antilles. Sans tomber dans l'analyse biographique, sa posture excentrée l'incite à revoir les paramètres des discours historiques officiels. Comme Glissant le précise : « Parce que le temps antillais fut stabilisé dans le néant d'une non-

¹⁴⁷ Édouard Glissant, *Philosophie de la relation. Poésie et étendue*, Paris, Gallimard, 2009, p. 45, dans Kaseraka Kavwahirehi, art. cit., p. 149.

¹⁴⁸ *Idem*.

¹⁴⁹ Michaels Dash, « Introduction », dans *Edouard Glissant, Caribbean Discourse : Selected Essays*, Charlottesville, University of Virginia Press, 1992, p. XXXIII, dans Kaseraka Kavwahirehi, art. cit., p. 150.

histoire imposée, l'écrivain doit contribuer à rétablir sa chronologie tourmentée, c'est-à-dire à dévoiler la vivacité féconde d'une dialectique réamorcée entre nature et culture antillaises¹⁵⁰. » Dans ce passage, c'est avant tout l'invitation à restituer une « chronologie tourmentée » qui résonne avec le projet d'Ollivier. Avec *Mère-Solitude*, il crée une histoire qui va à l'encontre de la progression linéaire du récit classique. L'enquête que propose Ollivier dans ce roman « souligne les lignes de fracture, met en évidence que les fragments de réel ne se fondent pas dans une totalité retrouvée : elle dit la part de discontinuité, souligne les angles morts et les taches aveugles, prend acte de l'hétérogénéité des représentations, sans suture possible¹⁵¹. » Dans un effet de télescopage, le lecteur de *Mère-Solitude* est simultanément confronté à la fable des origines paternelles, à l'absence maternelle qui obsède Narcès et, enfin, à un troisième souvenir, celui de l'assassinat d'Edmond Bernissart.

3. L'assassinat du paléontologue ou la rencontre entre histoire et Histoire

Ce nouveau souvenir a de particulier qu'il semble ne pas avoir de rapport, à première vue, avec le drame familial du protagoniste. En effet, Edmond Bernissart est victime d'un attentat lors d'une de ses conférences sur l'extinction des dinosaures et les mystères du cosmos. On comprend qu'Edmond Bernissart aurait été « assassiné à cause des interprétations imprévues (figuratives) de ses propos sur les dinosaures¹⁵² ». Son discours sur les dinosaures aurait plutôt été confondu avec le code utilisé par la rumeur

¹⁵⁰ Édouard Glissant, *Le discours antillais*, Paris, Seuil, 1981, p. 133, dans Kaseraka Kavwahirehi art. cit., p. 149.

¹⁵¹ Laurent Demanze, *op. cit.*, p. 21.

¹⁵² Christiane Ndiaye, « Ollivier : le baroque au féminin », art. cit., p. 69.

publique pour désigner « les sbires d'un gouvernement en place depuis près d'un quart de siècle ». (*MS*, 19)

Cela étant dit, une piste sociohistorique éclaire le rôle de ce paléontologue dans l'histoire de *Mère-Solitude*. Après avoir décrit la cohue qui a suivi le coup de feu dirigé vers Bernissart, le narrateur lie cet attentat à la mort de Jean-Jacques Dessalines en 1806. Encore une fois, la mort de Bernissart évoque une autre mort :

Jadis, il y a aujourd'hui soixante mille cent quarante-cinq jours de cela, le dix-sept octobre mil huit cent six, tous les manuels d'histoire le confirment, à six cents mètres de Tête-Bœuf, à Point-Rouge, mourait Jean-Jacques Dessalines, celui qui joua le rôle que l'on sait dans les fastes révolutionnaires. (*MS*, 22)

Pour le narrateur, l'assassinat de Bernissart s'inscrit dans une lignée de crimes qui remontent aux origines de l'histoire de Trou-Bordet : « [toute] l'histoire de ce pays se résume dans une répétition de meurtre, de violence, de pillage¹⁵³. » Des crimes qui, par le fait même, ont quelque chose de singulier : comme si c'était toujours le même meurtre, la même violence, le même pillage.

Ainsi s'enchevêtrent Histoire nationale et histoire personnelle. Narcès décrit d'ailleurs sa quête comme étant précisément liée à celle de son pays : « Perdu dans les abysses de mes paysages intérieurs, je me suis assigné à moi-même cette exploration muette de mon passé et celui de mon pays. [...] » (*MS*, 25) Tout au long du roman, les destins individuels et l'histoire nationale sont intimement liés. Selon Ollivier, ce qui explique ce nécessaire enchevêtrement, c'est que Trou-Bordet (qui renvoie au nom de Port-au-Prince au début de la colonie) est un univers dont la structure est « inchangée depuis quatre siècles¹⁵⁴ » et où « tout se ramène au jeu tragique de l'éternel recommencement¹⁵⁵. »

¹⁵³ Jean Jonassaint, *op. cit.*, p. 89.

¹⁵⁴ *Ibid.*, p. 90

¹⁵⁵ *Idem.*

Par conséquent, l'assassinat de Bernissart n'est que le premier exemple de ce perpétuel recommencement : sa mort, déjà liée à celle de Noémie Morelli, renvoie ici à « celle de tout un peuple¹⁵⁶ ».

Il serait donc juste d'affirmer que, dans *Mère-Solitude*, l'énigme a une nature double. C'est-à-dire qu'elle se dessine à la fois sur le plan personnel (Narcès cherche à élucider ses origines familiales) et sur le plan collectif (chaque énigme s'inscrit dans une lignée de crimes et de mystères beaucoup plus vaste). Pour reprendre les mots de Joëlle Vitiello, « les romans d'Ollivier oscillent entre les deux pôles d'un microcosme local et d'un macrocosme global¹⁵⁷ ». Cette dualité contribue à créer un brouillage plus général sur le plan des énigmes qui tourmentent le protagoniste. Comment Narcès pourra-t-il parvenir à élucider un mystère qui s'inscrit dans l'histoire de son pays ; une histoire qui, elle-même, est créée à partir d'une pluralité de perspectives sur le réel ? Certes, la grande Histoire, ou l'histoire « officielle » retient les batailles glorieuses, les exploits des héros de guerre. Cette histoire est datée, notée et inscrite dans les livres. Elle est enseignée à l'école. Mais la « petite histoire », quant à elle, se bâtit autour des abus d'un gouvernement totalitaire, de la violence, de la rumeur, du quotidien, de l'ordinaire. Elle s'inscrit dans l'oralité, dans le subjectif, dans les légendes et la folie. Narcès devra donc sans cesse négocier avec ce réel dédoublé pour parvenir à démêler le passé de sa famille. Après tout, comme le dit Luc Boltanski : « La recherche de la vérité doit [...] tenir compte d'une tension constante entre l'officiel et l'officieux¹⁵⁸. »

¹⁵⁶ *Idem*.

¹⁵⁷ Joëlle Vitiello, « Au-delà de l'île : Haïti dans l'œuvre d'Émile Ollivier », *Études Littéraires*, vol. XXXIV, n° 3, 2002, p. 51.

¹⁵⁸ Luc Boltanski, *op. cit.*, p. 45.

Comme nous l'avons brièvement évoqué auparavant, pour traduire la forêt de mystères qui se densifie sous les yeux de Narcès en roman d'enquête, Émile Ollivier construit le récit en faisant constamment interagir les multiples plans de la réalité entre eux. L'intérêt de ce tressage audacieux réside dans le fait qu'il ne tend pas vers la résolution de l'énigme. L'entremêlement de ces trois plans fait plutôt ressortir les correspondances entre les individus et les sphères qui l'entourent : la famille, les proches, les voisins ou la société. Autrement dit, c'est avant tout ce qui relie les plans entre eux qui intéresse Ollivier. Il serait juste d'affirmer que, contrairement au récit d'enquête traditionnel qui se fonde sur l'élucidation graduelle et linéaire de l'énigme, l'enquête d'Ollivier s'intéresse surtout à la « relation » entre les énigmes. Ce sont encore ici les contours ou les ombres de l'énigme qui font avancer le récit. Plus précisément, Ollivier soutient :

La relation joue un rôle clé dans mon propos. Ce mot est pris ici dans un double sens : relater et relier. Relater en tant que témoin, à la fois celui qui observe et celui qui atteste ; relater ce qui est occulté, ce qui est refoulé, oublié, enfoui. Travail de deuil assurément, mais aussi travail de mémoire ; relier l'ici et le là-bas, l'autrefois, l'aujourd'hui et le demain. Et tout ceci dans la langue française, mais aussi contre la langue ; dans la clarté, mais aussi dans une sorte de chaos en prenant en compte la polysémie sociale et culturelle qui se présente sous les mille visages et formes du brassage contemporain des signes, des langues et des cultures¹⁵⁹.

Dans son écriture, il n'est donc pas uniquement question de relater (à la manière de l'enquêteur et du témoin), mais de relier (grâce, notamment, à la mémoire) les éléments qui constituent le réel. Il faut faire remonter à la surface les éléments « ordinaires » qui fabriquent le quotidien et tenter de raccorder le temps passé à celui du futur. Pour mettre de l'avant la relation plutôt que la résolution, il faut pouvoir accepter une forme de chaos qui s'oppose à la conception rationnelle et cartésienne du langage de l'enquête.

¹⁵⁹ Émile Ollivier, « L'enracinement et le déplacement », art. cit., p. 93.

Certes, s'il cherche à traduire le chaos de la « polysémie sociale et culturelle » du monde, l'écriture d'Ollivier demeure lisible. Dans son cas, on est loin de l'écriture automatique et même de certaines écritures désordonnées proches du réalisme magique. Cependant, il faut insister sur le fait que cette lisibilité est contaminée par le chaos propre à l'univers de *Mère-Solitude*. Comme le dénote Joubert Satyre dans sa thèse de doctorat, ce sont les questionnements existentiels de Narcès qui rythment le récit. De fait, « [on] comprend bien que ces questions fondamentales restent la plupart du temps sans réponse. [...] Un monde sans repères est, par définition, chaotique¹⁶⁰. » Puisque ce sont des questions d'ordre ontologique qui motivent la quête de Narcès, il court le risque de se perdre dans un labyrinthe sans issue. Ollivier mise ainsi sur un récit à la structure chaotique pour transmettre au lecteur le caractère énigmatique de la quête de Narcès. Comme l'explique Satyre : « l'énigme, par son caractère mystérieux, incompréhensible, représente une menace, un défi pour l'esprit, le triomphe du chaos. Elle paraît comme un piège dans lequel risque d'être pris celui qui s'aventure dans sa résolution et qui n'y parvient pas¹⁶¹ [...] ». » Ce sont donc les retours en arrière, l'accumulation de souvenirs brumeux et le son des rumeurs diffuses qui permettent à Ollivier de faire ressentir à son lecteur le chaos dans lequel s'enfonce Narcès. Mais il y a plus encore : c'est l'univers du roman en entier qui est chaotique. Trou-Bordet est une ville où se côtoient le grotesque, le lugubre et le carnavalesque. Cette ville aux contrastes vertigineux est décrite comme étant aussi grandiose que putride. Les histoires que l'on nous raconte sur ses habitants semblent toutes aussi inouïes et étranges les unes que les autres. Ainsi, il s'agira d'explorer plus en détail

¹⁶⁰ Joubert Satyre, *op. cit.*, p. 98.

¹⁶¹ *Ibid.*, p. 96-97.

comment Ollivier, toujours dans l'optique de mettre en scène les relations qui unissent les différents plans du réel, déploie les énigmes de *Mère-Solitude* dans le chaos.

Une écriture de la relation : une écriture chaotique

Une des caractéristiques qui contribue à nourrir l'univers chaotique dans lequel baigne Trou-Bordet est l'accumulation d'informations hétéroclites sur la vie de certains de ses habitants. Par exemple, la quantité de détails avec laquelle Edmond Bernissart nous est présenté le distingue des autres personnages qui ont brièvement été introduits jusque-là. Si le narrateur a nommé plusieurs membres de sa famille et a mentionné son obsession pour sa mère que l'on a pendue publiquement, Bernissart est le premier personnage qu'il décrit avec autant de subtilités :

Edmond Bernissart, cinquante-trois ans, avait la sécheresse d'un manche à balai. Autodidacte de renom, le docteur Bernissart, comme nous nous plaisions à l'appeler, avait consacré sa vie à l'étude de l'apparition, de l'écologie et de l'extinction de la race des iguanodons de la surface de la terre. Il n'avait cure ni de l'élite ni de la masse, abstractions chères aux démagogues, selon lui. Apolitique de réputation, il vivait en dehors des contingences du social. Les problèmes économiques, sociaux, politiques, idéologiques ou épidémiques de ce pays glissaient sur lui comme de l'eau sur la peau d'un canard. (MS, 12)

Ce passage n'est que le début de la présentation du paléontologue, qui se poursuit sur presque cinq pages. À lire cette séquence, le lecteur pourrait croire que Bernissart occupera une place de choix dans la suite du récit, ou que l'énigme entourant son assassinat sera, finalement, l'intrigue principale du roman. Après tout, Bernissart se dessine comme le personnage que l'on « connaît » le mieux jusqu'à présent. Toutefois, à force de faire bifurquer le récit vers de nouvelles avenues, le lecteur commence à se douter que l'intérêt porté à ce personnage sera rapidement tourné vers une nouvelle figure du roman. Comme de fait, au début du second chapitre, c'est le personnage d'Absalon Langommier, domestique des Morelli, qui devient le centre de l'intrigue. En sautant d'une figure à une

autre, il devient assez difficile pour le lecteur de savoir quoi faire de la marée d'informations fournies sur certains personnages qui, aussitôt introduits, disparaissent momentanément du récit.

Le lecteur peut notamment se perdre dans le « flot » d'informations chaotiques de ce passage qui raconte l'histoire où Bernissart aurait mis une jeune fille enceinte :

Edmond Bernissart était un célibataire endurci depuis jadis ce matin d'avril-on tient ce récit de Bernissart lui-même-où il avait pris son courage à bras-le-corps, réussissant pour une fois à contrôler ses gestes gauches, manifestations d'une timidité légendaire, et avait franchi, d'un pas vif, la barrière d'une célèbre demeure de Trou-Bordet. Ah ! Il nous avait même décrit le propriétaire. Étrange oiseau : un cou grêle au bout duquel était attachée une tête osseuse au front rugueux et plissé ; des yeux de jais, un nez en bec d'aigle, des lèvres pincées dans une moue de dédain. Cet homme possédait le secret des mots corrosifs comme des gouttes de vitriol. Ce jour-là, il n'avait pas décollé son nez de son journal jusqu'à ce qu'il fût absolument certain que Bernissart ait exprimé jusqu'au bout ses intentions et volitions. Où voudrait-on qu'il trouve cintre pour le suspendre ? Oublierait-il qu'une fille de sa famille n'épouse pas un Bernissart, lors même qu'elle porterait un enfant ? Ajouter l'opprobre social à la souillure, ce serait boire la lie et le calice avec ! [...] Au sortir de cet incident, Edmond Bernissart avait radié de sa vie tout projet d'union avec le sexe opposé. (MS, 12-13)

D'abord, c'est la nature de cette anecdote au style humoristique, voire grotesque, qui peut porter à confusion. Dans ce schéma classique de récits emboîtés, plusieurs niveaux diégétiques se chevauchent : Narcès raconte un souvenir dans lequel Edmond Bernissart lui a raconté une anecdote. Puis, ce qui complique davantage la lecture de ce passage, c'est qu'Ollivier, à travers l'histoire de Bernissart, choisit de donner très peu d'informations tangibles à son lecteur. Par exemple, l'auteur préfère ne pas divulguer d'emblée le nom du mystérieux propriétaire de la « célèbre demeure de Trou-Bordet » ou le nom de sa fille. Le lecteur n'a presque aucune « donnée » à quoi se rattacher dans cette histoire. À ces caractéristiques s'ajoutent enfin les interrogations qui relancent un lecteur sans réponse : il se sent directement interpellé par cette anecdote qui, pour l'instant, n'a aucun sens pour lui. Par conséquent, cette parenthèse dans la vie de Bernissart se fond, voire se perd, dans la pluie d'informations disparates supplémentaires qui nous est donnée à lire sur le

paléontologue. Aussitôt cette péripétie conclue, Narcès poursuit ses élucubrations sur Bernissart :

Edmond Bernissart, maigre comme un clou, chercheur scrupuleux, posait comme une évidence que, sans faire crédit à l'hypothèse d'un premier ensemencement réalisé par un démiurge quelconque (ce que suggère l'universalité des principes de la physicochimie), la vie serait apparue à divers moments dans d'autres sphères de ce vaste univers et, qui sait, quelle ascension vers la conscience elle a poursuivie dans ces aires encore inexplorées ? (MS, 14)

Encore une fois, il est intéressant de constater que cette phrase alambiquée se termine par une interrogation. En misant sur l'usage rhétorique de la phrase interrogative, Ollivier permet de relancer l'enquête tout en faisant mine d'interroger le lecteur. En usant de ce genre de phrase à profusion tout au long du premier chapitre, Ollivier complexifie les liens qui unissent les énigmes initiales entre elles. De plus, en creusant toujours davantage dans les « contours » ou les parenthèses de l'action, il continue à développer son intérêt pour cette écriture de la relation.

Au chapitre précédent, la notion de *relation* telle que définie par Dominique Viart a permis d'éclairer la posture d'Ollivier vis-à-vis de l'histoire littéraire. Ici, le concept de relation met plutôt en lumière la manière dont Ollivier construit son histoire. À première vue, les détails anecdotiques qui entourent les personnages ne semblent pas faire avancer l'intrigue ou établir de liens entre les énigmes initiales du roman. Au contraire, on a plutôt l'impression qu'ils ralentissent la progression de l'enquête. Par exemple, à deux reprises, le narrateur s'égare dans d'autres anecdotes lointaines. Avant de décrire enfin le coup de feu qui abat Bernissart, il avoue lui-même s'être écarté de l'histoire du paléontologue en répétant coup sur coup : « Mais, ceci est une autre histoire » (MS, 21). Ce commentaire métatextuel laisse ainsi sous-entendre que le roman a pour thématique centrale la mise en scène de la relation elle-même. Un lecteur impatient de retourner à ce qu'il croirait être le cœur de l'action ne ferait que passer à côté de l'intérêt de ces digressions poétiques. C'est

effectivement dans ces « parenthèses » où l'action semble stagner que se concrétise le projet d'Ollivier, c'est-à-dire celui de restituer le réel à partir de la pluralité de plans qui le composent.

Dans ce cas-ci, c'est le concept de Relation tel que conçu par Glissant qui permet d'éclaircir l'objectif poétique d'Ollivier. Pour Glissant, « "l'inouïe intelligence de la Relation" s'oppose à l'histoire (en tant que discipline) qui, "maintenant le paradigme de l'Être, ne peut étudier que des entités préalablement isolées", sans relation avec autre chose¹⁶². » La pensée de la Relation vise donc d'abord et avant tout à déconstruire la vision hégémonique de l'histoire et réitère les principes d'opposition entre la « pensée continentale » et la « pensée archipélique ». Selon Glissant, la pauvreté du paradigme historique actuel réside dans le fait « qu'un territoire ne donnera lieu qu'à une histoire de territoire, une île, une histoire d'île, une nation, une histoire de nation¹⁶³. » Par conséquent, si l'on transposait cette image à l'œuvre d'Ollivier, on pourrait dire que l'histoire de Narcès n'est pas écrite comme celle d'un territoire ou d'une nation. Ollivier la raconte en investissant les liens qui unissent une pluralité de lieux ; un *archipel* d'histoires. Grâce à cette poétique de la Relation, « la méthode se trouve renversée. Car il ne s'agit plus simplement de raconter son histoire, mais bien celle du monde à travers soi¹⁶⁴. » Dans *Mère-Solitude*, c'est précisément à cette méthode que se soumet Ollivier : on nous raconte l'histoire du monde à travers celle de Narcès. L'investigation des origines familiales des Morelli se fait à travers une constellation d'histoires et de lieux. En s'étalant en détail sur

¹⁶² Jacques Coursil, « La catégorie de la relation dans les essais d'Édouard Glissant. Philosophie d'une poétique », dans Jacques Chevrier (dir.), *Poétiques d'Édouard Glissant*, Paris, Presses de l'Université de Paris-Sorbonne, 1999, p. 98.

¹⁶³ Kaseraka Kavwahirehi, art. cit., p. 150.

¹⁶⁴ Jacques Coursil, art. cit., p. 98.

la vie d'Edmond Bernissart, Ollivier continue à nourrir, de façon indirecte, l'histoire de Narcès.

Mais ce n'est pas tout. Le concept de Relation devient également un outil d'analyse pertinent pour étudier les particularités narratives de *Mère-Solitude*. En effet, si Ollivier fait progresser la quête de Narcès à travers celle des autres personnages, il s'amuse aussi à dédoubler la voix narrative qui raconte ce récit. Ce n'est plus seulement l'histoire de Narcès qui se décuple, mais bien la voix qui nous raconte cette histoire qui se subdivise. Paradoxalement, alors que *Mère-Solitude* suggère la séparation et l'isolement – ne serait-ce que par son titre – le roman met en scène l'histoire d'une collectivité tout entière. Il s'agira donc d'explorer davantage comment cette fragmentation narrative permet à Ollivier d'étoffer toujours davantage les relations qui unissent Narcès au monde qui l'entoure.

Les oscillations narratives ou la relation entre les voix

Tout au long du roman, Ollivier saute d'une instance narrative à une autre en passant d'une narration autodiégétique au « je » à une narration omnisciente au « il ». Ce va-et-vient narratif est un procédé fréquent chez l'auteur, notamment dans son premier roman *Paysage de l'aveugle* (1977) et son recueil de nouvelles *Regarde, regarde les lions* (2001). Certains critiques auront vu ce dédoublement narratif comme le reflet de la dualité identitaire de l'auteur. Par exemple, Éloïse A. Brière soutient que ces oscillations sont « le lieu où se nouent les codes référentiels à la culture d'origine d'Ollivier avec ceux de sa culture d'accueil. L'exil fait du narrateur une figure à perception multidimensionnelle ; capable de donner à voir plusieurs types de réalité, il incarne la figure du sage, de

l'interprète-témoin¹⁶⁵. » Pour Brière, la voix narrative se mêle à celle de l'auteur ; son œuvre reflète son parcours biographique. Toutefois, il semblerait plus intéressant d'analyser ces oscillations narratives à la lumière du concept glissantien de la Relation. D'un côté, le va-et-vient narratif devient un outil qui permet à Ollivier d'étoffer la relation entre une perspective subjective (personnelle) et une perspective omnisciente (macrocosmique) du réel. D'un autre côté, il contribue à créer un brouillage narratif qui nourrit le caractère chaotique du récit en réponse à celui de Trou-Bordet.

Le récit s'ouvre d'abord sur une narration au « je » : « J'avais sept ans. Je troublais, en bon petit diable, la leçon de calcul du vieux père Anselme ; il piqua, comme seuls savent le faire les Blancs, une colère de braise. » (*MS*, 9) Quelques pages plus loin, le narrateur révèle son identité : « Parmi eux, moi, Narcès Morelli. » (*MS*, 17) Toutefois, quand le lecteur se dit que Narcès sera son narrateur tout au long du récit, il tombe sur cette phrase écrite à la troisième personne : « Narcès Morelli était submergé d'angoisse. Il réussit à se frayer un chemin dans la panique et arriva, hors d'haleine, à sortir par le grand portail, sur le devant de la cour. » (*MS*, 23-24) Sans qu'il y ait un changement de paragraphe ou une quelconque puce pour annoncer une variation de narration, l'action est maintenant racontée par un narrateur apparemment omniscient. Puis, le même narrateur décrit les détails de la pendaison de Noémie Morelli :

Les images qu'il a vues défilent cet après-midi éveillent, en lui, d'autres images. Cet après-midi de novembre poisseux lui rappelle un autre après-midi de novembre poisseux : place des Héros-de-l'Indépendance, un gibet, un corps de femme se balançant lentement au milieu d'insultes obscènes, de cris de haine et de crachats ; la poigne ferme d'Absalon, retenant un désir éperdu de fuite de ce garçonnet à culottes courtes. Noémie Morelli a expiré face aux tribunes du Champ-de-Mars où pullulaient jupes fleuries et guayabelles aux doux coloris. Absalon dit qu'il faut que ces images s'incrument dans sa mémoire. Ce souvenir brumeux remonte. La mort de Bernissart évoque une autre mort. Il marche à pas pressés vers sa demeure. Une larme de miséricorde pour Noémie Morelli ! (*MS*, 24)

¹⁶⁵ Éloïse A. Brière, art. cit., p. 30-31.

Encore une fois, c'est l'idée que toutes les morts sont liées qui est exploitée dans ce passage. Le mois de novembre, le mois des morts, déclenche le souvenir de la mort spectaculaire de Noémie. Le présent de l'énonciation (celui du narrateur Narcès) et les histoires anciennes de deux personnages sont ici rapprochés comme si leur vie (ou leur mort) était indissociable l'une de l'autre. Si le plan de la cause est pour l'instant absent, le récit se construit en faisant coïncider des événements qui n'ont d'autre point commun que d'émerger de la mémoire du personnage de Narcès (vu ici depuis la perspective d'une narration surplombante).

Par ailleurs, le fait que ce soit la perspective omnisciente qui nous décrive cette scène nous éclaire sur le fonctionnement de la mémoire et, surtout, sur ses failles. Précédemment, lorsque Narcès a évoqué le souvenir de sa mère, il ne s'est pas prononcé sur sa pendaison. Sa pensée s'est plutôt détournée vers l'histoire d'Edmond Bernissart. Étant donné son très jeune âge, Narcès aurait très bien pu avoir oublié les détails de cet événement tragique. Cela dit, il serait tout aussi intéressant d'explorer la possibilité selon laquelle Narcès aurait été incapable de se remémorer le jour de l'exécution de sa mère à cause du mécanisme de défense qui empêche certains traumatismes de refaire surface. Il aura donc fallu qu'une perspective omnisciente intervienne dans le récit pour donner accès à cette scène au lecteur. À plusieurs reprises, Ollivier insiste explicitement sur les limites de la mémoire de Narcès. Par exemple, lorsqu'il se remémore le retour de son oncle Gabriel à la maison après deux ans de détention, on comprend que Narcès ne se souvient pas de la scène dans son entièreté :

Le reste de la scène s'estompe dans ma mémoire, un brouillard le recouvre. Peut-être me suis-je endormi, enfoui dans mes rideaux, que ma mère a dû me prendre dans ses bras et me transporter dans mon lit comme elle le faisait quand, voulant participer aux veillées familiales, je m'endormais, enveloppé dans les rideaux du salon. (*MS*, 118)

Contrairement à cette voix qui s'avoue restreinte sur le plan de la mémoire, la narration omnisciente permet à Ollivier de contourner les failles du point de vue subjectif de Narcès. Elle offre un regard sur l'histoire de la famille Morelli qui se détache de l'expérience vécue par Narcès et qui, par le fait même, n'est pas transformé par la subjectivité troublée du protagoniste.

De plus, cette voix extérieure fait intervenir plusieurs temporalités simultanément. Notamment, elle s'interroge sur le destin de Trou-Bordet : « Se peut-il que ce pays soit à jamais lancé dans l'orbite de la violence ? Se peut-il qu'il ne soit plus jamais possible que, dans ce pays, la vie humaine soit respectée, appréciée, estimée ? » (*MS*, 23) Elle offre une perspective beaucoup plus vaste sur l'Histoire du monde qui lui permet déjà de constater la circularité du temps dans cette ville accablée par tous les malheurs. Encore plus concrètement, cette voix décrit l'action en alternant entre le passé et le présent. Si l'on revient aux dernières phrases de la citation en retrait, c'est-à-dire : « Absalon dit qu'il faut que ces images s'incrument dans sa mémoire. Ce souvenir brumeux remonte. La mort de Bernissart évoque une autre mort. Il marche à pas pressés vers sa demeure. Une larme de miséricorde pour Noémie Morelli ! » (*MS*, 24), on constate que bien qu'elles soient écrites au présent, elles réfèrent à différentes temporalités. D'abord, la première phrase décrit une action posée par Absalon dans le souvenir de Narcès : enfant, Absalon lui a dit que sa mémoire devait s'imprégner des images de la pendaison de sa mère. Puis, les suivantes décrivent des actions dans le présent : la deuxième relate le souvenir qui remonte à l'esprit de Narcès et la quatrième le décrit en train de marcher vers chez lui. La marche est d'ailleurs un élément qui permet à Ollivier de lier l'action du premier chapitre au deuxième où, après une longue description de la demeure des Morelli, on peut lire : « Essoufflé,

Narcès Morelli suait à grosses gouttes. Il venait de traverser la moitié de Trou-Bordet. » (*MS*, 33) Ainsi, en sautant du passé au présent, la narration omnisciente contribue à créer un effet de brouillage dans la temporalité de la diégèse. Tout au long du récit, cette voix entremêle les souvenirs et l'action au présent : un effet qui répond au désir d'Ollivier de « relier l'ici et le là-bas, l'autrefois, l'aujourd'hui et le demain¹⁶⁶ » dans son écriture.

Si la narration omnisciente prend ici le relais pour décrire la pendaison de Noémie Morelli, cela n'aura été que pour quelques phrases. En effet, dans un changement tout aussi soudain, le lecteur retrouve son narrateur initial à la page suivante : « Que puis-je dire de ce pays ? Que puis-je dire de cette ville ? Je suis né et j'ai grandi dans cette ville vomie par la mer, coincée par la montagne. » (*MS*, 24) Le lecteur est ainsi aussitôt replongé dans la subjectivité de Narcès. Cette perspective est limitée et, par le fait même, ne possède pas les mêmes « pouvoirs » que la voix omnisciente.

Avant tout, elle est rythmée par les émotions, les observations et les sensations de Narcès. Surtout, elle transmet l'angoisse que ressent le protagoniste devant la tâche qu'il s'est confiée : « Je m'appête à affronter les terreurs de la nuit, nuit de gypse, nuit de novembre avec ses dents de gypse. [...] Je traverse d'un pas pressé la ville, règne de l'insensé. » (*MS*, 25) Cette narration au « je » réserve un rôle central aux sensations : elle ouvre une porte sur le plan empirique du réel. En effet, dans le premier chapitre, le mot « novembre » apparaît douze fois, tandis que l'expression « novembre poisseux/poisse/gluant » est utilisée neuf fois. À quelques reprises, les mots sont carrément répétés à outrance dans la même séquence : « [...] ou encore novembre, novembre de la Toussaint poisseuse. Je n'ai jamais aimé novembre, le mois le plus cruel de l'année. Tout

¹⁶⁶ Émile Ollivier, « L'enracinement et le déplacement », art. cit., p. 93.

commença un dimanche de novembre poisseux. » (*MS*, 12) À chaque fois, le mois de novembre déclenche (presque de façon involontaire) la mémoire de Narcès : « ce dimanche de novembre » (*MS*, 16), « un dimanche poisseux de novembre, à cinq heures de l'après-midi » (*MS*, 16), « ce dimanche après-midi d'une Toussaint gluante » (*MS*, 19), ce « terrible cinq heures trente de l'après-midi » (*MS*, 20), « En ce dimanche de poisse » (*MS*, 21), etc. On remarque également qu'une expression qui associe le mois de novembre à la « nuit » et au « gypse » revient à deux reprises, dont : « novembre poisseux avec ses dents de gypse et la misère. » (*MS*, 26) À la manière d'un refrain ou d'un mantra, l'univers sombre, inquiétant et gluant du mois de novembre ramène Narcès à son obsession originelle. Cette fois-ci, c'est la qualité empirique du réel qui renvoie à la temporalité cyclique du roman : une histoire où le recommencement lie perpétuellement les morts entre elles. Ici, Trou-Bordet est littéralement englué dans un univers sombre et menaçant.

C'est sur cette perspective subjective que se conclut le premier chapitre. Toutefois, les oscillations narratives continuent à se multiplier tout au long du récit. Dès le second chapitre, le narrateur omniscient fait son retour. Il n'a cependant pas toutes les qualités d'un narrateur omniscient classique, puisqu'il interagit directement avec les personnages de la diégèse. Habituellement, un narrateur en « focalisation zéro » ou un narrateur-dieu « en sait plus que les personnages. Il peut connaître les pensées, les faits et les gestes de tous les protagonistes¹⁶⁷. » En d'autres mots, le narrateur omniscient nous « donne une information supposée complète, c'est-à-dire qui ne passe pas par un relais situé à l'intérieur du monde raconté¹⁶⁸. » Sa vision surplombante lui accorde des pouvoirs qui dépassent les

¹⁶⁷ Lucie Guillemette et Cynthia Lévesque, « La narratologie », *Signo*, <http://www.signosemio.com/genette/narratologie.asp> [consulté le 2 mai 2022].

¹⁶⁸ Jean Kaempfer et Filippo Sanghi, « La perspective narrative », *Département de français moderne – Université de Genève*,

capacités des autres personnages du récit. Pour reprendre la terminologie de Gérard Genette, ce narrateur est *hétérodiégétique*, c'est-à-dire qu'il se place à l'extérieur de l'univers qu'il décrit. Il s'oppose ainsi à une narration *homodiégétique* où le « narrateur [est] présent comme personnage dans l'histoire qu'il raconte¹⁶⁹ [...] ». »

Or, dans son roman, Ollivier s'amuse à brouiller la distinction entre ces types de narration. En effet, celui que l'on croit être le narrateur-dieu de *Mère-Solitude* s'entremêle à l'histoire qu'il raconte lorsqu'il s'adresse soudainement à Narcès : « Va te rhabiller, jeune homme, le problème de ce pays n'est pas, n'a jamais été la misère ! Ainsi parlait Absalon, mon ami Absalon. » (*MS*, 33-34) Dans ce cas-ci, la confusion naît du fait qu'il n'y a aucun indice textuel pour nous indiquer un changement de narration. D'un coup, le narrateur que l'on croyait hétérodiégétique s'adresse au « tu » à Narcès et cette même voix affirme aussi être l'ami d'Absalon. On pourrait croire que ce narrateur devient soudainement une partie intégrante de l'histoire qu'il raconte et ce, même s'il possède les pouvoirs omniscients d'un narrateur-dieu (comme celui d'avoir accès à la conscience de tous les personnages du roman). Un passage vers la fin du roman nous éclaire toutefois sur la nature de ce glissement. Au chapitre sept, on peut lire, cette fois-ci entre guillemets : « Oui, Absalon a raison : “Va te rhabiller, jeune homme, a-t-il coutume de me dire [...].” » (*MS*, 186). On comprend que « va te rhabiller, jeune homme » est une expression qu'utilise Absalon lorsqu'il s'adresse à Narcès. Il serait donc possible que la voix dite omnisciente soit en réalité celle d'Absalon. Autrement dit, cette narration au « il » qui décrit les actions de

<https://www.unige.ch/lettres/framo/enseignements/methodes/pnarrative/pnintegr.html#pn040000> [consulté le 2 mai 2022].

¹⁶⁹ Gérard Genette, *Figures III*, Paris, Seuil, 1972, p. 252.

Narcès d'un point de vue externe pourrait tout simplement être celle d'Absalon depuis le début. Ce n'est cependant pas si simple.

En effet, à plusieurs reprises, le texte nous indique qu'il y aurait bel et bien un narrateur hétérodiégétique à la manière dont le conçoit Genette. D'abord, on peut constater que la narration parle souvent d'Absalon à la troisième personne¹⁷⁰ ou « de l'extérieur » : « Noémie suivit Absalon, Narcès les avait précédés. » (*MS*, 127) Dans ce cas-ci, ça ne peut être ni Absalon ni Narcès qui narre l'action. Puis, le lecteur a souvent accès aux pensées les plus intimes de tous les personnages. Par exemple :

Hortense s'était écroulée avec, dans les yeux, l'image de son père Astrel Morelli telle qu'elle est représentée sur la photo accrochée au mur du salon, une photo impassible : elle dominait en surimpression la voix éraillée et les gesticulations d'Eva Maria. Hortense se souvient des funérailles de sa mère et de son père. [...] Pour Hortense, pendant un long moment, ce sera le noir... (*MS*, 71)

Selon ce passage, il serait difficile d'imaginer qu'Absalon, en tant que personnage du récit, puisse ainsi avoir accès à la subjectivité d'Hortense.

Par conséquent, il faudrait dire qu'il y a trois perspectives narratives qui s'entremêlent tout au long du récit. Premièrement, il y aurait la narration au « je » de Narcès. Cette narration dite « autodiégétique¹⁷¹ » est, comme nous l'avons vu plus tôt, limitée par la subjectivité du héros de l'histoire. Deuxièmement, on pourrait identifier une narration homodiégétique, soit la voix d'Absalon. À l'occasion, elle viendrait nous donner une perspective extérieure sur l'histoire des Morelli, tout en participant activement au récit

¹⁷⁰ Question de complexifier la chose davantage, il est intéressant de noter qu'Absalon, dans l'ouverture du chapitre quatre, parle de lui-même à la troisième personne. Dans ce passage rapporté en discours direct, on devine qu'Absalon et Hortense sont en train de s'accoupler : « [...] Oui, c'est Absalon qui vous le dit, je ferai des nappes de paix en vous, des courants d'ambrosie et, face au ciel, vous connaîtrez, Hortense Morelli, ma sœur, mes odeurs et moi je connaîtrai vos resplendissantes mansions lunaires [...] » (*MS*, 94) Dans ce cas-ci, il semble qu'Ollivier s'amuse à faire planer le doute jusqu'au bout quant à l'identité des narrateurs de son récit. Lorsque l'on croit avoir compris quelle voix raconte l'histoire, on se met aussitôt à en douter.

¹⁷¹ Toujours selon la terminologie de Genette, le narrateur *autodiégétique* constitue une branche de la narration *homodiégétique*. Dans ce cas-ci, le narrateur *autodiégétique* fait non seulement partie de l'histoire qu'il raconte, mais il en est aussi le héros.

qu'elle raconte (en s'adressant au « tu » à Narcès, par exemple). Troisièmement, une narration hétérodiégétique interviendrait pour donner une vision d'ensemble au lecteur : une voix-Dieu en marge du récit et ayant magiquement accès aux pensées les plus intimes de tous les personnages.

S'il n'est pas rare de voir les auteurs contemporains jongler avec ces différentes perspectives narratives, l'audace d'Ollivier naît du fait qu'il est parfois impossible de distinguer nettement ces voix. Autrement dit, en donnant très peu d'indices textuels à son lecteur, il devient difficile d'identifier où commence et où s'arrête chacune des narrations : les trois voix se fondent les unes dans les autres. Par exemple, dans l'extrait analysé à la page précédente, le passage se termine par « Ainsi parlait Absalon, mon ami Absalon. » Si, comme nous l'avons conclu, Absalon semble être le narrateur de cette séquence, il faut cependant que ce soit Narcès qui conclue ce passage puisque, logiquement, Absalon ne peut pas être ami avec lui-même. Sans marqueur textuel, la voix d'Absalon se transforme sous les yeux du lecteur en celle de Narcès. Un second exemple nous permet à nouveau de constater l'entremêlement subtil de ces voix :

“Narcès, cria-t-elle [Hortense], Narcès !!!” Sentant ma présence, elle dit : “C'est vrai, tu es encore là. Te rends-tu compte ? [...]” Elle dit ces mots en se levant lentement et en nouant sa ceinture autour de sa chemise de nuit. [...] Narcès la regarde de dos, en plongée. Il la regarde et pour la première fois, il s'aperçoit qu'Hortense a maigri considérablement, qu'elle a maintenant le dos voûté. Je regarde cette silhouette pâle et contractée. Je connais bien le thème de son histoire, de sa vie, maintenant plus que jamais [...]. (MS, 192)

À trois reprises, la perspective narrative change. D'abord, Narcès rapporte les paroles d'Hortense au « je ». Puis les deux phrases suivantes décrivent Narcès (« il ») de l'extérieur. Enfin, le « je » revient pour terminer l'anecdote. Dans ce cas-ci, il est impossible de dire si la perspective extérieure est homodiégétique (Absalon) ou hétérodiégétique (narrateur-dieu). Cela dit, ce changement rapide de focalisation rappelle le cinéma ; en fermant les yeux, on pourrait presque voir la scène que décrit Ollivier sous

ces différents points de vue. À l'évidence, il emprunte l'expression « en plongée » au vocabulaire cinématographique. Comme en témoignent certains documents d'archives, le cinéma est effectivement une grande source d'inspiration pour l'écriture d'Ollivier. Dans ses réflexions sur *Étrange étranger*, il note : « À travailler les rapports suivants : [...] Roman et Cinéma - - plongée, contre plongée, même niveau, récit¹⁷² [...] ». Plus tard, dans une entrée qui remonte au 17 octobre 1974 intitulée « Arguments pour Hôtel Montagne », il ajoute :

Pour l'instant, je fais face à un blocage qui est peut-être d'un autre type : le fil conducteur du récit, sa colonne vertébrale. J'aime bien la technique de la Télévision qui prend une question et donne une réponse. Mais cette technique est appauvrissante, mince et sèche. Je préfère davantage la technique du Cinéma qui me semble révéler davantage de la mécanique d'un théorème qui fait appel pour être démontré à d'autres théorèmes et d'autres démonstrations plutôt que d'opérations élémentaires, style addition simple ou soustraction. Ce que fait la T.V. à mon avis. Tous les films valables sur le plan de la construction me semblent comme un problème et montre le chemin qui aboutit à la solution du problème¹⁷³.

On note donc que pour Ollivier, la « colonne vertébrale » d'un récit doit s'inscrire dans une démarche qui fait appel aux méthodes cinématographiques. Selon lui, l'intérêt du récit réside dans sa construction qui, à la manière d'un problème mathématique, peut être décodé par quiconque en maîtrise la mécanique.

En faisant ainsi éclater la narration en trois voix distinctes, Ollivier ouvre la porte à un jeu de focalisation complexe. Il parvient à écrire une histoire qui se développe simultanément sur trois plans d'interprétation du réel. En faisant alterner ces perspectives à la manière du cinéma, Ollivier répond toujours aux exigences de la poétique de la relation telle que l'explore Viart : la littérature est encore une fois en dialogue avec une autre forme d'expression artistique. De plus, il continue à nourrir son propre projet d'écriture de la relation, c'est-à-dire celui qui tente de rendre compte de la totalité du réel. Grâce à cette

¹⁷² P0349-B1.5, « Notes pour *Étrange Étranger* ».

¹⁷³ P0349-B1.5, « Arguments pour Hôtel Montagne ».

diversification de points de vue, il renforce toujours davantage la vision chaotique du réel haïtien qu'il cherche à dépeindre. Par exemple, en entrecoupant l'histoire de *Mère-Solitude* de plusieurs perspectives différentes, l'écriture d'Ollivier devient le lieu de répétitions allant à l'encontre de l'économie du texte. En effet, une même scène peut être décrite sous plusieurs angles et donc, se retrouver plus d'une fois dans l'histoire. Ce phénomène crée un sentiment de redondance qui, parfois, peut donner l'impression que le récit n'avance pas, mais se répète. C'est notamment le cas lorsque, deux pages après le retour de la voix au « je » au chapitre deux, on peut lire : « Absalon, demanda ce soir-là Narcès Morelli au milieu de ses larmes, dis-moi la vérité, comme tu me l'as souvent promis ! Absalon, c'est Absalon Langommier, acte de naissance à l'appui. Évidemment, cela n'offre aucune garantie sur son identité. » (*MS*, 36) Dans ce cas-ci, la séquence est pratiquement la même, à quelques mots près, qu'un passage survenu plus tôt :

Absalon, fis-je ce soir-là au milieu de mes larmes, dis-moi la vérité, comme tu me l'as souvent promis. Brise aujourd'hui ce monde des apparences. Dévoile-moi la vérité. Absalon, acte de naissance à l'appui, c'est Absalon Langommier. Mais en réalité, c'est l'Absalon des Morelli. (*MS*, 34).

D'abord, on note un changement de narration : le « je » est remplacé par Narcès Morelli. Puis la portion « Brise aujourd'hui ce monde des apparences » est omise de la répétition. Enfin, c'est l'identité d'Absalon Langommier, d'abord introduit comme l'Absalon des Morelli, qui est ici remise en question. Cette répétition souligne en creux un aspect tout particulièrement cher à l'écriture d'Ollivier, c'est-à-dire la question des apparences dont il faut se méfier.

En dupliquant cette scène sous deux perspectives distinctes, soit une autodiégétique et une hétérodiégétique, Ollivier renvoie à l'idée selon laquelle notre perception du monde se transforme selon notre point de vue. Ici, le microcosmique rencontre le macrocosmique

et la subjectivité rencontre l'omniscience. C'est comme si l'on observait un objet photographié à la fois en contre-plongée et à vol d'oiseau : un effet de lecture qui donne une sensation de vertige. Le lecteur devra donc toujours garder en tête que les scènes qu'on lui décrit ont de multiples revers : elles ne sont peut-être qu'apparences ou illusions. Tout au long du récit, il devra rester méfiant et valider les informations qu'on lui transmet. Selon la voix qui lui raconte l'histoire, le lecteur pourra parvenir à différentes conclusions. Ce qui est certain, c'est qu'aucune interprétation unique ne pourra satisfaire son besoin d'élucider le mystère entourant les origines familiales de Narcès.

Quand le récit d'énigme émerge d'un réel désordonné

Puisque l'énigme sur la mort de Noémie Morelli s'étend sur les plans collectif, historique, national, cosmologique, scientifique, discursif et empirique, il serait juste d'affirmer que c'est l'univers tout entier de *Mère-Solitude* qui devient énigmatique. Il ne s'agit plus simplement de résoudre un mystère, mais bien de tenter de naviguer à travers un labyrinthe d'histoires qui émergent d'un monde chaotique. Il est donc à se demander comment s'articule cette énigme par rapport au schéma d'enquête traditionnel. Comme l'explique Luc Boltanski, le récit d'énigme (qui met en scène un événement étrange et singulier) ne peut prendre place que dans un univers normal ou ordonné, sans quoi l'enquête devient quasi impossible. Pour reprendre ses mots : « Pour que les énigmes que le roman policier met en scène se détachent nettement sur le fond de la réalité, il faut que cette dernière obéisse non seulement à des régularités naturelles, mais aussi à des régularités sociales¹⁷⁴. » Or, l'univers dans lequel le récit d'Ollivier s'inscrit est tout sauf

¹⁷⁴ Luc Boltanski, *op. cit.*, p. 26.

« régulier ». Comme il l'explique dans « Améliorer la lisibilité du monde », le réel haïtien est baroque, surprenant et surréel. Il va même jusqu'à employer l'expression bakhtinienne de carnavalisation pour le décrire « tant la réalité [haïtienne] baroque à souhait est béance et multiplicité de sens¹⁷⁵. »

Dans *Mère-Solitude*, le côté baroque s'accroît justement dans les dernières pages du premier chapitre. En traversant Trou-Bordet à la course, Narcès décrit le panorama qui défile sous ses yeux. Il fait le portrait d'un univers politique corrompu et autoritaire à l'origine du non-sens du quotidien de la ville : « Je cours dans cette ville, croisant [...] ces hommes et ces femmes [qui] se taisent face à l'arbitraire, à la terreur des commandos aveugles, des polices parallèles et leurs spadassins fous. » (*MS*, 25) Ici, c'est la violence à outrance, les disparitions et les deuils répétés qui contribuent à la dérive d'une population à la « conscience vacillante » (*MS*, 25). Toujours pour accentuer les horreurs qui se trament dans cette ville, Narcès ajoute : « Ils t'ont appelée Trou-Bordet, mais tu es également Trou-aux-Vices, Trou-aux-Assassins, Trou-aux-Crimes. Ville de sang et d'ordures ! Ville aux aguets ! Ville de bitume et de trou ! » (*MS*, 25-26) C'est donc dire que le crime, la méfiance et le vice s'inscrivent dans l'identité ou l'essence même de cette ville qui, comme l'indique son nom d'origine, est un « trou ».

Narcès poursuit ensuite la description de la ville en mettant l'accent sur les oppositions qui la constituent : « Ville de la basilique unique, du grand gibet de la boue ! Cette ville dégouline vers la mer comme un abcès. Ville de l'incandescence comme feu d'épines en plein vent, paroxysme jamais atteint de merveilles et de terreurs ! » (*MS*, 25) Ici, les splendeurs de la basilique côtoient la boue et l'abcès dégoulinant. C'est cette

¹⁷⁵ Émile Ollivier, « Améliorer la visibilité du monde », art. cit., p. 228.

opposition entre merveilles et terreurs qui fait de ce lieu un univers de démesure et de débalancement total. Jusqu'à la toute fin du premier chapitre, Émile Ollivier mise sur l'accumulation de détails relevant du champ lexical des ordures, de la misère et de la mort pour dresser le portrait de Trou-Bordet : « assoiffés », « squelettiques », « entassement », « fouillis », « fétidité », « égout », « êtres vivants grouillants », « gouttière », « basse-cour » ne sont que quelques exemples du déferlement de misère décrit par Narcès. On passe ainsi rapidement du baroque aux ordures, un enchaînement inattendu et bouleversant qui traduit l'instabilité de l'univers de Trou-Bordet : un lieu où tout peut vaciller d'un extrême à un autre en un rien de temps. Dans ce cas-ci, la démesure qui caractérise habituellement l'esthétique baroque n'est plus le fruit d'un excès luxuriant, mais bien d'une surabondance de crasse.

Ainsi, lorsque Boltanski fait référence à un univers « stabilisé » et « prévisible » pour donner lieu au récit d'énigme, on comprend que le monde du roman d'Ollivier n'y correspond pas du tout. En fait, le réel qu'il dépeint est si instable et anormal que les énigmes s'y multiplient et ce, sans qu'elles s'inscrivent dans la démarche d'élucidation ordonnée qu'exige le récit d'enquête traditionnel. Une certaine hypothèse sociohistorique proposée par Boltanski pourrait éclairer la nature du décalage qui existe entre le réel haïtien tel que décrit par Ollivier et le réel ordonné du roman d'enquête traditionnel. En effet, il explique que :

L'énigme ne peut en effet se constituer, en tant qu'objet spécifique, qu'en se détachant sur le fond d'une réalité stabilisée et prévisible dont le crime dévoile la fragilité. Or, c'est à l'État-nation, tel qu'il se développe à la fin du XIXe siècle, que l'on doit le projet d'organiser et d'unifier la réalité ou, comme le dit aujourd'hui la sociologie, de la *construire*, pour une population, sur un territoire.¹⁷⁶

¹⁷⁶ Luc Boltanski, *op. cit.*, p. 14-15.

Cependant, la réalité construite par l'État-nation moderne européen est limitée par les frontières nationales ; elle s'arrête là où la démocratie se heurte à la dictature, à la pauvreté et au désordre social. De fait, ce réel est incompatible avec celui de Trou-Bordet qui se construit en marge des institutions modernes européennes. Comme le soutient Ollivier, plusieurs âges de l'humanité se superposent à Haïti¹⁷⁷. Pour illustrer son propos, il raconte avoir vu une dame « assise de guingois sur sa bourrique¹⁷⁸ » traverser une piste d'atterrissage au moment où un Boeing 747 s'apprêtait à atterrir. Cette scène lui évoque aussitôt une réflexion :

Haïti est, par beaucoup d'aspects, un pays qui vit encore à l'ère de la lampe à huile, au bas Moyen Âge. En même temps, l'industrie d'assemblage à côté me renvoyait à la société industrielle et le Boeing me faisait basculer dans la postmodernité. [...] Haïti est un pays moderne, mais malade de la modernité¹⁷⁹.

En quelque sorte, Ollivier décrit son pays comme celui aux temporalités multiples. Dans ce cas-ci, le passé chevauche le présent ; une impression qu'il cherche sans cesse à convier dans son écriture. À Trou-Bordet, les mêmes malheurs se répètent de génération en génération. Cette ville est prisonnière d'un temps circulaire presque maudit où se confondent les âges et les morts. Certes, dans *Mère-Solitude*, c'est l'enquête de Narcès qui est confiée au lecteur. Cela dit, il est évident que son malheur est intimement lié à celui d'une nation entière qui, elle aussi, cherche désespérément à donner un sens à toutes ces morts énigmatiques. Il serait ainsi assez difficile, selon Boltanski, de faire émerger le concept d'énigme de cet univers instable, car :

[...] si la réalité tout entière prend une forme énigmatique et se trouve projetée du côté de l'impossible et de l'incompréhensible, alors les singularités sur lesquelles prend appui le roman d'énigme (singularités que l'enquêteur a charge d'expliquer) se trouvent noyées dans une trame qui ne permet plus de dissocier l'ordinaire de l'extraordinaire, l'interprétable de l'inconcevable¹⁸⁰.

¹⁷⁷ Émile Ollivier, « Améliorer la visibilité du monde », art. cit., p. 228.

¹⁷⁸ *Idem*.

¹⁷⁹ *Idem*.

¹⁸⁰ Luc Boltanski, *op. cit.*, p. 25.

Comme nous l'avons vu tout au long de ce chapitre, les premières pages de *Mère-Solitude* invitent précisément le lecteur à plonger dans un univers où le réel est chaotique, insensé, voire incompréhensible. La création de cet univers étrange justifie à la fois pourquoi les énigmes déboulent confusément dans l'esprit de Narcès et pourquoi l'intrigue principale du roman semble si difficile à cerner pour le lecteur. En terminant le premier chapitre de son roman avec les images d'une ville horrifiante et chaotique, Ollivier donne le ton au reste de l'ouvrage. Le lecteur et Narcès sont bel et bien rentrés dans une forêt sombre où les mystères ne font que s'opacifier.

Au cours du prochain chapitre, il s'agira d'explorer plus en détail comment l'enquête progresse tout au long du roman. Plus précisément, il sera question d'étudier comment les témoignages de personnages clefs contribuent (ou non) à démystifier les origines familiales de Narcès. Toujours dans l'esprit de brouiller le schéma d'enquête traditionnel, de mettre en lumière les liens qui unissent les morts entre elles et de dépeindre un univers chaotique où les mystères s'opacifient, Ollivier continue à faire progresser l'enquête de *Mère-Solitude* au rythme de la polyphonie, du rêve et du surnaturel.

Chapitre III

Progression de l'enquête : polyphonie, mystères et inachèvement

En explorant les notes d'archives conservées à l'Université de Montréal, on découvre que *Mère-Solitude*, provisoirement intitulé *Hôtel Montagne*, *Hôtel Merveille* et *Pavanes pour Hortense*¹⁸¹, s'est d'abord construit autour des personnages d'Hortense, d'Eva Maria, de Sylvain, de Noémie, de Gabriel, d'Astrel et d'Absalon. Avant d'être la famille Morelli, la lignée aura été celle des Cordaseo, puis des Cordaseo Di Biscornelli¹⁸². Si le nom de famille a changé, il est intéressant de constater que plusieurs détails sont demeurés les mêmes jusqu'à l'étape de publication. Par exemple, dès 1974, Ollivier décrit la robe de mariée cadavérique d'Eva Maria avec les mêmes mots qui se retrouvent dans l'édition de 1983, publiée près de 9 ans plus tard.

Ce qui saute aux yeux, c'est que l'auteur élabore une variété de schémas et de tableaux généalogiques qui omettent entièrement la présence de Narcès Morelli. Si la plupart des personnages prennent forme très tôt dans l'organisation du roman, on ne décèle cependant aucune trace de Narcès. Ollivier mentionne brièvement que Noémie a un fils, mais il n'est pas nommé et, surtout, rien ne laisse sous-entendre qu'il pourrait occuper le rôle central du protagoniste-enquêteur de *Mère-Solitude*. Ce n'est qu'en mars 1980, soit près de six ans après les premières ébauches du roman, que Narcès apparaît pour la première fois dans les notes de l'auteur : « Narcès Morelli sera étudiant au département

¹⁸¹ Des titres qui soulignent à la fois l'importance qu'accorde l'auteur à la maison familiale (l'hôtel) et au personnage d'Hortense.

¹⁸² Les notes d'archives nous permettent d'ailleurs de supposer que Biscornelli, ou « biscornu » évoque l'image de cornes et, par le fait même, renvoie à l'inspiration première pour le nom d'Astrel, soit Astaroth : nom d'un démon biblique.

d'archéologie de l'Université de Montréal. Il s'intéressera davantage à l'extinction de dinosaures et de leurs causes probables¹⁸³. » Étonnamment, cette première description correspond plutôt à un mélange entre les personnages d'Edmond Bernissart et d'Adrien Gofroux, protagoniste archéologue du roman *Les Urnes scellées*. Elle n'est pas non plus indicatrice du rôle clef de protagoniste-enquêteur que jouera Narcès dans la version finale du récit.

Par conséquent, si Narcès se dessine bel et bien comme le protagoniste de *Mère-Solitude*, on constate rapidement que ce sont plutôt les membres de la famille de Morelli – inspiration première d'Ollivier – qui sont le réel intérêt du récit. Surtout, ce sont eux qui font progresser l'enquête. Comme de fait, les chapitres deux à huit se consacrent aux histoires d'une constellation de personnages qui témoignent à la fois de l'histoire de Trou-Bordet et de l'histoire familiale : « Le livre échafaude un espace d'énonciation collective, par montage d'entretiens ou collage discursif¹⁸⁴. » Dans ce cas-ci, le récit n'est plus mené par la simple figure de l'enquêteur. Plutôt, l'enquête évolue au rythme des témoignages d'une pluralité de personnages et au son de la rumeur ambiante.

De plus, si Absalon Langommier est désigné comme étant le témoin principal de l'histoire – celui sur lequel Narcès dépend entièrement pour mener son enquête –, on se rend rapidement compte que sa voix se fond dans celle du groupe. Dès lors, la figure de témoin, en tant qu'individu à part entière, se dissipe elle aussi au fil des pages. Au cours de ce chapitre, il sera donc question d'étudier plus en détail le rôle de la collectivité dans la progression de l'enquête de *Mère-Solitude* : un roman qui abandonne graduellement les

¹⁸³ P0439-B1.7, « 24 mars 1980 ».

¹⁸⁴ Laurent Demanze, *op. cit.*, p. 156.

figures archétypales d'enquêteur et de témoin pour faire place au groupe en tant que réel moteur du récit.

Fragmentation du témoin

Pour mener son enquête, Narcès Morelli dépend entièrement d'Absalon Langommier. Selon le protagoniste, ce personnage est le seul à pouvoir lui dévoiler le contexte entourant la pendaison de sa mère. Tout au long du roman, Narcès s'adresse directement à lui afin qu'il lui expose la vérité sur son histoire familiale :

Il n'y a qu'Absalon à pouvoir m'aider à recoudre ma mémoire si tant est que, dans ce pays, l'âge même de la naissance s'inscrive d'emblée dans l'âge des révoltes et de leur étouffement, des libertés conquises à l'aube et brûlées à la tombée du jour, des rêves floués au mitan de la vie à force d'être gardés captifs. Il n'y a que toi, Absalon, à pouvoir me parler de ma mère et des circonstances de sa disparition. (MS, 44)

À la manière d'un mantra ou d'une incantation sacrée, Narcès répète souvent le nom d'Absalon plusieurs fois d'affilée¹⁸⁵ : « Absalon ! Absalon ! Je t'en supplie. Dans quelques heures, il fera jour, si tu ne m'aides pas à éclaircir les mystères qui entourent la mort de ma mère, comment pourrai-je jamais émerger de ce passé fait de blessure ? [...] Absalon ! Absalon ! Absalon ! » (MS, 60)

Mais qu'est-ce qui explique qu'Absalon Langommier soit le témoin principal de l'histoire des Morelli et qu'il soit si essentiel à la quête de Narcès ? Au chapitre deux, on découvre que trois grandes histoires (légendes, ouï-dire, rumeurs) circulent sur ses origines. Si la légitimité et la crédibilité sont des notions centrales au concept de témoin, l'incertitude qui plane sur le passé d'Absalon ébranle d'emblée sa fiabilité. Ollivier insiste tout particulièrement sur le fait que ce sont « les langues » qui perpétuent les histoires loufoques

¹⁸⁵ On serait tenté d'y voir une référence au roman *Absalom, Absalom!* de Faulkner (1936), mais des notes de lecture conservées au fonds d'archives de l'Université de Montréal révèlent que l'auteur a voulu entamer la lecture de ce roman plusieurs années après avoir publié *Mère-Solitude*.

qui lie Absalon aux Morelli : « Les langues bifides rappellent la vie de [...] Ces mêmes langues gardent une impénétrable discrétion sur [...] Toutes les langues affirment tenir la somme de ces renseignements et beaucoup d'autres qu'elles n'ont pas le droit de répéter, même sous le coup de la torture [...] » (*MS*, 35), ou encore : « Les langues de la ville [...] n'arrivent pas à s'entendre sur une explication unique de cette soudure. » (*MS*, 37) La seule information dite « véritable » sur Absalon est qu'il serait le descendant d'Antoine Langommier, « un célèbre voyant mythique de la région de la grande Anse près de Jérémie dans le Sud¹⁸⁶. » Dans ce cas-ci, Ollivier joue avec les connaissances de son lecteur. Comme l'explique l'auteur et penseur Frantz Voltaire, Antoine Langommier est un personnage bien connu des Haïtiens : « Il y a un proverbe créole qui dit que ce que je vois pour toi dans le futur même Antoine Langommier est incapable de le voir¹⁸⁷. » Il serait ainsi le visionnaire par excellence. En faisant croire qu'Absalon est le descendant de cet homme qui aurait bel et bien existé, Ollivier ajoute une certaine véracité à son personnage ; quelque chose qui l'ancre dans le concret.

Cependant, un doute s'installe quant à son âge ou à sa longévité dès que l'on en apprend davantage sur le personnage. Le lecteur découvre que : « Chez Morelli le domestique s'est toujours appelé Absalon. » (*MS*, 37) Il comprend qu'il y aurait sûrement eu une lignée de domestiques s'appelant Absalon depuis plusieurs générations. Le texte joue toutefois avec le lecteur, puisqu'il fait toujours référence à Absalon au singulier : on parle toujours de lui comme un unique personnage. Trois « écoles de pensée » tentent d'expliquer le lien qui lie Absalon aux Morelli. La première se fonde sur une « hypothèse d'homosexualité » (*MS*, 38) qui remonte au XVIII^e siècle. La deuxième suggère

¹⁸⁶ Correspondance privée avec Frantz Voltaire, 7 octobre 2021.

¹⁸⁷ *Idem*.

qu’Absalon aurait eu un enfant avec une Morelli au XIXe siècle. La troisième (qui s’insère dans la deuxième) veut qu’Absalon ait enterré Nicolas Morelli, un aïeul mort dans des circonstances nébuleuses, dans une pièce du sous-sol de la maison familiale. Bien que ces rumeurs s’échelonnent sur plusieurs siècles, Absalon est souvent décrit comme étant « Absalon, le fidèle Absalon » (*MS*, 40, 43) : toujours comme s’il s’agissait d’un seul et même individu. Puis la séquence sur ses origines se conclut par : « Absalon, c’est la mémoire des Morelli. Debout comme un roc, de toute éternité, il n’y a que lui à connaître la vérité. » (*MS*, 44) Encore une fois, on parle de lui comme une seule et même personne qui, au fil des âges, a participé à la vie des Morelli à la manière d’un fantôme immortel.

De plus, si l’on se penche plus en détail sur le lien de parenté qu’Absalon entretient avec le mythique voyant Antoine Langommier, on constate à nouveau une certaine ambiguïté temporelle. D’abord, il est indiqué qu’Antoine Langommier aurait « bel et bien vécu [...] dans les temps les plus reculés, quelque part dans le sud de l’île. » (*MS*, 37) Désormais légendaire, ce devin aurait forcément existé il y a bien longtemps. Toutefois, au chapitre six, on spécifie qu’Antoine Langommier serait le « défunt père » d’Absalon. (*MS*, 158) Si « défunt père » est peut-être ici une manière de dire ou une expression employée pour faire référence à un ancêtre, elle contribue tout de même à nourrir l’énigme autour de la longévité d’Absalon. Si Antoine avait été le père d’Absalon, ils auraient tous les deux vécus à une époque lointaine ; Absalon serait vieux de plus de cent ans.

On constate d’ailleurs que les notes d’archives confirment l’hypothèse selon laquelle Absalon aurait été une figure plutôt complexe à insérer dans la trame narrative et temporelle du roman. En effet, Ollivier s’interroge à savoir « quoi faire » de ce personnage

qui, semble-t-il, n'aurait d'abord pas pu vivre à la même époque que Narcès. Dans une entrée de journal du 3 avril 1980, on peut lire :

Qu'est-ce que je fais d'Absalon ? Je m'aperçois dans le temps qu'il était vivant, au moment où Narcisse revient de la manifestation au cours de laquelle, Bernissart trouve la mort. Qu'est-ce que je fais d'Absalon, la mémoire familiale, la mémoire du peuple-

Deux idées :

- Le ressusciter
- On trouve un bébé devant la porte. On lui donnera le nom d'Absalon – Je penche pour la première solution¹⁸⁸.

En lisant les notes préparatoires d'Ollivier, on comprend qu'Absalon devait être mort dans le temps présent du récit :

Retrouvons Absalon dans le décor. Le domestique est mort, mais il faut le remplacer. Par qui ? Une idée pour l'instant que quelque part vers la fin du roman, on dépose devant la barrière des Morelli, un enfant mulâtre – Hortense le recueille et se demande, si ce n'est pas un enfant de ses frères – “si ce ou n ti muilat oua kité-li Babiolo” dit la chanson. Cet enfant – il s'appellera Absalon Morelli¹⁸⁹.

Puis, le 7 avril, il insiste à nouveau sur ce problème : « Ne pas oublier dans la relecture 1)

Le destin d'Absalon. Quand le roman s'ouvre, il est présent – Corriger cela¹⁹⁰. » Ces notes sous-entendent qu'initialement, Absalon était une figure appartenant au passé des Morelli. Il aurait eu un rôle à jouer dans l'histoire, certes, mais il n'aurait pas pu aider directement Narcès dans sa quête. Dans la version finale du texte, rien ne suggère qu'Ollivier a opté pour la ressuscitation d'Absalon sous la forme d'un bébé. Pour remédier à cette impasse, on croirait que l'auteur a plutôt choisi de préserver l'ambiguïté autour du statut de son personnage : difficile à dire si Absalon est réel ou fantomatique.

Un épisode assez étrange confirme l'aspect magique ou surnaturel qui entoure le domestique. Vers la fin du récit, Absalon ensorcelle Hortense avant de procéder au coït. La scène baigne dans une atmosphère à la fois magique et inquiétante : « Une nuit, des

¹⁸⁸ P0439-B1.7, « 3 avril 1980 ».

¹⁸⁹ *Ibid.*, « 2 avril 1980 ».

¹⁹⁰ *Ibid.*, « 7 avril 1980 ».

tambours se mirent à résonner d'une gamme de sonorités inédites. Les murs de la demeure ancestrale reprirent en écho leurs roulements. L'effet d'envoûtement produit était si intense, si prégnant qu'Hortense se dressa sur son lit. » (*MS*, 158) Cet épisode, raconté par Narcès, se conclut par une description d'Absalon qui, encore une fois, renforce l'idée selon laquelle le domestique possède une nature quasi sacrée : « Dans ma naïveté de l'époque, je ne savais pas que je venais d'assister à l'initiation de tante Hortense au panthéon des dieux séculaires par Absalon lui-même qui pour la circonstance, revêtit ses attributs et falbalas de grand prêtre. » (*MS*, 159) Pourquoi Absalon possède-t-il un tel accoutrement et qu'est-ce qui explique qu'il maîtrise une sorte de magie noire ? Jamais Ollivier ne semble offrir de réponse claire quant à l'essence de ce personnage. Il s'amuse plutôt à faire planer un mystère à son sujet : en dotant Absalon de pouvoirs surnaturels, l'auteur contourne l'impasse temporelle à laquelle il fait face dans le processus d'élaboration du récit.

Enfin, toujours dans l'optique de renforcer l'ambiguïté de la nature du domestique, on constate qu'Absalon ne prend que très rarement la parole directement. Comme nous l'avons vu dans le chapitre précédent, la voix d'Absalon s'entremêle à celle d'un narrateur hétérodiégétique ainsi qu'à celle de Narcès. Ses paroles ne sont rapportées en discours direct qu'en quelques occurrences fortuites. Par exemple, en ouverture du chapitre quatre, on comprend qu'Absalon, en parlant de lui-même à la troisième personne, s'accouple avec Hortense. Le chapitre débute ainsi : « “Je parlerai... Je ne me laisserai pas étrangler par ces paroles qui gonflent dans ma gorge... [...]” » (*MS*, 93) Dans ce rare exemple où Absalon parle, il ne s'adresse pas à Narcès. En réalité, il semblerait que le domestique ne s'adresse jamais à Narcès. S'il est bien clair que le protagoniste interroge Absalon à de multiples reprises, le domestique ne répond jamais directement à ses questions. Si Narcès et Absalon

sont explicitement dans la même pièce, c'est plutôt dans un souvenir d'enfance du protagoniste, en compagnie de sa mère, de son oncle et de ses tantes. À l'exception d'une phrase qui survient vers la fin du récit, on croirait que les deux personnages n'ont jamais réellement discuté entre eux. Au chapitre sept, Narcès nous dit : « [À] ce point du récit, je n'écoutais plus Absalon. L'atmosphère qu'il me décrivait est celle dans laquelle baigne encore Trou-Bordet neuf ans plus tard. » (MS, 184) Il est à noter que les paragraphes précédant ce passage ne sont pas présentés sous la forme d'un discours direct : l'histoire aurait pu être racontée par Narcès autant que par le narrateur hétérodiégétique. Encore une fois, le texte ne met pas explicitement en scène de dialogues ou d'échanges entre les deux personnages. Difficile de savoir où la voix de Narcès commence et où se termine celle d'Absalon.

Par conséquent, si le protagoniste-enquêteur Narcès s'accroche au témoignage d'Absalon, le lecteur se permet de douter de la légitimité de son rôle de témoin. D'une part, la nature tantôt immortelle, tantôt magique d'Absalon crée une incertitude quant à son existence. D'autre part, l'absence d'un réel témoignage nous permet de remettre en question sa valeur en tant que témoin. Outre le fait que Narcès nous répète qu'Absalon est la mémoire des Morelli, rien ne nous indique que le domestique est fiable, ou même vivant. Absalon Langommier existe surtout à travers la voix de Narcès, la rumeur ambiante (les langues) et la mémoire familiale. Dans ce cas-ci, sa voix de témoin s'efface, se dilue, voire se perd dans celle de tous les autres personnages. Plutôt que de faire progresser l'enquête de *Mère-Solitude* au rythme des aveux d'un témoin, Ollivier choisit de faire bifurquer le récit vers la vie d'un nouveau personnage à chaque fois que Narcès demande à son domestique de lui dévoiler la vérité. Ainsi, ce n'est pas le témoignage d'Absalon qui fait

avancer le récit et qui relaie les histoires de la famille Morelli, mais bien une multiplicité de voix.

Accumulation de voix et rumeur ambiante

Reste à se demander comment Ollivier parvient à faire entendre la voix du groupe, plutôt que celle du témoin, dans son roman. Comme nous l'avons vu au chapitre précédent, *Mère-Solitude* est narré par plusieurs instances qui s'entremêlent tout au long du roman. Cela dit, au fil de ces différentes narrations s'insèrent toujours plusieurs paroles rapportées sous la forme de discours directs. Le lecteur suit les histoires des membres de la famille Morelli en ayant directement accès à la voix de plusieurs d'entre eux. Si, comme nous l'avons vu au premier chapitre, Ollivier cherche toujours à décliner la réalité à travers plusieurs perspectives, le discours direct nous permet encore une fois d'avoir accès à une nouvelle interprétation du réel. Cette perspective serait en quelque sorte la plus « proche » du réel puisqu'elle témoigne directement des propos des personnages ayant vécu les événements qui nous sont décrits. Or, il ne faut pas oublier que ces paroles nous sont transmises par le biais d'un narrateur. Par exemple, Narcès peut nous rapporter des paroles dites par sa mère : « Aujourd'hui encore je ne saurais le dire et, quand je repense à cette scène, ce n'est pas tellement la voix de ma mère qui me remonte à la mémoire, "je te le confie, Gabriel", que cette odeur tenace qui me pénétrait par les moindres replis de mon corps. J'aimais l'odeur de ma mère. » (*MS*, 130) Dans ce cas-ci, les paroles de Noémie sont nécessairement rattachées à un souvenir. Comme nous l'avons souvent répété, la mémoire est subjective et assez peu fiable. D'ailleurs, Narcès le dit lui-même : il se souvient davantage de l'odeur de sa mère que de sa voix. Il faut donc toujours garder en tête que les

discours directs, s'ils nous permettent d'avoir accès à la voix de plusieurs personnages clefs, sont médiés par les différents narrateurs du récit. La fiabilité du discours direct peut être remise en compte.

L'un des meilleurs exemples de l'emploi du discours direct dans le roman demeure toutefois le long passage consacré au mystérieux voyage sous les eaux de tante Hortense. Tout de suite après avoir été ensorcelée par Absalon, Hortense se serait absentée « durant neuf jours et neuf nuits. » (*MS*, 160) À son retour, Narcès explique qu'elle « raconta à oncle Gabriel et Absalon réunis autour d'un café noir et fumant les péripéties de ce qu'elle appelait elle-même son séjour sous l'eau. » (*MS*, 160) Dans ce cas-ci, c'est Narcès qui narre la scène dont il a été témoin à l'âge de dix ans. Encore aujourd'hui, cet épisode le laisse pantois : « Séjourner sous l'eau ? Était-ce rêve ou réalité ? Fabulation, délire ou vécu ? Je ne saurais le dire. Toujours est-il qu'aussi vrai que j'existe, je donne ma tête à couper, et que le tonnerre me fende si je mens, j'entendis tante Hortense raconter en détail ce curieux voyage sous l'eau. » (*MS*, 160) S'il n'est pas certain de la véracité de ce voyage sous les eaux, il assure cependant que son souvenir, à lui, est vrai. Autrement dit, contrairement à l'exemple précédent où la mémoire de Narcès semblait lui faire défaut, le protagoniste insiste ici sur la véracité de l'histoire qu'il s'apprête à raconter, et ce, même si la scène remonte à l'âge de ses dix ans. Toutefois, si le récit est d'abord narré par Narcès : « Il a fallu qu'elle traverse toute la ville, dit-elle » (*MS*, 160), la voix d'Hortense prend régulièrement le relais pour poursuivre son histoire : « “Je reculai un peu effrayée, mais l'homme arborait un visage souriant et accueillant. Il me prit les deux mains en les écartant, comme s'il voulait danser avec moi une ronde enfantine. Il me fit pivoter lentement sur moi-même.” » (*MS*, 162) Puis, à ces deux voix – celle de Narcès et celle d'Hortense –

s'ajoutent celles des personnages présents lors de ce voyage sous les eaux. On rapporte directement la voix de Naïda¹⁹¹, cette « Vénus noire » qui charme Hortense : « “Je m'appelle Naïda [...] Il y a longtemps que nous t'attendons.” » (*MS*, 165) Enfin, à la voix de Naïda s'ajoute celle d'un vieil homme qui l'empêche de mettre la main sur un vieux livre : « “Non, ma fille, tu ne pourras pas l'emporter. Ce n'est pas un jouet pour les chrétiens vivants.” » (*MS*, 168) Le périple d'Hortense sous les eaux prend donc vie à travers plusieurs voix : la sienne, celle de Narcès, celle de Naïda et celle du vieil homme. Ollivier sollicite la voix du groupe pour animer le souvenir.

À nouveau, les voix s'accumulent au moment où Eva Maria défile dans les rues de Trou-Bordet à la manière d'une mariée cadavérique. Dans ce cas-ci, ce sont des observateurs inconnus du lecteur qui témoignent de la scène horrifiante. Les propos d'un certain Desilhomme et de sa fille Agnès offrent une perspective extérieure (à celle des Morelli) sur la scène :

“Cela ne peut continuer, murmure Desilhomme brusquement, en levant la tête, il y a des asiles ; le Service d'hygiène publique devrait intervenir ; le bien-être social ; cela n'a aucun bon sens ! Elle ne peut pas continuer à circuler comme ça devant nous. On a au moins droit à notre tranquillité d'esprit.” [...] “Mais quel crime est-elle en train de payer ?” s'inquiète Agnès. (*MS*, 178)

À travers ce passage, le lecteur assiste à la naissance de la rumeur. Le ragot naît du commérage entre familles, amis et voisins. Les habitants de la ville observent, parlent. Rapidement, leurs propos nourrissent le ouï-dire qui, à son tour, fait tranquillement son chemin :

Desilhomme racontera plus tard que, ce jour-là, quand il regarda Eva Maria dans les yeux, il eut l'impression de se trouver nez à nez avec l'au-delà, dans sa dimension de terreur, de

¹⁹¹ Naïda fait ici référence aux loas Aïda et Erzulie. Ces loas sont des divinités aquatiques représentées par une iconographie distinctive. Notamment, on peut reconnaître Aïda par son corps de serpent et Erzulie par le pendentif en forme de cœur qu'elle porte au cou, son poignard à la main et ses multiples alliances. Dans le récit d'Hortense, Naïda est justement un personnage au corps s'apparentant à celui d'un poisson, une « Vénus noire » (*MS*, 165) arborant à son cou « un cœur sculpté en or » (*MS*, 165) et portant à chaque doigt de la main « une alliance de mariage » (*MS*, 165) offerte par ses multiples amants.

croiser la négation même du regard, de rencontrer une braise dont l'éclat aveuglant devait ressembler aux flammes de l'enfer. Quand il dévisagea Eva Maria, il crut mirer la terrible face d'une gorgone et devenir lui-même son double ; zombie fasciné, il contemplait cette face de l'invisible, cette âme qu'on eût dit évadée d'une bacchanale de Lucifer. (MS, 179)

Ollivier choisit ainsi de faire entendre la voix de ceux qui déforment et exagèrent la réalité. Ces voix multiples contribuent, certes, à faire progresser l'enquête, mais également à lui donner une autre dimension : elles brouillent les pistes et alimentent les mystères. La rumeur s'amuse à transformer le réel. Elle construit des histoires qui se superposent au récit officiel. La rumeur parasite la trame narrative des événements « véridiques » ; elle chemine en second plan, en murmure.

Qu'elle soit rapportée sous la forme de discours direct ou indirect, la rumeur est constamment présente dans *Mère-Solitude*. Elle écrit une histoire à part entière, indépendante des événements que tente de reconstituer Narcès. Les ragots qui nourrissent la rumeur n'appartiennent pas à la mémoire d'un individu, mais bien à une mémoire collective. Plus précisément, les Morelli inspirent aux habitants de Trou-Bordet plusieurs histoires de vampires et de loups-garous depuis des générations :

Les langues, véritables archives de ce pays, s'accordent pour affirmer que cette maison a, de tout temps, abrité une célèbre famille de loups-garous. À l'unanimité, elles racontent, sous la foi du serment, la foudre me foudroie si je mens, que depuis les origines, les Morelli ont lié un pacte avec Lucifer. (MS, 34)

En générant des mystères de toutes sortes, la rumeur alimente une enquête parallèle ; une enquête pour laquelle elle possède déjà les réponses :

L'affaire Noémie Morelli arriva à point nommé. Comme une traînée de poudre, la nouvelle se propagea. La famille Morelli, seule, était responsable des raptus perpétrés depuis quelque temps. Cette famille de loups-garous, hommes-oiseaux, secs, exsangues, affamés, depuis des temps immémoriaux erre dans la ville en cherchant éperdument des êtres de chair et de sang sur qui se poser pour sucer leur chaleur et leur vie. (MS, 151)

Il faudrait donc dire que la rumeur ambiante raconte, elle aussi, l'histoire des Morelli, mais à une autre échelle : elle nourrit l'incompréhensible et le mystère. Elle suggère des explications parfois étranges, parfois cruelles à ces énigmes qu'elle génère elle-même. La

rumeur n'est de personne en particulier, mais est constamment alimentée par le groupe et circule à une vitesse folle. En quelque sorte, on pourrait dire qu'elle est autosuffisante et, surtout, inépuisable.

La poétique des lézards

Certes, la rumeur alimente une multitude d'histoires étranges sur les Morelli. Toutefois, la trame narrative de *Mère-Solitude* donne naissance à une série d'éléments énigmatiques qui demeure à jamais inexplicée. En effet, dans l'histoire d'Astrel – grand-père de Narcès – et de sa femme Rebecca, on évoque la présence envahissante de lézards dans le jardin de la demeure familiale, aussi surnommé « le jardin d'Absalon¹⁹² ». C'est un lieu où « seules les plantes dont les racines ne [s'enfoncent] pas profondément dans le sol [peuvent y] survivre. » (*MS*, 72) Il est intéressant de constater que cette « poétique des lézards » se dessine comme un filon qui s'entremêle graduellement au récit, au fur et à mesure que Narcès progresse dans son enquête. Si, habituellement, l'enquête évolue au rythme de l'élucidation, c'est plutôt l'inverse qui se produit ici. En effet, plus Narcès en apprend sur sa famille, plus les mystères s'accumulent en trame de fond.

Ainsi, la présence de lézards s'explique comme suit. Bien qu'extrêmement familier avec la maison et ses alentours, Astrel Morelli dit ne jamais avoir pris connaissance d'un élément du jardin, c'est-à-dire d'un « perron dont les trois marches ne [conduisent] nulle part. » (*MS*, 73) Apparemment, le perron aurait surgi à la suite d'un refoulement de terre engendré par un tremblement de terre. Convaincu que ce mystérieux escalier mène tout

¹⁹² Il va sans dire que ce détail contribue lui aussi à nourrir le caractère mystérieux d'Absalon à qui l'on doit le nom de ce jardin qu'il entretient depuis toujours. Pourquoi est-il le gardien de ce jardin et pourquoi n'est-il pas affecté par les soi-disant pouvoirs maléfiques des lézards s'il les côtoie au quotidien? Le mystère autour de ce personnage s'épaissit toujours davantage.

droit vers – comme le veut la légende – la fortune d’un aïeul Morelli « [enfouie] dans les profondeurs du sol » (*MS*, 74), Astrel développe une obsession qui consiste à creuser tous les jours dans le jardin. Cette fouille, qu’il mène avec acharnement, alimente les ragots des habitants des alentours. Elle s’accompagne également d’un envahissement graduel de lézards qui, au fur et à mesure qu’Astrel explore les profondeurs de la terre, surgissent d’un peu partout. Les fouilles acharnées du grand-père inquiètent sa femme Rebecca : « Elle prétendit avoir observé ici et là des craquelures, des lézards même dans les murs, à croire que la maison tout entière glisserait bientôt dans ce trou qu’Astrel s’obstinait à creuser au-delà de tout bon sens. » (*MS*, 78) Elle exige qu’il cesse immédiatement ces fouilles qui ne mènent nulle part. Toutefois, même s’il cesse de creuser, les lézards continuent à s’accumuler : « Ces grands lézards étaient avec [Astrel] d’une étonnante familiarité. [...] Il en avait sur les épaules, sur les genoux, ils s’aventuraient même à entrer sous les jambes de son pantalon. Astrel secouait alors le pied et marmonnait quelques mots inintelligibles pour les faire sortir. » (*MS*, 84) Rapidement, les lézards deviennent de plus en plus gros et de plus en plus agressifs : « D’ailleurs, ajouta la blanchisseuse, elle ne les avait jamais vus aussi gros et tout à l’heure, alors qu’elle voulait étendre le linge blanc dans un endroit bien ensoleillé, une de ces dégoûtantes bêtes, laissant l’épaule de M’sieu Morelli où elle était juchée, faillit lui sauter dessus. » (*MS*, 85)

Les iguanodons ont également une emprise sur la santé de certains personnages qui les côtoient dans le quotidien. C’est Rebecca qui souffre le plus – jusqu’à en mourir – de la présence de ces bêtes. On nous dit qu’un jour « [elle] alla jusqu’au “jardin d’Absalon”. Quelques minutes plus tard, Absalon la ramenait à la maison. Il la tenait dans ses bras,

évanouie. » (MS, 86) Accablée d'une étrange maladie, elle n'a plus que quelques jours à vivre : « vingt jours d'atroces souffrances. » (MS, 86) Son mal est décrit comme suit :

Personne n'avait jamais entendu parler de cette forme de cancer atteignant directement la moelle épinière. Camphre, éther, morphine, rien n'arrivait à calmer les atroces douleurs qui la faisaient japper. Car elle jappait, en proie à de perpétuels délires. Ce sont les flammes que lancent les yeux des iguanes qui me consomment disait-elle. Il y en a des milliers dans la chambre. (MS, 86)

Les lézards semblent liés à une force maléfique qui surgit des entrailles de la terre. Plus on creuse dans le sol, plus on se rapproche d'un danger. Les fondations de la maison s'enracinent dans une terre pourrie, qui, métaphoriquement, renvoie aux origines des Morelli. Hantés par leur fortune née des crimes coloniaux, ils ne peuvent se défaire de leur passé qui ternit leur réputation depuis des générations. Ainsi, creuser dans la terre signifie déterrer le passé et réveiller les monstres endormis.

La poétique des lézards joue un rôle dans la progression du roman d'enquête d'Ollivier. Luc Boltanski, dans son analyse de la figure du complot, souligne qu'une certaine opposition entre un réel « officiel » et un réel « officieux » participerait à faire évoluer le récit : « À une réalité de surface, apparente mais sans doute illusoire, bien qu'elle ait un statut officiel, s'oppose une réalité profonde, cachée, menaçante, officieuse, mais bien plus réelle¹⁹³. » Il ajoute que ce sont « [les] aventures du conflit entre ces réalités [...] [qui] constituent le fil directeur de l'ouvrage qu'on va lire¹⁹⁴. » Si le roman d'Ollivier n'est pas, à proprement parler, un roman sur le complot, la trame narrative emprunte parfois des motifs qui s'y apparentent. Pensons notamment à la rumeur qui, systématiquement, nourrit une « contre histoire » sur les Morelli ; une histoire qui se dessine comme une « contre réalité¹⁹⁵ ». La réflexion que propose Boltanski peut ainsi s'appliquer à celle d'Ollivier qui,

¹⁹³ Luc Boltanski, *op. cit.*, p. 15.

¹⁹⁴ *Idem.*

¹⁹⁵ *Idem.*

comme nous l'avons vu précédemment, s'intéresse précisément à la dynamique entre les différentes « couches » de réel pour son roman. En effet, on pourrait dire que la tension qui résulte des conflits entre les trames « réaliste » et « occulte » de *Mère-Solitude* participe à la progression de l'enquête. Par exemple, on croirait qu'à force d'investiguer sur les origines de la présence des iguanodons dans le « jardin d'Absalon », Narcès parviendrait enfin à découvrir ce qui a mené à la mort de sa mère. En quelque sorte, c'est en interrogeant continuellement les liens qui unissent ces trames opposées que l'enquêteur pourrait finalement résoudre l'enquête.

Il semblerait toutefois que, dans *Mère-Solitude*, les trames « officielle » et « officieuse » ne sont pas tout à fait en conflit. Dans le roman d'Ollivier, la « réalité de surface » sur laquelle Narcès enquête ainsi que la « réalité cachée » des lézards semblent plutôt se *superposer*. En effet, la poétique des lézards donne à voir une nouvelle facette d'interprétation du réel, c'est-à-dire celle de l'inexplicable. Si le récit d'enquête traditionnel peut avoir comme objectif d'élucider cette trame obscure « secondaire » et de la faire advenir dans la « réalité de surface », il n'en est rien dans *Mère-Solitude*. Ces deux réalités se côtoient jusqu'à la fin du récit, elles se fondent l'une dans l'autre. À Trou-Bordet, l'inexplicable cohabite avec la logique. Aucune réalité ne prédomine sur l'autre ; les deux existent en même temps et possèdent la même valeur factuelle. Ainsi, bien que les lézards aient quitté le jardin d'Absalon après la mort d'Astrel Morelli, ils refont surface au moment où l'oncle Gabriel reprend les excavations abandonnées :

Naguère, [les lézards] avaient déserté la cour des Morelli, mais ils étaient revenus depuis que l'oncle Gabriel avait décidé de reprendre les fouilles abandonnées par son défunt père. Absalon avait sorti les instruments et, jusque vers quatre heures, sueurs, ahans, les pelles et les pioches blessaient les entrailles de la terre. (*MS*, 139)

C'est dire que l'auteur fait durer le mystère jusqu'à la fin. Par le fait même, Ollivier se réapproprie la manière dont les trames « officielle » et « officieuse » interagissent entre elles : ce n'est pas leur opposition qui tisse le fil conducteur du récit, mais bien leur cohabitation. Dans ce cas-ci, la poétique des lézards contribue bel et bien à faire progresser l'enquête, mais elle le fait en nourrissant l'aspect insaisissable du récit que Narcès cherche à reconstituer.

Une collection d'histoires

À force d'en apprendre sur le passé des Morelli et de Trou-Bordet, Narcès se trouve en possession d'une série d'histoires et d'anecdotes toutes plus inouïes les unes que les autres. En début de chapitre, Narcès supplie généralement Absalon de lui dévoiler toute la vérité sur sa mère. Cependant, à chaque fois que le lecteur espère en apprendre davantage sur la disparition de Noémie (comme Narcès), il est plongé dans l'histoire d'un nouveau personnage. Par exemple, au chapitre trois, immédiatement après que Narcès ait invoqué le nom d'Absalon pour qu'il lui révèle la vérité sur sa mère, le récit bifurque vers l'histoire d'Hortense : « en ce temps-là, Mlle Hortense faisait une neuvaine. » (MS, 60) Puis, l'histoire débouche sur celle du personnage d'Astrel Morelli. Ce récit mène aussitôt à celui de la mort mystérieuse de Rebecca Morelli, femme d'Astrel et, à nouveau, enclenche celui du passé de Gabriel Morelli, l'oncle de Narcès : « Tout avait commencé un matin de décembre mil neuf cent cinquante-six. Il avait alors vingt-deux ans et terminait nonchalamment des études de droit. » (MS, 87) Comme dans les premières pages du roman où l'énigme se décuple de manière rhizomatique, le roman se poursuit en faisant débouler les histoires comme des dominos.

Les notes d'archives témoignent explicitement qu'Ollivier veut créer une mécanique qui brise les codes traditionnels de la narration et du personnage. Plus exactement, dans une entrée datée du 9 juillet 1975 intitulée « De l'écriture comme argument machinique... », Ollivier explique qu'il veut

[...] rompre avec le personnage, le narrateur et mettre en place un agencement machinique et collectif. [...] Ce [qu'il] vise essentiellement à travers ce jeu de mécanique (démontage, remontage, agencements) c'est de mettre en place une machine révolutionnaire, celle qui parcourt une route le long de laquelle, elle entraîne avec elle toute la politique, toute l'économique, tout le social pour leur faire rendre des sons inconnus jusqu'ici¹⁹⁶.

De façon générale, cette idée reflète la manière dont Ollivier se réapproprie le roman d'enquête. Notamment, elle réitère l'intérêt de brouiller la voix du narrateur de *Mère-Solitude* qui, comme il a été démontré au cours du dernier chapitre, est parfois autodiégétique, parfois homodiégétique et parfois hétérodiégétique.

Cet extrait révèle également la volonté de dépeindre « le social » à travers un groupe plutôt qu'un personnage ; une méthode qui contraste avec celle du roman d'enquête traditionnel. Comme l'explique Luc Boltanski dans *Énigmes et complots*, le roman policier est, à ses origines, un genre sociologique, c'est-à-dire qu'il met en scène des personnages qui représentent un ensemble plus large, une composante de la société :

Dans le cas du roman policier, comme dans celui du roman social, les personnages que le récit met en scène, nécessairement en nombre limité, sont caractérisés par leur appartenance à des entités, à des groupes – d'âge, de genre de nations, *etc.* – et surtout à des classes sociales, dont l'assemblage et les relations composent la société. Chacun des personnages est donc traité à la fois en tant qu'individu singulier – avec son caractère, sa psychologie, son passé, son destin, *etc.* – et en tant que représentant typique d'un ensemble plus large, aux contours plus ou moins définis, qui figure dans la société et en constitue une des composantes¹⁹⁷.

Ainsi, le roman policier traditionnel explore les différentes strates d'une société à travers les personnages d'enquêteur, de témoin, de suspect ou de coupable. Par le fait même,

¹⁹⁶ P0439-B1.5, « De l'écriture comme argument machinique... ».

¹⁹⁷ Luc Boltanski, *op.cit.*, p. 33.

Boltanski ajoute que : « [ces] récits constituent [...] des objets de prédilection pour une approche sociologique qui, se détournant d'une utilisation strictement documentaire, cherche à ressaisir certaines formes symboliques et, particulièrement, des thématiques politiques, qui se sont développées au cours du XXe siècle¹⁹⁸. » Un peu à la manière du réalisme social de Balzac, le roman d'enquête devient un outil pour illustrer la société de son temps et faire interagir les strates sociales entre elles par le biais des personnages qu'il met en scène.

Pour Ollivier, qui est sociologue de formation, cette filiation entre roman d'enquête et sociologie est tout particulièrement fertile. Le roman d'enquête devient pour lui une manière de broser un tableau de la société haïtienne. Toutefois, il change la formule et inverse la structure qui lie le personnage à un groupe social. En effet, plutôt que de représenter un groupe social à travers la figure d'un personnage, Ollivier donne directement la parole au groupe pour tracer l'esquisse de la vie d'un personnage. Autrement dit, le personnage n'agit plus en médiateur pour faire parler le groupe. Les histoires des Morelli et de Trou-Bordet ne passent plus par l'intermédiaire de l'enquêteur ou du témoin ; la collectivité parle d'elle-même. En procédant ainsi, Ollivier change les dynamiques hiérarchiques qui font généralement prévaloir la voix de l'enquêteur sur celle des témoins et celles des témoins sur celles des suspects. En diluant les figures d'enquêteur et de témoin, le roman d'Ollivier évolue au rythme d'un « savoir incarné, et non [selon] le compte rendu neutralisé d'une factualité mate. [Il tourne] le dos au mode objectif qui a pu constituer autrefois le modèle des sciences sociales¹⁹⁹. » Les souvenirs, les trous de mémoire et les rumeurs font avancer l'enquête. Les voix, dont l'identité narrative est souvent difficile à

¹⁹⁸ *Ibid.*, p. 17.

¹⁹⁹ Laurent Demanze, *op. cit.*, p. 131.

établir, s'entremêlent pour donner vie à un récit toujours influencé par la subjectivité de l'observateur. Ainsi, il faudrait dire que l'enquête de *Mère-Solitude* « [refuse] les modèles épistémologiques d'observation et d'enregistrements des faits, pour prendre en charge l'instabilité imprévisible du réel²⁰⁰. »

Dans ce cas-ci, le montage ou le collage d'histoires s'apparente au processus d'assemblage d'un puzzle ; lorsqu'il aura récolté toutes les pièces du casse-tête, Narcès pourra enfin résoudre l'énigme qui entoure la mort de sa mère. Toutefois, le concept de casse-tête suggère qu'il existe une image globale et complète qui permettrait de résoudre l'énigme, et que le héros aurait pour unique fonction de réunir et de placer ces différentes pièces ensemble pour former un tout. Or, Laurent Demanze propose une piste de réflexion tout particulièrement riche pour l'analyse de *Mère-Solitude* en soulignant que l'enquête contemporaine a de particulier qu'elle s'apparente davantage à la *collection* qu'au puzzle. Tout d'abord, il explique que « [le] motif du puzzle est fréquemment mobilisé pour figurer dans le mouvement de l'enquête la mise en relation des pièces collectées²⁰¹ », mais que dans l'enquête contemporaine, il est plutôt question « [d'un] puzzle aux liens défaits, sans tableau ni dessin préconçus : pas de communauté à restaurer, pas de retour nostalgique à une totalité politique perdue, mais l'exigence de composer avec ces collections de voix un nouvel espace collectif²⁰². » Dans le cas de Narcès Morelli, il n'y a effectivement rien à restaurer : à Trou-Bordet, tout tourne en rond, rien ne change depuis des générations. Les histoires des différents personnages semblent ne jamais vouloir s'imbriquer dans la trame

²⁰⁰ *Ibid.*, p. 130.

²⁰¹ *Ibid.*, p. 157.

²⁰² *Idem.*

narrative initiale. La seule chose qui les lie entre elles est la mort. Une fois toutes les histoires récoltées, on ne peut en faire un tableau clair, lisse et homogène.

Selon Demanze, il faudrait dire que l'enquête contemporaine s'inspire davantage de la méthode du collectionneur :

C'est l'une des ambitions du geste de collectionneur, qui constitue un espace hétérogène où voisinent des figures ou des objets disparates, pour inventer rapprochements et glissements : la qualité sensible ou l'aura de chaque élément ne se résorbe pas dans le dispositif de la collection, mais sont intensifiées grâce aux voisinages et aux proximités. Une collection, mais à la manière de Walter Benjamin, impossible à totaliser et attentive à rendre justice à la singularité de chaque parcours²⁰³.

Dans *Mère-Solitude*, les histoires s'assemblent pour former un tout hétérogène. Comme dans une collection de timbres, chaque élément est unique. Il a cependant été associé à d'autres objets par un collectionneur qui y aura vu un tout. De fait, la collection est fondamentalement subjective : elle n'a de sens ou de valeur que pour celui qui l'organise. Pour son roman, Ollivier propose une collection d'histoires lugubres, grotesques et misérables. Chaque histoire est singulière, mais appartient au même ensemble, c'est-à-dire celui de la déconfiture des Morelli et de Trou-Bordet. Si Narcès est celui à qui on lègue une vaste collection d'histoires hétéroclites sur les Morelli, il devra ensuite y trouver un sens quelconque. Les histoires qui composent *Mère-Solitude* ne sont plus « [...] les pièces d'un puzzle, dont la lecture recomposerait l'ensemble, mais une représentation complexe, fragmentaire et contradictoire du réel. Quelque chose comme un portrait cubiste, qui fait éclater les facettes et donne à voir en même temps des perspectives inconciliables²⁰⁴. »

D'ailleurs, les Morelli sont eux-mêmes des collectionneurs d'objets hétéroclites depuis des générations. Dans le cinquième chapitre, intitulé « Une journée dans la vie de Narcès Morelli », on raconte le quotidien d'un jeune Narcès élevé par son oncle Gabriel à

²⁰³ *Ibid.*, p. 157-158.

²⁰⁴ *Ibid.*, p. 198.

présent que sa mère est partie. Narrée en grande partie au « je », cette section révèle les secrets d'une pièce cachée au sous-sol de la demeure familiale. Le passage va comme suit :

Je me souviens du jour où j'ai pénétré dans cette pièce pour la première fois. Au fur et à mesure que j'y promenais mes yeux, je la découvris excessivement chargée d'objets de toute nature et dont je ne compris pas aussitôt qu'ils représentaient une énorme collection de fétiches, de masques, de statues de dieux nègres, égyptiens, précolombiens, océaniens, de statuettes en provenance de Byzance, de parchemins de la haute Chine et de souvenirs du Tibet. Cet ensemble, en apparence disparate, semblait se dégager des ténèbres comme une procession d'initiés surpris au fond d'une forêt dans l'accomplissement de quelque rite inconnu et interdit. En revanche, il dévoilait à l'attention une unité, un ordonnancement d'où émanait une sorte d'aura, de frisson physique et moral, exaltant la réalité de cette ambiance. (*MS*, 134)

Dans cette description, Ollivier insiste sur les mêmes traits que Demanze met de l'avant dans sa conception de la collection, soit : l'unité qui résulte de l'assemblage d'une multitude d'objets qui, à première vue, apparaît pourtant comme étant hétérogène. La collection décrite par Narcès renvoie directement à la forme du roman, qui unit une série de récits disparates.

Plus particulièrement, un objet se détache du lot et attire l'attention du protagoniste : « Pendue à une poulie simple, la tête en bas, une sinusoïde, sommet d'un crâne sculpté par le célèbre Ochaï lui-même, enserme dans sa subtile géométrie six têtes blêmes qui s'emboîtent et se déboîtent à l'infini. » (*MS*, 135) On pourrait penser qu'avec ses six têtes, cette sculpture fait écho aux six derniers descendants de la famille des Morelli : Hortense, Sylvain, Gabriel, Eva Maria, Noémie et Narcès. Par son caractère infini, elle rappelle également l'éternel recommencement de massacre et de misère qui s'abat sur Trou-Bordet. Les paroles de l'oncle Gabriel à la vue de cette sculpture vont dans ce sens et renforcent le lien entre cet objet et l'histoire du roman : « “Belle image, soupire toujours l'oncle Gabriel en la regardant, très belle image en vérité de la répétition du même dans le multiple !” » (*MS*, 135) La fin de cet extrait résume à elle seule l'ensemble de *Mère-Solitude*. D'un côté, « la répétition du même dans le multiple » fait écho au fonctionnement

de la collection. De l'autre, elle illustre à merveille l'intérêt convergent de chaque histoire des membres de la famille Morelli et des personnages mythiques de l'Histoire de Trou-Bordet : bien qu'elles soient toutes uniques, elles ne font que répéter le même destin tragique. Dans ce cas-ci, c'est la mémoire qui collectionne les meurtres, les disparitions, les pillages. La mémoire, qu'elle soit celle d'Absalon, de Narcès ou de tous les habitants de Trou-Bordet, conserve précieusement le souvenir de tous ces événements parfois grotesques, parfois mystérieux, parfois humoristiques, mais toujours noirs.

L'élucidation des énigmes principales ou l'éternel recommencement

Comme nous l'avons évoqué au premier chapitre, le roman d'enquête traditionnel se conclut systématiquement par le dévoilement du coupable ; tous les fils narratifs mènent à ce point final. Un lecteur qui oserait lire les dernières pages d'un roman d'enquête avant même de l'avoir commencé gâcherait certainement tout le plaisir qui consiste à suivre les pistes de l'enquêteur. Toutefois, dans *Mère-Solitude*, la résolution des énigmes principales se fait d'une manière bien différente, soit en deux temps.

1. Les origines paternelles

Si le roman s'ouvre sur la question des origines paternelles, cette quête est rapidement écartée de la trame narrative principale. C'est plutôt l'enquête sur la mort de Noémie qui prend le dessus. Cependant, l'intérêt de cette première énigme ne disparaît jamais entièrement, puisqu'elle est à la source du lien qui unit Edmond Bernissart et Narcès Morelli dans les premières pages du récit. En effet, au chapitre trois, celui où Astrel se met furieusement à creuser dans le « jardin d'Absalon », le personnage du paléontologue refait surface. Après avoir déterré du jardin un squelette d'iguanodon « placé au-dessus d'un

autre [...] [et] séparé par une couche de sédiments indiquant le décalage d'une ère entre la mort des deux animaux » (*MS*, 77), Astrel invite le « jeune professeur de sciences naturelles » (*MS*, 77) qu'est Edmond Bernissart à lui en apprendre davantage sur ces bêtes qui, désormais, le fascinent. C'est dans ce chapitre qu'on comprend que Bernissart, au cours de ces leçons de zoologie, tente d'impressionner la fille d'Astrel, Noémie. Puis, c'est à la dernière page du chapitre qu'on comprend qu'il aurait mis Noémie enceinte, au grand dam de son père. La beauté de ce premier dévoilement réside dans le fait qu'il reprend, presque mot pour mot, une histoire que le lecteur a déjà lue au début du roman, c'est-à-dire celle où Edmond Bernissart raconte lui-même avoir mis une jeune fille enceinte. Si, initialement, cette histoire s'est perdue dans le flot d'informations qu'on nous a données sur le paléontologue, elle prend à présent tout son sens. On peut donc (re) lire la fin du chapitre :

Une année presque entière s'était écoulée depuis la mort de Rebecca quand un nouvel évènement vint bouleverser la vie des Morelli. Un matin d'avril, Edmond Bernissart franchit, pour la seconde fois, la barrière de la célèbre demeure des Morelli. Absalon l'avait conduit jusque sous la véranda où Astrel Morelli lisait son journal. Il ne daigna pas lever le nez pour répondre à son bonjour. Quand il fut certain que Bernissart eut fini d'exprimer la boucle complète de ses intentions et volitions, il posa lentement son journal sur ses genoux, enleva ses lunettes qu'il garda dans sa main droite et, détachant chacune des syllabes comme s'il voulait être certain que Bernissart n'en perdrait aucune, il lui signifia une fin de non-recevoir et le pria de vider les lieux. À Noémie rentrant de l'école cet après-midi-là, Astrel Morelli annonça qu'elle ne mettrait plus les pieds hors de la propriété jusqu'à la naissance de son maudit bâtard. (*MS*, 92)

Cette fois-ci, l'histoire est légèrement différente puisque, contrairement à la première fois où elle apparaît dans le roman, on connaît à présent l'identité du propriétaire de cette « célèbre demeure de Trou-Bordet » (*MS*, 13), c'est-à-dire Astrel Morelli. Le lecteur possède maintenant toutes les composantes qui lui permettent de décrypter le sens de cet évènement : Edmond Bernissart est le père de Narcès Morelli.

Il est d'ailleurs intéressant de constater que si plusieurs mots se recourent dans les deux histoires, certains détails échappent à l'une ou à l'autre des versions. On retrouve par exemple les mots « ses intentions et volitions » dans les deux extraits, tout comme le détail précisant qu' Astrel n'a pas levé les yeux de son journal à l'arrivée de Bernissart. Toutefois, contrairement à la seconde version qui est narrée d'un point de vue omniscient, la première occurrence est racontée par Bernissart – d'un point de vue subjectif donc – et donne à voir un sombre portrait du grand-père Morelli : « [...] un cou grêle au bout duquel était attachée une tête osseuse au front rugueux et plissé ; des yeux de jais, un nez en bec d'aigle, des lèvres pincées dans une moue de dédain. Cet homme possédait le secret des mots corrosifs comme des gouttes de vitriol. » (*MS*, 13) Par conséquent, en faisant apparaître le même événement sous deux perspectives différentes, Ollivier continue à nourrir son projet de la relation. Il fait interagir entre elles les différentes facettes du même prisme qui compose le réel. Autrement dit, il souligne que c'est dans cet entrelacement de points de vue que se cachent les réponses aux questions du protagoniste : il nous indique que c'est par le biais de cette répétition que l'on peut résoudre la première énigme qui hante son roman.

Il n'en demeure pas moins que ce premier dévoilement est relativement « caché » dans la trame du récit. En effet, il se fonde dans la narration puisqu'il n'est pas annoncé comme tel. Surtout, il n'est pas stratégiquement placé vers la fin du récit où, habituellement, on s'attend à pouvoir résoudre tous les mystères en même temps. De plus, rien ne semble suggérer que cette découverte bouleverse Narcès. A-t-il lui-même compris que Bernissart était son père ? Le savait-il déjà ? Nulle façon de savoir si cette élucidation affecte le protagoniste d'une quelconque manière. On devine que cette découverte

constitue, pour le lecteur, une sorte de résolution partielle ou secondaire de l'énigme principale.

2. La pendaison de Noémie Morelli : une porte vers un recommencement infini

C'est finalement au chapitre six que Narcès peut enfin comprendre ce qui est arrivé à sa mère. Si les instances qui laissent sous-entendre une réelle communication entre Absalon et Narcès se font rares, on comprend que c'est bel et bien le domestique qui s'apprête finalement à révéler la vérité sur Noémie Morelli : « Aujourd'hui, à travers la splendide gravité des paroles d'Absalon, un courant passe. Je sens que l'énigme se dénoue. Il n'y a plus d'échappatoire possible pour Absalon. Le regard pensif, les mots d'abord imprécis tombent ensuite dru. » (*MS*, 150) D'un coup, on comprend ce qui lie le suicide de Sylvain Morelli à l'arrestation de son frère Gabriel et à la mort de sa sœur Noémie. Les hommes du sanguinaire Tony Brizo – mafieux à la tête du gouvernement du pays – auraient voulu s'en prendre à Gabriel, associé (de près ou de loin) à un mouvement révolutionnaire contre le gouvernement de l'époque. Interrogé par les soldats de Brizo, Sylvain aurait gardé le silence quant à la cachette de son frère. Il l'aurait cependant vendu en voulant l'avertir chez des amis, ne se rendant pas compte qu'il était suivi par les hommes de Brizo. Complètement anéanti, Sylvain s'enlève la vie le soir même, et ce, sans savoir que sa sœur Noémie avait pourtant conclu un marché avec Brizo. Depuis longtemps convoitée par le despote, elle avait accepté de coucher avec lui à condition qu'il libère Gabriel. Noémie, constatant avec horreur le suicide de son frère, aurait aussitôt décidé de tuer Tony Brizo dans la chambre d'hôtel où ils s'étaient donné rendez-vous : « En tuant Tony Brizo, Noémie Morelli commettait un double meurtre. Elle savait qu'elle mettait en marche une machine qui ne pouvait que la broyer. Son geste équivalait donc à un suicide. » (*MS*, 154)

En assassinant le monstre à la tête du pays, elle savait ce qui l'attendait : capturée par ses soldats, elle se fait exécuter sur la place publique quelques jours plus tard.

À ce moment du récit, l'énigme principale est entièrement résolue. On comprend comment les morts se lient entre elles et on comprend ce qui a mené à la pendaison de la mère de Narcès. Toutefois, le roman ne se termine pas là : il compte encore deux chapitres. Par le fait même, si le dévoilement tant attendu est enfin arrivé, l'ordre n'est pas rétabli pour autant. En effet, au cours des pages suivantes, les mystères continuent à s'accumuler : « Un matin, Trou-Bordet fut réveillée par une nouvelle d'une exceptionnelle gravité : la croix du calvaire avait été bardée de fiente tandis qu'au cimetière on avait découvert plusieurs tombes ouvertes dont celle même du père du président. Les cadavres en avaient mystérieusement disparu. » (*MS*, 183) Surgit alors le récit du voyage sous les eaux de tante Hortense ; un élément énigmatique pour lequel Narcès n'a pas de réponse. S'ajoute enfin à ces mystères le défilé d'Eva Maria en mariée cadavérique dans les rues de Trou-Bordet. ; un autre événement qui, plus que jamais, ravive les rumeurs sordides sur les Morelli. On va d'ailleurs jusqu'à dire que « [la] Mariée habite l'imaginaire collectif. » (*MS*, 182)

Ainsi, dans *Mère-Solitude*, quelque chose refuse de s'achever. Dès qu'on pense percevoir un quelconque éclaircissement, les mystères sont aussitôt relancés. On croirait d'ailleurs que les mots de Narcès évoquent explicitement la rupture qui se crée entre le roman à énigme classique et le travail d'Ollivier : « Mais à Trou-Bordet, il n'y a pas de surprise, on sait comment tout cela se poursuivra ; on connaît la marche des événements. Depuis la colonie, rien n'a changé ; le scénario est désormais classique. » (*MS*, 209) Comme il le dit lui-même, « il n'y a pas de surprise » à Trou-Bordet ; il ne peut pas y avoir dévoilement surprenant dans un univers où tout se répète à l'infini. À présent, ce n'est plus

la surprise, mais bien l'éternel recommencement qui est devenu le « scénario classique » du roman d'enquête d'Ollivier.

Il faudrait donc dire que pour l'auteur, la résolution de l'énigme n'équivaut pas à la fin du récit. Plutôt, les résolutions nourrissent de nouveaux mystères et la quête de Narcès ne se termine jamais. La seule chose que Narcès semble réellement avoir découverte, c'est que Trou-Bordet est prisonnière d'une temporalité circulaire depuis des générations : « Et me voilà ! Moi, Narcès Morelli, parti à la recherche de l'image de ma mère, sans bagage, sans flûte enchantée, ni rime, ni raison, mais au fur et à mesure que je m'enfonce dans l'épaisseur historique et matérielle de cette terre, je découvre que rien n'a changé dans ce pays, rien, absolument rien n'a changé. » (*MS*, 186) C'est d'ailleurs aussi ce que constate Demanze dans le cas des enquêtes contemporaines ayant la disparition pour objet : « Le plaisir de l'enquête [contemporaine] se désaxe, puisque l'enquêteur renonce progressivement aux motifs criminels ou à la résolution d'une énigme policière, pour faire de la disparition un protocole de réflexivité historiographique²⁰⁵. » Dans ce cas-ci, puisque l'histoire de Narcès s'entrelace à celle de son pays tout au long du roman, l'enquête sur la disparition de Noémie mène inévitablement à une réflexion plus globale sur l'histoire de Trou-Bordet : un lieu condamné au recommencement à perpétuité.

Comme l'ajoute Demanze, « [...] si les enquêtes contemporaines ne cessent de rouvrir des affaires passées ou de reprendre à nouveaux frais des dossiers clos, c'est qu'elles revendiquent aussi l'inachèvement dans les mouvements même de la connaissance²⁰⁶. » Après avoir découvert tout ce qu'il voulait savoir sur sa mère, Narcès

²⁰⁵ *Ibid.*, p. 68.

²⁰⁶ *Ibid.*, p. 231.

en vient au même constat : la connaissance est sans fin. En ouverture du dernier chapitre, les mots de Narcès se dessinent enfin comme la seule véritable conclusion à l'enquête :

Maintenant qu'Absalon a parlé, bien qu'il ait dit tout ce qu'il savait sur ma famille, mon pays, sur les événements qui les ont bouleversés, je n'ai encore qu'une connaissance fragmentaire, faite d'addition de brèves images, de lambeaux de mémoire, de récits lacunaires, de sensations mal définies. Qu'importe maintenant ! Tenter de reconstituer ce qui s'est passé, ce serait un peu comme si on essayait de recoller les débris dispersés, incomplets d'un miroir. Il n'en résulterait qu'incohérence, dérision, idiotie. Sous la surface éclatée de tant d'histoires, il ne subsiste plus qu'un pays léproisé, se désagrégeant en poussière, en rien. (*MS*, 199)

Dans ce cas-ci, on retrouve bel et bien le motif de la collection en opposition à celui du puzzle qui, dans l'enquête contemporaine, ne peut reconstituer de tableau lisse. Ce que constate Narcès, c'est qu'il ne pourra jamais vraiment combler le vide laissé par la mort de sa mère. La collection d'histoires qu'on lui a léguée, comme une collection de timbres, lui appartient désormais. À lui d'y donner un sens, si sens il y a. En tant que dernier descendant des Morelli, c'est maintenant lui qui porte le flambeau de la mémoire de sa famille et de son pays.

Conclusion

En 1993, soit dix ans après la publication de son roman *Mère-Solitude*, Émile Ollivier partage sa vision du processus d'écriture dans le cadre d'un colloque organisé par l'Université du Maryland. Selon lui, il existe deux types d'écrivains : « [il] y a des écrivains à “forte programmation”. Ils sont armés au point de départ de thèses, de schémas, de plans, d'une vision du monde préétablie. Ils déploient leur œuvre comme une mécanique bien réglée, avançant sous le parapluie de propositions bien léchées²⁰⁷. » Il explique cependant qu'il s'identifie davantage à la seconde catégorie d'écrivains, c'est-à-dire à ceux « qui jettent des esquisses, des brouillons préparatoires, qui partent d'un “noyau embryonnaire²⁰⁸”. » Plus précisément, il se décrit ainsi : « [...] je suis un être de liberté et de transgression, je ne m'embarrasse pas de telles contraintes, car j'aurais bien peur que celles-ci [...] fonctionnent comme des corsets et qu'au bout, il me manque de la légèreté et de la fluidité qui sont, à mon avis, l'oxygène de vie d'une œuvre littéraire²⁰⁹. »

À première vue, cette affirmation peut faire sourire. En effet, il suffit d'une visite au fonds d'archives pour constater qu'Ollivier s'est basé sur une série de tableaux et de schémas complexes pour élaborer la mécanique de *Mère-Solitude*. Il peut donc sembler curieux qu'il se présente désormais comme un écrivain libéré de cette forme de travaux préparatoires. Cependant, on constate effectivement qu'au fil des ans Ollivier a tranquillement abandonné les tableaux et les graphiques narratifs pour s'adonner davantage à l'accumulation de réflexions et de coupures de journaux dans ses cahiers de notes. Cet

²⁰⁷ Émile Ollivier, « Améliorer la lisibilité du monde », art. cit., p. 225.

²⁰⁸ *Ibid.*, p. 226.

²⁰⁹ *Ibid.*, p. 225-226.

assouplissement de sa méthode de travail se fait ressentir dans chacun de ses autres romans, dont l'écriture devient de moins en moins expérimentale : Ollivier délaisse quelque peu les jeux formels pour une narration plus spontanée. S'il ne tourne jamais complètement le dos aux oscillations narratives et qu'il reste fidèle au processus de fragmentation du récit à travers la perspective de différents personnages, la narration est moins déroutante que dans ses premiers écrits. Après avoir élaboré le projet du « nouvel âge du roman », il renonce à ses ambitions de jeunesse et, durant sa période de maturité, il développe une écriture plus transparente ou plus lisible que dans ses débuts.

Cependant, si son style d'écriture évolue au fil de ses publications, un élément persiste à se manifester dans ses romans : l'enquête. Tout au long de ce mémoire, il aura été question d'explorer comment *Mère-Solitude* reprend les codes de l'enquête pour mettre en scène la quête identitaire de Narcès Morelli. Somme toute, nous avons constaté que l'enquête est une forme narrative qui permet à Ollivier d'arpenter le réel pour en faire ressortir sa qualité fragmentaire. Dans le premier chapitre, nous avons vu comment, en tant qu'observateur-sociologue, Ollivier cherche à restituer le réel dans tout ce qu'il a de plus étrange et singulier. Puisque l'univers dans lequel baigne Haïti est, selon lui, profondément baroque, on comprend que c'est par souci de réalisme que son écriture revêt un style à la fois baroque et merveilleux. Au deuxième chapitre, nous avons analysé comment l'auteur se sert de l'enquête pour parcourir les liens qui se tissent entre histoires familiales, histoires individuelles et Histoire nationale. L'enquête devient ici une manière d'explorer l'entrelacement entre ces histoires et les différentes couches qui constituent le réel, qu'il soit de l'ordre discursif, empirique ou logique. En faisant de l'énigme principale un mystère qui se brouille au fil des pages, Ollivier met l'accent sur les connexions ou, pour

reprendre le terme glissantien, la « relation » qui se crée entre les destins individuels et collectifs. Dans un univers aussi chaotique, voire labyrinthique, que celui de Trou-Bordet, il devient presque impossible d’y voir clair et de défaire les nœuds qui entremêlent les énigmes. Enfin, au troisième chapitre, nous avons conclu que c’est dans l’entrelacement de différentes perspectives que se cachent les réponses aux énigmes principales. Les oscillations narratives et la rumeur ambiante participent à l’élaboration d’un portrait aux faces multiples de l’histoire des Morelli. On constate également que quelque chose refuse de s’achever dans l’écriture d’Ollivier. À présent que Narcès a levé le voile sur le contexte ayant mené à la mort de sa mère, il reste insatisfait. Devant sa collection d’histoires hétéroclites, il doit faire face à l’inévitable : sa quête identitaire est sans fin. Les mystères, les disparitions et les morts continuent à s’accumuler à Trou-Bordet, une ville prisonnière d’un temps circulaire. L’enquête de *Mère-Solitude* est inachevable et, par le fait même, à jamais reconduite.

Dans les romans ayant suivi la publication de *Mère-Solitude*, la présence de l’enquête n’est peut-être pas toujours aussi explicite. Toutefois, elle hante systématiquement ses œuvres. Par exemple, dans *La Discorde aux cent voix*, il s’agit d’enquêter sur les liens qui se tissent entre l’histoire du pays, les origines d’une querelle entre deux voisins et le départ d’un fils il y a de cela plusieurs années. Dans *Passages*, le lecteur enquête sur la relation entre les destins croisés de Normand, d’Amparo, de Leyda et de Brigitte en passant par Montréal, Miami et Haïti. C’est dans *Les Urnes scellées* que le motif de l’enquête se manifeste le plus clairement ; l’archéologue Adrien Gofroux se transforme littéralement en enquêteur pour éclaircir le contexte ayant mené au meurtre de Sam Soliman en pleine place publique. L’enquête est également présente dans son roman

autobiographique *Mille-Eaux*, où le narrateur retourne en enfance et enquête, à travers ses souvenirs, sur ses origines familiales incertaines.

On retrouve enfin le motif de l'enquête dans sa toute dernière œuvre, *La Brûlerie*. Dans ce roman, Jonas Lazard est mandaté par Cynthia, fille de Virgile et de Naomi, pour reconstituer la vie de ses parents défunts. Elle lui dit : « Pour reconstituer le puzzle, il me manque des pièces essentielles. Votre nom est le seul qui figure dans ses écrits. [...] Maintenant que ma mère est morte, vous seul pouvez me dire qui était Virgile, mon père²¹⁰. » Cette prémisse renvoie directement à celle de *Mère-Solitude* : un enfant tente de mettre en lumière ses origines familiales. Dans ce cas-ci, le rôle de Jonas Lazard rappelle celui d'Absalon Langommier, c'est lui qui doit se remémorer le passé de Virgile et de Naomi. Quant au personnage de Cynthia, il fait écho à celui de Narcès : devant « [des] tas de vieux papiers, des lettres [et] des bribes de ce qui devait être un journal intime²¹¹ », elle tente désespérément de reconstituer le passé de ses parents. Lorsqu'elle implore Jonas de lui révéler la vérité sur son père, ses mots renvoient explicitement à ceux de Narcès lorsqu'il s'adresse à Absalon :

Mon père est une pièce manquante de mon puzzle ; je trace mon chemin jusqu'à lui dans un lacs de lianes traversières. Pour apaiser mon tourment, réunir les fragments d'histoires, assurer en quelque sorte la survie de ma mère, je suis venue vous supplier de vous souvenir²¹².

Encore une fois, c'est la difficulté de restituer le passé qui est mise de l'avant : comment parvenir à mettre de l'ordre dans un labyrinthe de souvenirs ? Devant cette tâche, Jonas pense : « J'essaie de ramener à la mesure des mots, au calibrage de la parole, ce qui dans

²¹⁰ Émile Ollivier, *La Brûlerie*, Montréal, Boréal, 2014 [2004], p. 30-31.

²¹¹ *Ibid.*, p. 30.

²¹² *Ibid.*, p. 33.

le vécu de cette fulgurance, dans l'instant arraché au temps, échappe radicalement à la narration²¹³. » Puis, à cette réflexion s'ajoutent ces interrogations :

[...] comment récits et réflexions vont-ils coïncider pour rendre compte d'une énorme masse de faits et de pensées, pour défaire les nœuds essentiels, pour marquer les césures que l'on a dû subir ? [...] Les fils de cette histoire sont enchevêtrés et le rôle de la contingence des rencontres n'est pas moindre dans la vie de Virgile que dans l'Histoire tout court. Comment respecter la merveilleuse fugacité d'instant exceptionnels, reconstituer la trame de ce destin, sans étouffer l'essentiel sous le poids des anecdotes et des racontars, et en même temps, laisser la mémoire faire son tri ? Par-delà la quête de ce que fut Virgile, il faut, pour s'en sortir, remonter le cours du temps, revisiter le passé, explorer le labyrinthe de la mémoire, comprendre par quels liens fragiles, ténus, un rien se rattache à une vie vécue au bord de l'abîme, se consumant, se consumant, phase extrême de la fusion, renoue avec le mythe sacrificiel²¹⁴.

Ici, on croirait presque entendre Ollivier lui-même qui, depuis ses premiers écrits, cherche à mettre en lumière les « contours » du réel, ou la relation entre les différents plans qui forment l'expérience du réel. Cette tirade nous permet de constater que ce sont toujours les mêmes préoccupations qui animent l'auteur dans son dernier roman, soit les liens entre histoire et Histoire, l'enchevêtrement de perspectives diverses, la voix de la rumeur et l'existence d'un individu dans tout ce qu'elle a de plus fragmentaire.

Au fil des pages, on découvre justement que *La Brûlerie* devient pour Ollivier une manière d'exposer la réflexion qui se cache derrière son projet d'écriture. En effet, le protagoniste narrateur Jonas Lazard fait la description d'un roman qu'il aimerait écrire, un roman qui renvoie explicitement aux œuvres précédentes d'Ollivier :

[J'aimerais] écrire un livre qui serait le modèle réduit d'une immense bibliothèque, elle-même reflet d'un instant du monde. [...] [Je] voudrais écrire sur l'existence, ce torrent chaotique, impétueux ; et sur la mort, ou plutôt sur la disparition (où sont engloutis ces gens si proches qui ont disparu sans laisser de traces ?)²¹⁵.

Si on reconnaît la prémisse de plusieurs romans d'Ollivier dans cet extrait, il ne faut pas simplement y voir un rapprochement entre l'auteur et son personnage. La critique s'est

²¹³ *Ibid.*, p. 33-34.

²¹⁴ *Ibid.*, p. 34-35.

²¹⁵ *Ibid.*, p. 57.

souvent arrêtée à cette interprétation qui fait de la figure de Jonas Lazard un *alter ego* d'Ollivier²¹⁶. Par le fait même, elle s'est davantage intéressée aux thématiques migrantes et identitaires : Jonas Lazard incarne le malaise identitaire vécu par Ollivier. Certes, le roman met en scène les membres du ministère de la Parole ; un groupe d'amis issus de la communauté migrante²¹⁷ qui, au fil des ans, n'a cessé de se donner rendez-vous dans les restaurants et cafés du quartier Côte-des-Neiges. Une grande part de leurs échanges portent effectivement sur leur condition de migrant : « Nous fréquentions les cafés de la Côte-des-Neiges comme des officiers, un mess ou un club militaire. Qu'est-ce que partir ? Qu'est-ce que choisir un pays, une terre pour planter sa tente²¹⁸ ? »

Cependant, par-delà cette réflexion sur la migration, *La Brûlerie* se lit comme une exploration beaucoup plus large du projet d'écriture d'Ollivier. Par exemple, alors que Isao Hiromatsu voit dans l'image du labyrinthe un « lieu symbolisant l'exil intérieur et extérieur de Virgile²¹⁹ » qui « produit enfin une “incompatibilité existentielle” entre Virgile et Montréal²²⁰ », nous y voyons davantage un reflet des caractéristiques formelles de l'écriture d'Ollivier. Comme nous l'avons constaté avec *Mère-Solitude*, le labyrinthe propre à chaque enquête identitaire dépasse la seule question migrante : les relations n'obéissent jamais à un système structurant simple. Peu importe si Ollivier ou ses personnages représentent des figures d'exilés, les familles sont toujours brisées, dispersées et soumises au chaos qui favorise la création d'un réseau de rencontres fortuites.

²¹⁶ Isao Hiromatsu, *op.cit.*, p. 266 et Lise Gauvin « Émile Ollivier, Dany Laferrière : Portraits de quelques romanciers fictifs », dans Robert Dion et Andrée Mercier (dir.), *Que devient la littérature québécoise? Formes et enjeux des pratiques narratives depuis 1990*, Montréal, Nota Bene, 2017, p. 365-381.

²¹⁷ À l'exception de Dionysos, qui est d'origine québécoise malgré son nom.

²¹⁸ Émile Ollivier, *La Brûlerie*, *op. cit.*, p. 72.

²¹⁹ Isao Hiromatsu, *op.cit.*, p. 261.

²²⁰ *Idem.*

Il faudrait donc voir *La Brûlerie* comme une réflexion sur l'écriture à travers le projet de roman de Jonas :

[Mon] livre, qui parlerait aussi de la pérégrination, retiendrait de la migrance le désir d'inclusion dans un ensemble global. [...] [Je] voudrais exprimer quelque chose qui renvoie à une conception organique du monde et qui dépasse les séparations, les distinctions et les coupures dont on est si friand. [...] [Ce] livre, si contemporain dans son propos, aurait un air d'un autre âge. [...] Mon livre serait pratiquement illisible pour des lecteurs qui n'ont pas approché les grandes œuvres qui joueront entre ses lignes. [...] J'aurais voulu, pour tout dire, que ce livre prenne la forme de réseaux plutôt que celle d'un récit linéaire, le réseau étant un principe de connexion. J'aurais rassemblé dans cet espace, pendant une période plutôt courte, des personnages très disparates sans destin commun, mais pris dans un jeu de relations plus ou moins durables. J'aurais aimé que le lecteur lise ce livre d'une seule traite, le cerveau embrasé par une foule d'évènements rapportés jusqu'aux limites du vocabulaire et de la syntaxe. J'aurais aimé²²¹...

Dans cet extrait, il est fascinant de retrouver presque tous les éléments qui ont alimenté les analyses de *Mère-Solitude* dans ce mémoire. Ici, la conception organique du monde renvoie à l'image du rhizome. Aussi, on retrouve explicitement la notion de littérature contemporaine telle que conçue par Viart. On reconnaît également chez Jonas la même volonté qu'Ollivier possède de jouer avec les mots et de créer une écriture difficile à décoder. De plus, la notion de réseau fait directement écho à celle de la Relation telle que la conçoit Glissant : une notion qui s'oppose à la linéarité de l'Histoire officielle. Les mots « relation » et « connexions » sont la clef du projet d'écriture de Jonas, tout comme c'est le cas dans celui d'Ollivier.

Il est ainsi relativement clair que Jonas se présente effectivement comme l'*alter ego* d'Ollivier. Cependant, si la critique a souligné que les deux figures se font écho dans leur rapport à l'exil, il faut aussi reconnaître Ollivier dans les aspirations formelles du projet d'écriture de Jonas. Alors que Lise Gauvin soutient que, « [pour] Ollivier [...] l'écriture permet dans un même temps le retour au pays d'origine et son détachement sous la forme

²²¹ *Ibid.*, p. 56-58.

d'un deuil toujours inachevé²²² », il faudrait plutôt dire que son écriture lui permet de procéder à l'exploration fragmentaire de l'identité d'un individu. Ce n'est pas seulement le deuil du pays d'origine qui est inachevé, mais bien la totalité de l'enquête identitaire menée par ses personnages. Ollivier leur refuse le confort du sentiment d'appartenance, de sorte que ces personnages s'enfoncent toujours plus creux dans la quête labyrinthique de leurs origines. Par ailleurs, si on remarque une certaine évolution dans l'appartenance identitaire d'Ollivier entre *Mère-Solitude*, qui prend place à Haïti, et *La Brûlerie*, dont l'action se passe à Montréal, les deux œuvres sont somme toute très similaires ; elles portent en elles le même projet d'écriture qui, dès les schémas du début, pointent vers l'impossibilité de restituer les origines du personnage principal. Dans ses premiers écrits comme dans ses derniers, Ollivier fonde son écriture sur une quête infinie de soi, sans cesse relancée par les voix multiples de la collectivité. Peu importe son ancrage identitaire, c'est le brouillage des récits identitaires linéaires qui fascine le romancier. L'enquête continue à se manifester dans son œuvre parce qu'elle se poursuit à jamais : elle ne possède ni réponse ni point final.

²²² Lise Gauvin, « Émile Ollivier, Dany Laferrière », art. cit., p. 381.

Bibliographie

Corpus primaire

Ollivier, Émile, *Mère-Solitude*, Paris, Albin Michel, 1983.

Corpus secondaire

- Archives

Fonds d'archives Émile Ollivier, Université de Montréal, Archives et gestion de l'information, P0349/B1.5 et B1.7

- Autres œuvres d'Émile Ollivier

Ollivier, Émile, *La Brûlerie*, Montréal, Boréal, 2004.

Ollivier, Émile, *La Discorde aux cent voix*, Paris, Albin Michel, 1986.

Ollivier, Émile, *Les Urnes scellées*, Paris, Albin Michel, 1995.

Ollivier, Émile, *Mille eaux*, Paris, Gallimard, coll. « Haute enfance », 1999.

Ollivier, Émile, *Passages*, Montréal, l'Hexagone, 1991.

Ollivier, Émile, *Paysage de l'aveugle*, Montréal, Pierre Tiesseyre, 1977.

Ollivier, Émile, *Regarde, regarde les lions*, Paris, Albin Michel, 2001.

- Articles et thèse d'Émile Ollivier

Ollivier, Émile, « Améliorer la lisibilité du monde » dans Maryse Condé et Madeleine Cottenet-Hage (dir.), *Penser la créolité*, Paris, Karthala, 1995, p. 223-235.

Ollivier, Émile, *Analyse sociologique d'un programme d'éducation Populaire : L'expérience Multi-Media au Québec*, thèse de doctorat, Montréal, Université de Montréal, 1980.

Ollivier, Émile, « Du bon usage de l'exil et de la schizophrénie », *Le Devoir*, 1983, p. XIV.

Ollivier, Émile, « L'enracinement et le déplacement à l'épreuve de l'avenir », *Études Littéraires*, vol. XXXIV, n° 3, 2002, p. 87-97.

Ollivier, Émile, « Québécois de toutes souches, bonjour ! », *Vice versa*, n° 28, 1990, p. 47-48.

Ollivier, Émile, « Un travail de taupe : écrire avec un stigmate de migrant », *Possibles*, vol. VIII, n° 4, 1984, p. 115.

Études de l'œuvre d'Émile Ollivier

Aas-Rouxparis, Nicole « Passages d'Émile Ollivier : dérive et diversité », *Québec studies*, n° 15, 1992/93, p. 31-39.

Alexis, Jacques Stephen, « Du réalisme merveilleux des Haïtiens », *Présence africaine*, n° 165-166, 2002 [1956],

http://classiques.uqac.ca/classiques/Alexis_Jacques_Stephen/Du_realisme_merveilleux_Haitiens/Du_realisme_merveilleux_Haitiens_texte.html.

Biron, Michel, François Dumont et Élisabeth Nardout-Lafarge, « L'écriture migrante », dans *Histoire de la littérature québécoise*, Montréal, Boréal, 2010, [2007], p. 561-568.

Bordeleau, Françoise, « Émile Ollivier : l'écriture pour desceller la mémoire », *Lettres québécoise*, n° 102, 2001, p. 8-10.

Brière, Éloïse A., « Quand Erzulie investit l'espace de Maria Chapdelaine... », *Études littéraires*, vol. XXXIV, n° 3, 2022, p. 29-37.

Coutu Perrault, Jérémie, *La « contamination réciproque » dans Passages d'Émile Ollivier comme nouvelle poétique des « écritures migrantes »*, mémoire de maîtrise, Université du Québec à Montréal, 2014, <https://archipel.uqam.ca/5987/>.

Février, Gilberte, *Dispositif didactique pour l'étude de pratiques culturelles à l'aide du roman migrant*, Passages, d'Émile Ollivier : une recherche-développement, thèse de doctorat, Université de Montréal, 2009,

<https://papyrus.bib.umontreal.ca/xmlui/handle/1866/6479>.

Gauvin, Lise, « Émile Ollivier, Dany Laferrière : Portraits de quelques romanciers fictifs », dans Robert Dion et Andrée Mercier (dir.), *Que devient la littérature québécoise ? Formes et enjeux des pratiques narratives depuis 1990*, Montréal, Nota Bene, 2017, p. 365-381.

Gauvin, Lise, « Émile Ollivier : L'élaboration d'une œuvre », Sylvie Brodziak (dir.), *Haïti. Enjeux d'écriture*, Saint-Denis, Presses universitaires de Vincennes, coll. « Littératures Hors frontière », 2013, p. 127-146.

Gendron-Troestler, Mariane, *Mémoire, identité et représentation de l'exilé chez Émile Ollivier et Dany Laferrière*, mémoire de maîtrise, Université de Montréal, 2018, <https://papyrus.bib.umontreal.ca/xmlui/handle/1866/21984>.

- Harel, Simon, « Émile Ollivier et l'appel du lieu », dans *Les passages obligés de l'écriture migrante*, Montréal, XYZ, 2005, p. 193-226.
- Herberck, Jason, « Le polar aux Antilles et le cas de *Rosalie l'Infâme* d'Evelyne Trouillot », *Écrits d'Haïti : Perspectives sur la littérature haïtienne contemporaine (1986-2006)*, Paris, Karthala, 2011, p. 279-290.
- Hiromatsu, Isao, *Mélancolie postcoloniale : Relecture de la mémoire collective et du lieu d'appartenance identitaire chez Patrick Chamoiseau et Émile Ollivier*, thèse de doctorat, Université de Montréal, 2012, <https://papyrus.bib.umontreal.ca/xmlui/handle/1866/7134>.
- Jonassaint, Jean, « Émile Ollivier : Écrire pour soi en pensant aux autres », *Lettres québécoises*, n° 65, 1992, p.13-15.
- Jonassaint, Jean, *Le pouvoir des mots, les maux du pouvoir : des romanciers haïtiens de l'exil*, Paris, Montréal, Éditions de l'Arcantère, Les Presses de l'Université de Montréal, 1986.
- Jonassaint, Jean, « Les productions littéraires haïtiennes en Amérique du Nord (1969-1979) », *La littérature haïtienne*, vol. XIII, n° 2, 1980, p. 313-333.
- Kavwahirehi, Kaseraka, « Édouard Glissant et la querelle avec l'Histoire ou de l'Un-monde à la Relation », *Études littéraires*, vol. XLIII, n° 1, 2012, p. 135-154.
- Munro, Martin, « Émile Ollivier Passing Through », dans *Exile and Post-1946 Haitian Literature: Alexis, Depestre, Ollivier, Laferrière, Danticat*, Liverpool, Liverpool University Press, 2007, p. 141-177.
- Ndiaye, Christiane et Mylène Dorcé, « La réception de l'œuvre d'Ollivier : les chemins battus et moins battus de la critique », dans Lise Gauvin (dir.), *Émile Ollivier : un destin exemplaire*, Montréal, Mémoire d'encrier, coll. « Essai », 2012, p. 63-78.
- Ndiaye, Christiane, « Ollivier, le baroque au féminin (Vers une nouvelle esthétique du roman haïtien) », *Études Littéraires*, vol. XXXIV, n° 3, 2002, p. 61-71.
- Nicolas, Lucienne, « Émile Ollivier », dans *Espaces urbains dans le roman de la diaspora haïtienne*, Paris, l'Harmattan, 2002, p. 220-264.
- Pierre, Emeline, *Le polar de la Caraïbe francophone : enjeux de l'appropriation du genre*, thèse de doctorat, Université de Montréal, 2015, <https://papyrus.bib.umontreal.ca/xmlui/handle/1866/16018>.
- Pioffet, Marie-Christine, « Paysage de l'aveugle, recueil de nouvelles d'Émile Ollivier » dans Gilles Dorion (dir.), *Dictionnaire des œuvres littéraires du Québec*, t. VI, Montréal, Fides, 1994, p. 614.

Puig, Steve, « Quelques romans de l'exil post-duvaliéristes : le retour impossible », *Journal of Haitian Studies*, vol. XI, n° 1, 2005, p. 57-72.

Redouane, Najib, « Écrivain haïtien au Québec. Une écriture du dépassement identitaire », *Globe*, vol. VI, n° 1, 2003, p. 43-64.

Royer, Jean, « Émile Ollivier », dans *Écrivains contemporains : Entretiens 5, 1986-1989*, Montréal, Hexagone, 1989, p. 130-137.

Satyre, Joubert, *Le baroque dans l'œuvre romanesque d'Émile Ollivier*, thèse de doctorat, Université de Montréal, 2002, https://central.bac-lac.gc.ca/.item?id=NQ82758&op=pdf&app=Library&is_thesis=1&oclc_number=55510950.

Satyre, Joubert, « Les métamorphoses d'Émile Ollivier : baroque fantastique et baroque merveilleux », dans Francis Gingras (dir.), *Une étrange constance : les motifs merveilleux dans la littérature d'expression française du Moyen Âge à nos jours*, Sainte-Foy, Presses de l'Université Laval, 2006, p. 241-250.

Satyre, Joubert, « Théâtre et ostentation dans Mère-Solitude », *Études littéraires*, vol. XXXIV, n° 3, 2002, p. 73-86.

Satyre, Joubert, « Une poétique de l'errance en Amérique du Nord. Passages d'Émile Ollivier ou le voyage illusoire », dans Jean-François Côté et Emmanuelle Tremblay (dir.), *Le nouveau récit des frontières*, Sainte Foy, Presses de l'Université Laval, 2005, p. 111-128.

Sieres, Karina Victoria, *Les attachements conflictuels comme matrice de l'ambivalence identitaire et culturelle dans l'œuvre d'Émile Ollivier*, mémoire de maîtrise, Université du Québec à Montréal, 2010, <https://archipel.uqam.ca/3925/>.

Vitiello, Joëlle, « Au-delà de l'île : Haïti dans l'œuvre d'Émile Ollivier », *Études Littéraires*, vol. XXXIV, n° 3, 2002, p. 49-59.

Vitiello Joëlle, « Itinéraires spatio-temporels : exil, nomadisme, diaspora chez Nancy Huston, Régine Robin et Émile Ollivier », *Présence francophones*, n° 58, 2002, p. 9-19.

Corpus théorique et critique

Boileau-Narcejac, *Le roman policier*, Paris, Payot, 1964.

Boltanski, Luc, *Énigmes et complots. Une enquête à propos d'enquête*, Paris, Gallimard, coll. « Essais », 2012.

- Chevrier, Jacques, (dir.), *Poétiques d'Édouard Glissant*, Paris, Presses de l'Université de Paris-Sorbonne, 1999.
- Deleuze, Gilles et Félix Guattari, *Mille plateaux*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1980.
- Demanze, Laurent, *Un nouvel âge de l'enquête : portraits de l'écrivain contemporain en enquêteur*, Paris, Éditions Corti, 2019.
- Dubois, Jacques, *Le roman policier ou la modernité*, Paris, Armand Colin, 2005 [1992].
- Gauthier, Louise, *La mémoire sans frontières*, Sainte Foy, Presses de l'Université Laval, 1997.
- Genette, Gérard, *Figures III*, Paris, Seuil, 1972.
- Glissant, Édouard, *Le discours antillais*, Paris, Seuil, 1981.
- Glissant, Édouard, *Philosophie de la relation. Poésie et étendue*, Paris, Gallimard, 2009.
- Guillemette, Lucie et Cynthia Lévèsque, « La narratologie », *Signo*, <http://www.signosemio.com/genette/narratologie.asp> [consulté le 2 mai 2022].
- Hoffman, Léon-François, *Haïti : Lettres et l'être*, Toronto, Éditions du GREF, coll. « Lieux dits n°1 », 1992.
- Jauss, H. R., *Pour une esthétique de la réception*, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1978.
- Kaempfer, Jean et Filippo Sanghi, « La perspective narrative », *Département de français moderne – Université de Genève*, <https://www.unige.ch/lettres/framo/enseignements/methodes/pnarrative/pnintegr.html#pn040000> [consulté le 2 mai 2022].
- Kühn, Marion, « Des voix du silence. Variations de la narration indécidable dans le roman de mémoire contemporain », *Tangence*, n° 105, 2014, p. 31-54.
- Labelle, Alain, « Poussée par un vide, notre galaxie fonce à plus de 2 millions de km/h », *Radio-Canada*, <https://ici.radio-canada.ca/nouvelle/1014068/voie-lactee-galaxie-repulsur-dipole-vitesse-etude-yehuda-offman-israel> [consulté le 16 mars 2022].
- Rousset, Jean, *La littérature de l'âge baroque en France. Circé et le Paon*, Paris, Éditions Corti, 1953
- Todorov, Tzvetan, *Poétique de la prose*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 1971.
- Viart, Dominique, « Atelier littéraire : Comment nommer la littérature contemporaine », *Fabula*,

https://www.fabula.org/atelier.php?Comment_nommer_la_litterature_contemporaine [consulté le 6 avril 2022].