

La gamme du fantastique : l'éclatement des genres et l'écriture migrante haïtiano-qubécoise (1979-2001)

Amy J. Ransom
Central Michigan University

La théorie des littératures de l'imaginaire exposée par Tzvetan Todorov dans son *Introduction à la littérature fantastique* (1970) reste une contribution essentielle à notre compréhension du merveilleux, du fantastique et de l'étrange en tant que genres littéraires. Le théoricien définit de façon claire le fantastique, sans pour autant réussir à le distinguer des genres apparentés, ce qui conduit à un schéma que nous reconceptualisons sous la forme d'une gamme, une présentation plus souple, qui tient compte du brouillement des frontières génériques typique des littératures « post » :

postmoderne, postcoloniale, postféministe, etc. Notre refonctionnement¹ de la théorie todorovienne aux besoins de l'étude de la littérature contemporaine nécessite aussi l'ajout de plusieurs nouvelles catégories; le système de Todorov vise un corpus de textes canoniques qui datent largement du XIX^e siècle ou du début du XX^e. Depuis, nous avons vu le développement et l'épanouissement du genre dit « horreur » ou « épouvante » ainsi qu'un fantastique postmoderne que Lise Morin (1996) appelle le « néo-fantastique ». Mettant l'accent sur des écrivains français, allemands et anglo-américains, l'étude de Todorov ignore un tout autre développement dans les genres de l'imaginaire : le fantastique borgésien et le réalisme magique des écrivains latino-américains et antillais. Nous entreprenons ici une mise à jour partielle de la théorie todorovienne à travers l'examen d'un corpus qui nous semble chevaucher le fantastique canonique dérivé de la littérature française et les apports des littératures dites populaires et postcoloniales. L'écriture migrante de quatre Haïtiano-Québécois², Stanley Péan (né en 1966; émigré en 1966), Dany Laferrière (né en 1953; émigré en 1976), Émile Ollivier (1940-2002; émigré en 1965) et Gérard Étienne (1936-2008; émigré en 1964), nous fournit un corpus assez restreint pour faciliter l'analyse. Elle nous offre aussi une sorte de « fantastique métissé » (Ransom, 2010), un usage des codes du fantastique occidental pour des

¹ Nous empruntons ce terme à la philosophie d'Ernst Bloch, c'est-à-dire l'appropriation d'un concept ou d'un système que l'on révisé pour l'adapter à de nouvelles conditions (Roberts, 1990).

² Il est à noter que Laferrière demeure souvent en Floride et qu'Étienne a passé une grande partie de sa carrière au Nouveau-Brunswick; pourtant, il s'agit ici de l'étude de textes écrits ou publiés au Québec et dont l'intrigue se passe soit au Québec, soit en Haïti. C'est ainsi que nous justifions l'application de façon « large » de l'adjectif « haïtiano-québécois ».

fins spécifiques aux écrivains migrants, un développement favorisé par l'éclatement contemporain des genres.

Nous observons chez ces auteurs l'usage de tropes appartenant à toute la gamme des genres du fantastique. Nous comparons « la gamme du fantastique » à la gamme composée des touches du clavier d'un piano, où les clés blanches indiquent les tons majeurs et les noires ajoutent ou retranchent un demi-ton à la note contiguë. Cette heuristique nous aidera à situer ces formes apparentées des littératures de l'imaginaire en relation les unes aux autres. Toutes nos définitions se basent sur le rapport des faits narrés avec la réalité du monde du lecteur. Nous commencerons par les formes les plus distantes du réalisme mimétique : le merveilleux et le merveilleux réaliste. Après avoir défini ces formes, nous montrerons leur usage dans notre corpus, pour les rattacher ensuite aux formes du fantastique todorovien, une conception très spécifique du fantastique classique, afin de révéler leur fonction dans le même corpus. Un développement récent dans les littératures fantastiques paraît dans l'évolution de l'horreur ou de l'épouvante. Ce genre hybride peut s'avérer fantastique ou psychologique / naturaliste, selon l'origine du phénomène insolite qu'il met en scène; là encore, la forme spécifique possède une fonction distincte dans l'écriture migrante de ces auteurs. Enfin, nous décrirons une forme moderne du fantastique, que Todorov appelle « l'étrange », et Morin « néo-fantastique »; cette forme apparaît dans les œuvres de Franz Kafka et de Jorge Luis Borges. Ainsi, nous passerons au travers de toute la gamme du fantastique pour retourner là où nous avons commencé avec une forme qui se démarque carrément du réalisme, vidé du surnaturalisme du merveilleux.

Le merveilleux

Le plus éloigné du texte réaliste — qui veut reproduire une image de la « réalité » consensuelle, ratio-empirique de l'occidental —, le texte merveilleux se situe dans un univers fictif qui ne distingue pas entre le naturel et le surnaturel. Dans ce monde, des êtres et des phénomènes que le lecteur nord-américain typique classerait d'*imaginaires* ou de *surnaturels* existent sans remise en question, comme nous l'explique Todorov : « Dans le cas du merveilleux, les éléments surnaturels ne provoquent aucune réaction particulière ni chez les personnages, ni chez le lecteur implicite » (1970, p. 59). Nous sommes dans le monde du conte de fées, typifié en français dans l'œuvre de Charles Perrault (1987 [1697]) et celles de Mesdames d'Aulnoy et Leprince de Beaumont (1979 [1756, 1697]). Nous nous trouvons aussi dans l'univers magique des contes traditionnels africains, où parlent les animaux et s'activent les esprits, tels que *Les Contes d'Amadou Koumba* (1961 [1947]) de Birago Diop et *Le Pagne noir* de Bernard Dadié (1955). La tradition haïtienne, marquée par l'influence africaine, offre une riche panoplie de contes merveilleux qui présentent les exploits d'êtres que la raison occidentale dirait imaginaires. Les contes traditionnels de Bouki et Malice, de la Sirène et les légendes qui entourent les esprits du panthéon vaudou offrent de vastes possibilités à l'écrivain haïtiano-québécois (Louis et Hay, 1999).

Pourtant, il faut remarquer que nous trouvons assez peu de ce « merveilleux pur³ », comme le classifie Todorov, dans

³ Kevin Paul Smith note la correspondance entre le conte de fées et le merveilleux dans le schéma de Todorov (2007, p. 2), tandis que Jack Zipes

notre corpus. Les rares exemples du merveilleux que nous avons repérés chez ces écrivains haïtiano-qubécois prennent la forme de récits en abyme; il s'agit de contes racontés par des personnages plus âgés aux jeunes protagonistes. Dans *L'Odeur du café* (1999 [1991]), Laferrrière dépeint une grand-mère qui raconte les histoires de « La couleuvre » (p. 108-109) et du « Poisson amoureux » (p. 111-112) à l'enfant Vieux Os. Chez Péan, il s'agit d'une gouvernante, Ouidah, dans *Le Tumulte de mon sang* (1991, p. 87-94) ainsi que du conte de l'homme-poisson dans « L'envers du silence » dans *La Plage des songes* ([1988] 1998, p. 150-154).

Les contes merveilleux enchâssés de Péan se démarquent du reste du texte par des caractères italiques et, surtout, par la formule traditionnelle antillaise, « — Cric? — Crac! » (1991, p. 87; 1998 [1988], p. 150), qui annonce le début du conte. Ces récits ressemblent beaucoup au conte de fées occidental : ils ont lieu dans un village non-identifié, mais typique — « il aurait pu s'agir de n'importe quel village » (1991, p. 88) — où un être mi-homme mi-animal menace l'ordre établi ; ou encore le héros ou l'héroïne transgresse une interdiction ou doit faire face à des épreuves (Smith, 2007, p. 2-6; Zipes, 2000, p. xv-xxvii). Dans le conte d'Ouidah, qui est une version haïtienne du mythe du Minotaure, des jeunes gens hardis essaient de tuer la bête magique par la force ou par la ruse. Dans « L'envers du silence », Jolibois, un homme-poisson, séduit des générations successives de femmes, les rendant aveugles et enceintes le lendemain de leurs amours. Tout comme un conte de fées occidental tel que « Le petit chaperon rouge » de Perrault (1987

remarque aussi l'acceptation du merveilleux sans le questionner dans le conte folklorique (2000, p. xviii), qu'il distingue pourtant du conte de fées littéraire (2000, p. xv).

[1697], p. 53-56), ce conte remplit la fonction pédagogique d'avertir les jeunes filles du danger que représentent des inconnus (Zipes, 2000, p. xvii et xix; Ashliman, 2004, p. 4).

Le conte merveilleux enchâssé, tel que nous le trouvons chez Péan, comporte plusieurs fonctions au sein d'un texte migrant fantastique. D'abord, il marque de façon explicite l'haïtienneté du texte. Dans cette mise en scène de la tradition orale haïtienne, des auditeurs occidentalisés (le narrateur et Madeline dans *Tumulte*, la narratrice dans « L'envers ») écoutent l'histoire racontée par un personnage qui reste identifié à Haïti de la façon la plus « pure ». Il différencie ainsi des personnages liés plus « authentiquement » à Haïti (les conteurs) des personnages migrants et donc vus comme hybrides (les auditeurs-protagonistes). Enfin, il établit une vision du monde où la magie paraît « normale » afin de mieux faire contraster ce monde avec un rationalisme occidental, une opposition essentielle, comme nous le verrons, pour la création du fantastique classique ou todorovien.

Tout comme le lecteur de Péan, le personnage-auditeur du conte va apprendre quelque chose à propos de la culture haïtienne, surtout le lien entre le pays natal et la magie. Cette dualité reflète aussi les différents rapports au réel du conte merveilleux enchâssé ainsi que de la nouvelle et du roman péaniens, des textes hybrides, qui mettent en confrontation l'Haïtien (non-occidental) avec le Franco-Québécois (occidental). La magie haïtienne représentée par le conte merveilleux interrompt le réalisme canadien, ce qui produit la création d'un texte lui aussi hybride, soit du réalisme merveilleux, soit fantastique.

Le réalisme merveilleux (le réalisme magique)

Si le « merveilleux pur » du féerique/folklorique représente un ton sur notre échelle du fantastique, il faut progresser vers un « fantastique pur » todorovien en demi-tons. Le réalisme merveilleux, qu'on dénomme aussi « réalisme magique », se trouve entre ceux-ci. Il se distingue du merveilleux pur en ce qu'il présente au lecteur l'image d'un monde foncièrement réaliste, où apparaissent cependant des êtres et des phénomènes que le lecteur va juger imaginaires, « irréels », mais que les personnages ne jugent pas comme tels. Dans le contexte antillais, c'est dans le prologue à son roman *El Reino de este mundo*, qui se passe en Haïti à l'époque du roi Christophe, que le romancier cubain Alejo Carpentier introduit l'expression *lo real maravilloso* pour décrire l'atmosphère haïtienne, où le quotidien semble imprégné de magie et de mystère. Dans ce roman, « lo maravilloso fluya libremente de una realidad estrictamente seguida in todos sus detalles⁴ » (1980 [1949], p. 14). Jacques Stephen Alexis (1922-1961), qui a grandement influencé tous les auteurs dont il est question ici et qui fut aussi victime de la rage duvaliériste, s'inspira de Carpentier dans sa propre contribution à la théorie de la littérature antillaise, « Prolégomènes à un manifeste du réalisme merveilleux des Haïtiens » (1978 [1956]). Alexis, marxiste avoué, cherchait à délimiter une forme du réalisme socialiste propre au monde des îles. Selon lui, un art qui célébrait le quotidien du peuple haïtien ne pouvait que peindre les merveilles de ce monde : « [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 » (1978

⁴ « le merveilleux fuit librement d'un réalisme strictement observé dans tous ses détails ». Je traduis.

[1956], p. 46). Ce que l'Occidental trouve prodigieux constitue en fait une part naturelle du monde réel du paysan haïtien (voir Pradel et Casgha, 1983, p. 52; Davis, 1988, p. 46 et 55); nous trouvons cette attitude magico-réaliste chez Dany Laferrière, surtout dans les romans de son *Autobiographie américaine*⁵ qui ont lieu en Haïti, *L'Odeur du café*, *Le Cri des oiseaux fous* (2000) et *Pays sans chapeaux* (2006 [1996]).

Quand il peint la vie au pays natal, Laferrière révèle toutes les possibilités magiques d'un monde où les croyances vaudou jouent un rôle central, où une vision de monde occidentale n'a jamais pu dominer la majorité de la population, les paysans et le peuple urbain noirs. Comme il raconte cette vie depuis une position identitaire hybride — il a passé plusieurs années de son enfance à la campagne et a vécu totalement en créole avant de s'inscrire à l'école française (Brown, 2003, p. 50) —, son œil observateur d'écrivain présente un monde « réaliste ». En même temps, à des moments privilégiés, son rationalisme d'occidentalisé bascule et il entre de plein jeu avec toutes les possibilités du monde magique de son pays natal, malgré la distance que le narrateur cherche parfois à établir par le truchement d'un certain scepticisme, une complicité avec son lecteur implicite (québécois, français ou haïtien francisé). Par exemple, dans *L'Odeur du café*, son alter ego, Vieux Os, est un tout petit enfant qui accepte sans les questionner les récits des fantômes, des bêtes fantastiques, voire des zombies qui déambulent dans les alentours de son petit village. Ces êtres plus propres au merveilleux ou au fantastique qu'au récit autobiographique réaliste y prennent leur place sans conteste. Dans *Le Cri des oiseaux fous*, les loas vaudou

⁵ Nom que donne Laferrière à l'ensemble de son œuvre, romans pour la plupart autofictionnels (Coates, 1999, p. 915).

interviennent dans le Port-au-Prince autrement réaliste et autobiographique de la dernière nuit de l'écrivain en Haïti avant son exil; Laferrrière relie les expériences de son protagoniste au monde merveilleux que rencontre l'Alice de Lewis Carroll (1960 [1865 et 1871]) : « Vieux Os au pays des merveilles. Mon livre préféré : l'histoire de cette petite fille qui traverse le miroir. » (2000, p. 67-68)

Dans *Passages* (1991) d'Émile Ollivier, nous remarquons une pareille division entre le Québec sans merveilles et Haïti, le pays des merveilles, accentuée par la structure double du roman, divisé entre deux personnages principaux, Normand Malavy, le Haïtien privilégié en exil au Canada, et Amédée, un paysan désespéré en passe de devenir une des « boat people » victimes de la mer. Ollivier signale la réalité du merveilleux en Haïti avec des constats comme « Port-à-l'Écu n'est plus le pays de la canne au sucre; les loups-garous y ont élu domicile et parfois volent en plein jour » (p. 13). Bien sûr, ces prédateurs terrifiants ont une valeur métaphorique, figures des *tontons-macoutes* qui, eux aussi, rôdent la nuit pour chercher leur proie. Mais le merveilleux est réel pour les paysans; on en voit la preuve quand le dieu des eaux, Agoué, répond à leur prière avant leur départ pour la Floride dans un petit bateau de confection maison. Quand Amédée est possédé par cet esprit, pourtant, le narrateur remarque que « [s]ur *La caminante*, toute trace du réel s'était effacée » (p. 107); le narrateur ollivérien garde sa distance par son scepticisme prêt à poser le pied dans le domaine du fantastique proprement dit.

Le fantastique

Todorov situe le « fantastique pur » sur un axe entre le merveilleux et l'étrange (1970, p. 49). Pour lui, l'événement

insolite au sein de tout récit fantastique qui s'explique par une intervention surnaturelle rentre au sein du merveilleux et celui pour lequel on trouve une explication rationnelle tombe sous la rubrique de l'étrange. C'est le texte qui sait maintenir le doute entre les deux qui mérite, selon Todorov, le plein titre de fantastique; cette définition est tellement connue (et contestée) qu'une citation complète s'impose :

Dans un monde qui est bien le nôtre, celui que nous connaissons, sans diables, sylphides, ni vampires, se produit un événement qui ne peut s'expliquer par les lois de ce même monde familier. Celui qui perçoit l'événement doit opter pour l'une des deux solutions possibles : ou bien il s'agit d'une illusion des sens, d'un produit de l'imagination et les lois du monde restent alors ce qu'elles sont; ou bien l'événement a véritablement eu lieu, il est partie intégrante de la réalité, mais alors cette réalité est régie par des lois inconnues de nous. [...]

Le fantastique occupe le temps de cette incertitude; dès qu'on choisit l'une ou l'autre réponse, on quitte le fantastique pour entrer dans un genre voisin, l'étrange ou le merveilleux. Le fantastique, *c'est l'hésitation éprouvée par un être qui ne connaît que les lois naturelles, face à un événement en apparence surnaturel.* (1970, p. 29; je souligne)

Nous trouvons inadéquatement à la réalité littéraire une définition aussi étroite. En fait, la majorité des textes fantastiques mettent en scène des êtres (vampires, loups-garous, démons, etc.) qui font irruption dans des textes autrement « réalistes », c'est-à-dire, mimant le monde de consensus du lecteur. À notre avis, le fantastique du doute à la Todorov se représente sur notre gamme comme un demi-ton, voire un interstice, entre le fantastique et l'étrange.

Le fantastique todorovien ne peut donc pas exister pour l'Haïtien croyant au vaudou ou dans un texte merveilleux ou réaliste merveilleux qui met en scène de tels personnages sans

remettre en question ces mêmes croyances. Le « nous » de Todorov, bien sûr, ce sont nous autres occidentaux pour qui, depuis notre point de vue empirico-rationaliste, les vampires et les zombies n'existent pas et pour qui le fantastique de l'hésitation a son effet bouleversant, subversif, en ce qu'elle met en cause cette croyance même. C'est précisément pour cette raison que les romans plus haïtiens, c'est-à-dire ceux dont l'action se passe en Haïti, de Laferrière font plutôt partie du réalisme magique et qu'il existe assez peu de ce « fantastique pur » chez nos écrivains haïtiano-qubécois. En effet, le fantastique pur exige une telle maîtrise de l'art du conteur qu'il est rare. Maintenir le suspense afin que le lecteur n'arrive pas à décider entre les deux pôles ontologiques (naturel / étrange *versus* surnaturel / merveilleux) est un art difficile que réussit un écrivain de la taille d'un Prosper Mérimée, par exemple, avec son texte paradigme, « La Vénus d'Ille » (1982 [1837]). Il existe pourtant des exemples dans notre corpus, surtout dans l'œuvre de Stanley Péan.

Dans son histoire de zombie, « *Ban mwen yon ti-bo* » dans *Plage des songes* (1998 [1988], p. 121-142), Péan maîtrise l'art du fantastique pur tel que le définit Todorov. Il faut que deux visions du monde se confrontent pour permettre le plein épanouissement du doute, et c'est ce qui se passe quand un jeune canado-haïtien commence à croire que sa femme est un zombie. Son ami Henri le traite de fou : « en tant que Nord-Américain du XX^e siècle, je ne peux pas sérieusement prêter foi à ces contes pour bonnes femmes » (p. 135). Sans trancher entre les deux, le texte propose à la fois la grossesse de la femme comme explication logique des changements corporels qui commencent à répugner à Raoul et sa théorie d'une zombification.

Le Tumulte de mon sang, un roman qui réécrit le conte de Poe « La chute de la maison Usher » (1966 [1840]) avec des protagonistes haïtiens émigrés en Amérique du Nord, maintient aussi l'indécision du lecteur sur la nature des événements bizarres dont témoigne le narrateur anonyme. Dans ces textes et d'autres encore, Péan établit de façon magistrale la tension entre les explications « rationnelle » et « surnaturelle » des événements ou des êtres insolites qu'il met en scène. Pourtant, la majorité de ces textes finissent par trancher en faveur d'une des deux explications; n'en déplaise à Todorov, nous ne les jugeons pas pour autant moins réussis du point de vue de leur *fantasticité*. C'est justement pour son étroitesse que la théorie todorovienne est controversée, voire rejetée par beaucoup de critiques et d'écrivains de ce genre.

Dit simplement, provoquer ou maintenir cette hésitation todorovienne tout le long d'une histoire ne s'inscrit pas toujours dans l'intérêt ou le but d'un écrivain. Nous empruntons donc la définition de Lise Morin, qui s'inspire entre autres de celles de la tradition française de la critique fantastique de Louis Vax (1960), de Roger Caillois (1965) et d'Irène Bessière (1974): « une œuvre fantastique présente l'irruption, au sein d'un monde réaliste, d'un événement qui défie normes et préceptes et qui, de ce fait, apparaît problématique aux yeux du protagoniste ou du narrateur » (Morin, 1996, p. 20). Dans la mesure où il y a un aspect problématique du phénomène, le fantastique se démarque du merveilleux, dans lequel l'être surnaturel est accepté comme tout à fait normal, comme appartenant à la réalité même. Nous suivons Joubert Satyre dans la distinction entre le merveilleux, plus optimiste, et le fantastique, plus pessimiste, subversif en ce

qu'il mine la confiance des personnages dans leur acceptation de la vision de monde rationnelle de l'occident :

Bien que quelques métamorphoses dans l'œuvre d'Ollivier puissent être rattachées au baroque merveilleux, la plupart doivent l'être plutôt au fantastique, à cause de la vision tragique de l'existence qui imprègne cette œuvre. Ces dernières, par leur côté dysphorique, sont le signe d'un monde soumis à la dégradation et à une entropie croissantes. (2006, p. 244)

Nous trouvons chez Ollivier des exemples de fantastique qui, au lieu de maintenir le doute qu'impose Todorov, choisissent entre une explication surnaturelle ou rationnelle pour les événements insolites sans pour autant perdre de leur valeur littéraire. Ainsi, la nouvelle « Une nuit, un taxi », dans *Regarde, regarde les lions* (2001), est une histoire de fantômes qui exhibe son inspiration mi-occidentale, mi-exotique, tant avec le nom du personnage principal « Lafcadio Larsène », qui fait référence à Lafcadio Hearn et à Arsène Lupin, qu'avec son adaptation d'un texte de Jacques Ferron (Simon, 2006, p. 15). Cet immigré vivant à Montréal voit, lors d'une nuit de la Saint-Jean, le fantôme d'une jeune femme sur le pont Jacques-Cartier; la nouvelle suggère que c'est la femme qu'il a laissée derrière lui à l'île natale sans jamais chercher à l'emmener au Canada et qui prend maintenant sa revanche en le hantant. Nous appellerons donc *fantastique classique* tout texte qui penche vers le surnaturel, sans pour autant cesser de garder la vision de monde ratio-empirique que n'aura pas le texte merveilleux.

L'horreur/l'épouvante (fantastique et psychologique)

Délimiter les frontières entre le fantastique et l'horreur est un travail qui reste à faire dans l'étude des littératures de genre; il

n'existe aucune définition satisfaisante du genre de l'horreur (Wells, 2000, p. 7). Quand il s'agit de l'horreur fantastique, il est simplement question de l'intensité de la violence instituée par l'être ou les événements insolites qui doivent être d'origine surnaturelle. La violence de l'horreur est une agression extrême contre le corps humain que l'on voit déchiré, violé, ouvert; tandis qu'un texte fantastique peut suggérer une telle violence, le texte d'horreur doit la montrer de manière brutale. Dans un texte fantastique, le protagoniste-victime survit souvent à son traumatisme, bien qu'il en porte les marques (Ransom, 1995); dans un texte d'horreur, la violence est tellement brutale que plusieurs personnages, voire beaucoup de personnages doivent en mourir, y compris souvent le protagoniste.

Une des explications les plus satisfaisantes de l'horreur sanglante qu'on trouve dans un film *slasher* tel que la série *Saw* (2004; réal. James Wan) ou dans les romans de Patrick Senécal et les nouvelles de Claude Bolduc vient de la théoricienne du film d'horreur Linda Williams (2003 [1986]). Avec sa conception du *body horror*, l'horreur corporelle, Williams décrit comment le vrai texte d'horreur met l'accent sur le corps et sur la violation de ses frontières, non seulement chez les protagonistes, mais aussi chez le public. En effet, parce qu'il provoque en nous une réaction physique (un saut, des cris, un recul, voire des pleurs ou des rires), cette forme de l'horreur nous rappelle l'abjection de Julia Kristeva (voir Creed, 1999). Comme nous l'enseigne Kristeva, l'abjection de l'impropre, de tout ce qui sort de notre corps en tant que fluide et excréation, est horrible : « Il y a, dans l'abjection, une de ces violentes et obscures révoltes de l'être. » (1980, p. 9) Mais il y a aussi une fascination qui explique la popularité du film et du roman d'horreur qui mettent en spectacle cette abjection.

Un texte comme « La nuit démasque » (2000) de Péan chevauche la frontière entre le fantastique et l'horreur. Parce que la nouvelle est courte, il n'y a qu'une seule scène de violence, mais cette scène met en spectacle l'ouverture, la violation du corps humain et la réaction horrifiée du protagoniste face à ce spectacle : « Estomaquée, Stella [...] demeure figée entre frayeur et nausée tandis qu'à ses pieds, telle une poupée gonflable percée, gît la peau humaine de son amant... » (p. 92) Dans un compte rendu du recueil éponyme, Élisabeth Vonarburg constate que le livre contient des textes de fantastique aussi bien que des « textes d'horreur à hérissier le poil » (2001, p. 109). L'idée que le texte d'horreur affecte directement le lecteur — en lui donnant la chair de poule, en lui faisant hérissier le poil — correspond précisément à l'idée du *body horror* de Williams. Malgré sa brièveté, « La nuit démasque » est aussi paradigmatique de l'horreur haïtiano-qubécoise. Derrière les êtres surnaturels qui réclament le mari de Stella comme un des leurs, rôde toujours le spectre des horreurs réelles du régime duvaliériste : à son Haïti natale, cet homme appartenait à une société secrète. Une stratégie similaire apparaît dans les romans de jeunesse de Péan, *Quand la bête est humaine* (1997) et *La Mémoire ensanglantée* (1994).

Nous appelons *horreur psychologique* le genre littéraire et filmique qui cherche encore à représenter l'abjection de la violation du corps humain de manière extrême et graphique; dans ce cas, le corps humain est violenté par un agent humain, naturel, au lieu d'un être fantastique ou surnaturel. Le récit de tueur en série ou le roman justicier comme *Les Sept Jours du talion* (2002) de Senécal fournissent d'excellents exemples de ce genre. Les nouvelles de Stanley Péan offrent plusieurs textes d'horreur psychologique, souvent en conjonction avec des cas

de vengeances ostensiblement justifiées. De tels textes sont tout à fait « réalistes », voire « naturalistes » dans leur ancrage; ils mettent pourtant l'accent, comme chez Zola, sur les aspects sombres de la vie. Par exemple, « La fin d'une histoire d'amour » (2000, p. 109-122) met en scène un protagoniste banal qui entre dans un bar banal, mais avec un but extraordinaire : venger le viol de son ex-amante quand elle n'avait que treize ans. La violence de cette vengeance, qui comprend l'insertion avec force d'une manche de balai dans l'anus du coupable (2000, p. 120), coupe le souffle au lecteur qui reste bouche bée devant cette entreprise horrible.

Bien que Péan soit le seul de nos écrivains à exploiter de manière explicite les codes de ce genre, nous trouvons que partout dans l'œuvre de Gérard Étienne, les codes de l'horreur sont les seuls qui puissent décrire le régime de Duvalier et les violences faites par ses tortionnaires à la psyché et au corps de leurs victimes. Comme le dit l'Haïtien naufragé dans « L'envers du silence » de Péan, « [l]a vie est une histoire d'horreur » (1998 [1988], p. 154). En effet, chez les protagonistes étienniens, la réalité des horreurs qu'ils ont subies à Fort-Dimanche les font presque basculer dans le monde fantastique. C'est une vraie horreur psychologique que vivent les Haïtiens sous Duvalier, la terreur quotidienne d'être arrêtés et torturés, une terreur qui les hante et les traque jusqu'au Canada après leur immigration. Dans *La Pacotille* (1991) de Gérard Étienne, la violence du régime prend la forme d'une « bête », un être qui ressemble aux démons de l'horreur fantastique, mais qui est le produit de la psyché traumatisée du protagoniste, Ben Chalom.

En effet, pour Ben Chalom, le seul discours disponible pour décrire les scènes de violence et de torture qu'il a vues en

Haïti est celui du « film d'horreur », qu'il invoque pour décrire l'arrestation et la torture de son amie, la révolutionnaire Guilène (1991, p. 202) :

Dans cette infecte pièce où se passent des horreurs que l'on ne connaîtra jamais, que personne ne pourra décrire, que personne ne pourra raconter. Même avec une nouvelle mémoire que procureraient les dieux aux prisonniers qui, par miracle, sauveront leur peau. Même avec la fidélité d'une caméra promenée sur les suppliciés tout au long du chemin de croix. Oui. Tant d'horreurs dans la pièce qui s'évaporeront en bulles de savon quand tombera le rideau sur l'une des pages les plus sanglantes de l'histoire de l'écurie, que les bêtes rentreront dans leur tanière, satisfaites d'avoir assez détruit, mordu, avili le genre humain. (p. 206)

Nous trouvons également des scènes de l'horreur et de l'abjection vécues par des Haïtiens sous l'emprise du système duvaliériste chez Ollivier (1991, p.42-43 et 113) et chez Laferrière (2000, p.269, 277, 283-284 et 287-289). Ces vraies horreurs de la génération du père et du frère aîné se traduisent chez le cadet Péan en une horreur fantasmée, fantasmatique; les séquelles du traumatisme vécu par tout le peuple haïtien, c'est une histoire d'horreur. Tous ces auteurs, chacun à sa manière, essaient d'écrire l'indicible, la différence expérientielle qui empêche en quelque sorte une appartenance entière au pays d'accueil, qui retient une partie de leur être dans l'île des zombis.

L'étrange, le néo-fantastique et le récit kafkaïen

Dans le schéma de Todorov, le fantastique se trouve entre le merveilleux et « l'étrange⁶ »; selon lui, dans l'œuvre de « l'étrange pur »,

⁶ La traduction par Robert Howard de « l'étrange » par « the uncanny » dans la version anglaise de Todorov, *The Fantastic: A Structural Approach to a Literary Genre* (1975), a encore brouillé la question chez les critiques anglophones.

on relate des événements qui peuvent parfaitement s'expliquer par les lois de la raison, mais qui sont, d'une manière ou d'une autre, incroyables, extraordinaires, choquants, singuliers, inquiétants, insolites et qui, pour cette raison, provoquent chez le personnage et le lecteur une réaction semblable à celle que les textes fantastiques nous ont rendue familière. (1970, p. 51-52)

Notre « horreur psychologique » ou « naturaliste » ne serait qu'une forme extrêmement violente, abjecte, de l'étrange pur. Il y a pourtant un développement dans la littérature du XX^e siècle que l'étrange todorovien, qui tient compte du conte cruel ou du « fantastique expliqué », ne peut pas comprendre.

La remise en question du rationalisme par le modernisme, le surréalisme, l'absurde kafkaïen ou le récit borgésien nous mène dans un territoire qui présente au personnage et au lecteur une situation ou un phénomène qui a tous les effets du fantastique *sans pouvoir en fournir une explication*, que ce soit surnaturelle ou rationnelle. Quelquefois, surtout chez Kafka et les écrivains qui s'en inspirent, il s'agit même d'un rationalisme instrumental poussé à son extrême, qui a pour résultat la situation inquiétante dans son absurdité. Simplement à cause de sa nationalité, certains auraient voulu ranger Borges parmi le réalisme magique d'autres écrivains latino-américains tels que Gabriel García Marquez. Mais si nous retournons à la distinction entre le réalisme magique « optimiste » — qui correspond la plupart du temps au merveilleux — et le fantastique « pessimiste » faite par Joubert Satyre (2006), le monde de Borges garde presque toujours cet élément de l'inquiétant également présent chez Kafka. Il en est de même pour l'école italienne de l'absurde, quasi mythique, d'Italo Calvino et de Dino Buzzati, qui ont influencé plusieurs écrivains du fantastique québécois. Dans ce monde moderne,

voire postmoderne (avant la lettre chez Kafka), l'horreur et la violence ont tellement miné une vision du monde rationaliste que rien ne reste sinon l'absurdité.

Ayant rencontré ce problème dans son étude du fantastique québécois depuis 1960 (1996, p. 21), Lise Morin a dû proposer la définition du « néo-fantastique ». De tels récits

mettent en scène des personnages qui voient se fracturer leur quotidien de façon plus ou moins marquée. Ces personnages reconnaissent que les transformations qui s'opèrent sous leurs yeux dérogent aux règles normales — à défaut de quoi on passerait du fantastique au merveilleux —, mais ne s'en formalisent pas outre mesure. En règle générale, l'issue ne leur est pas néfaste. Les auteurs de ces textes tablent volontiers sur l'humour, l'ironie. (1996, p. 22)

En effet, c'est souvent le ton badin que remarque Morin chez le néo-fantastiqueur (1996, p. 76), ton que nous trouvons aussi dans notre corpus. Néanmoins, les événements sont souvent tellement bouleversants que l'angoisse du protagoniste n'a rien à voir avec le badinage.

Comme le dit Morin, ce « fantastique repose sur une vision problématique du réel » (1996, p. 17), comme nous voyons surtout pour les textes de style kafkaïen ou borgésien dont il est question dans cette analyse. Ces écrivains admettent cette inspiration souvent de manière explicite : Laferrière met Borges au sommet de ses influences (Coates, 1999, p. 915) et le nom de Kafka prend la place d'honneur parmi les multiples influences citées par Stanley Péan dans ses dédicaces ou ses références intertextuelles⁷. Depuis une nouvelle, dans son premier recueil, intitulée « Le

⁷ Voir aussi Ransom, 2010; d'autres références faites par Péan à Kafka paraissent dans « Invitation à souper » (1992, p. 33) et dans le titre du recueil *Le Cabinet du Dr. K et autres histoires d'amours contrariées* (2001).

syndrome Kafka » (1998 [1988], p. 101-120), jusqu'au « bon vieux hôpital kafkaïen » (Lemaire, 1989, p.115-116) de « Métempsychose » ([1988] 1998, p.87-100), dans lequel les patients perdent leur identité, une sensibilité à l'absurdité et à ce qu'appelle Régine Robin (1989) « l'entre-deux » de Kafka imprègne l'œuvre de l'écrivain haïtiano-qubécois. La conclusion de « Sombre allée » (1992), un de ses premiers textes publiés, fait écho à plusieurs textes du Tchèque juif : « Tout ce que j'exige de savoir, tout ce que je crois avoir le droit de savoir, c'est l'identité de ce fantôme pendu à ma fenêtre. *Qui était Sandra ?* » (1992, p. 22) Tout comme la bureaucratie étouffante du *Procès* ([1925] 1983) de Kafka, l'administration hospitalière refuse de comprendre Nadja (une référence à André Breton, autre amateur du merveilleux et de l'étrange) quand elle insiste sur le fait que son mari « Franz » n'est pas revenu depuis des heures de son rendez-vous avec un médecin. À la fin, quand elle croit retrouver son mari, c'est son identité à elle qui est partie, car tout le monde l'appelle, elle, par un autre prénom. L'idée du quotidien, d'une banale visite chez le docteur, qui vire à l'insolite reflète l'attitude du néo-fantastique. Les personnages péaniens ressemblent beaucoup aux personnages du néo-fantastique québécois décrit par Lise Morin et bien que ses références intertextuelles soient souvent à l'horreur californienne, Péan a été scolarisé au Québec et circule dans les milieux littéraires québécois. Selon la chercheuse québécoise,

[d]érouté en premier lieu par l'événement inhabituel, le personnage [du récit néo-fantastique] finit par s'en accommoder. De même que les normes et les lois sont garantes d'un ordre, c'est-à-dire d'un sens, de même une élasticité des normes devient emblématique d'un monde en mutation, à la signification changeante. Cette indécision du sens est un signe de modernité (ou de postmodernité). (1996, p. 75)

Émile Ollivier se sert aussi de cette forme du néo-fantastique. La nouvelle éponyme du recueil *Regarde, regarde les lions* (2001), comprend un texte kafkaïen qui ressemble beaucoup au « Théâtre de la nature de l'Oklahoma » ([1946] 1969). Chez Ollivier, Manès Delphin est un immigré qui cherche sans succès du travail dans une Amérique caricaturale. Il en trouve comme lion dans un cirque. Sa peur extrême d'entrer sur scène avec d'autres « lions » bascule dans l'absurde quand un autre lui révèle que lui aussi est un homme déguisé en lion (2001, p. 43). Dans « La supplique d'Élie Magnan », un instituteur « de l'autre côté de la forêt » (2001, p. 111) va à la grande ville pour chercher une réponse à un problème de mathématiques. Dans ce monde d'un bureaucratisme absurde, il y a eu des « récentes réformes qui réglementaient l'usage de la langue » (2001, p. 113); ces règles limitent ce que le professeur peut dire : « il était en panne de mots depuis que les gens d'en haut avaient répandu [...] cette interdiction d'employer des vocables qui n'appartenaient pas au terroir qui n'avaient pas poussé avec "nos racines" » (2001, p. 114). Ce pays ressemble en partie au Québec traditionaliste, anglophobe, mais des références au bananier et à la chèvre rôtie font penser à Haïti (2001, p. 112-13). Le texte culmine par l'accusation et le jugement d'Élie, son emprisonnement dans un « lieu de détention » (2001, p. 124).

Conclusion

Le fantastique et le merveilleux tiennent une position privilégiée dans l'écriture migrante de ces auteurs haïtiano-québécois qui exploitent toute la gamme de possibilités offertes

par ces formes de perturbation de la logique réalistico-rationaliste. En effet, l'usage de ces diverses formes sert souvent à « coder » l'haïtienneté du texte, qui introduit le merveilleux du conte traditionnel ou le réalisme magique des phénomènes du vaudou. Le fantastique classique et le néo-fantastique cherchent plutôt à exprimer la situation de l'entre-deux du sujet migrant qui vacille entre deux systèmes de la réalité, l'occidental, où règne soit la raison, soit la déraison absurde, ou le caribéen, où les frontières entre la vie et la mort ne sont pas aussi claires. Enfin, l'horreur est nécessaire pour décrire la réalité de la déraison de la dictature qui pendant longtemps sévit en Haïti, une horreur que le sujet migrant ne peut pas laisser sur l'île derrière lui, mais qu'il porte en lui au pays d'accueil et qui hante encore les générations subséquentes, comme nous le voyons chez Péan, qui a quitté Haïti l'année de sa naissance.

Comme Simone Grossman le souligne dans « Le fantastique féminin du Québec fin de siècle », le fantastique haïtiano-qubécois « revêt une dimension sociocritique » (2006, p. 88); les protagonistes, surtout ceux de Péan et d'Ollivier, sont souvent de réparateurs de torts individuels. Chez Étienne, nous trouvons pareille fonction justicière, par exemple quand les petits blancs et les immigrés manifestent contre la présence de *L'Ambassadeur macoute à Montréal* (1979) et contre l'exploitation par les Grands Blancs. En effet, l'appropriation des codes du fantastique effectuée par ces écrivains ainsi que leur transformation de ces mêmes codes cherchent à postuler une forme de critique sociale qui leur est propre en ce qu'elles remettent en cause l'infailibilité de la raison occidentale, surtout en ce qui concerne son emploi comme justification de l'oppression des peuples noirs et des

cultures autochtones. À propos de la littérature migrante en général, Clément Moisan et Renate Hildebrand affirment que « les agents et les produits, ou les systèmes d'agents et de produits sont autant de forces qui, en se posant, s'opposant et se composant, confèrent au tout (ici la littérature québécoise) une structure spécifique qui change d'un moment donné du temps à un autre » (2001, p. 13). De cette manière, les écrivains haïtiano-qubécois apportent pour leur part de nouveaux tons à la gamme du fantastique.

Bibliographie

- ALEXIS, Jacques Stephen. (1978 [1956]), « Prolégomènes à un manifeste du réalisme merveilleux des Haïtiens », *Dérives*, n° 12, p. 27-55.
- ASHLIMAN, D. L. (2004), *Folk and Fairy Tales: A Handbook*, Westport, Greenwood.
- BORGES, Jorge Luis. (1999 [1978]), « The Detective Story », dans Eliot Weinberger (dir.), *The Total Library: Non-Fiction 1922-1986*, trad. Esther Allen, Suzanne Jill Levine and Eliot Weinberger, Londres, Penguin, p. 491-493.
- BROWN, Anne. (2003), « Le Parcours identitaire de Dany Laferrière », *Studies in Canadian Literature/Études de Littérature Canadienne*, vol. 28, n° 2, p. 39-58.
- CAILLOIS, Roger. (1965), *Au cœur du fantastique*, Paris, Gallimard.

- CARPENTIER, Alejo. (1980 [1949]), « Prólogo », *El Reino de este mundo*, Argentina, Editorial Quetzal, p. 9-15.
- CARROLL, Lewis. (1960 [1865; 1871]), « Alice's Adventures in Wonderland » et « Through the Looking Glass and What Alice Found There », dans Martin Gardner (dir.), *The Annotated Alice*, Harmondsworth, Penguin.
- COATES, Carrol F. (1999), « An Interview with Dany Laferrière », *Callaloo*, v. 22, n^o 4, p. 910-921.
- CREED, Barbara. (1999), « Horror and the Monstrous-Feminine: An Imaginary Abjection », dans Sue Thornham (dir.), *Feminist Film Theory: A Reader*, New York, NYU Press, p. 251-266.
- DADIÉ, Bernard. (1955), *Le Pagne noir*, Paris, Présence Africaine.
- DAVIS, Wade. (1988), *Passage of Darkness: The Ethnobiology of the Haitian Zombie*, Chapel Hill, University of North Carolina Press.
- DIOP, Birago. ([1947] 1961), *Les Contes d'Amadou Koumba*, Paris, Présence Africaine.
- DUMONTET, Danielle (dir.). (2003), *L'Esthétique du choc : Gérard Étienne ou l'écriture haïtienne au Québec*, New York, Peter Lang.
- ÉTIENNE, Gérard. (1994 [1974]), *Le Nègre crucifié*. Montréal, Balzac.
- . (1979), *Un ambassadeur macoute à Montréal*, Montréal, Nouvelle Optique.
- . (1991), *La Pacotille*, Montréal, L'Hexagone.
- . (2001), *Vous n'êtes pas seul*, Montréal, Balzac.

- GOUANVIC, Jean-Marc. (1995), « A Past, A Future...: Québec Science Fiction », dans Andrea Paradis (dir.), *Out of this World*, Ottawa, Quarry Press, p. 66-75.
- GROSSMAN, Simone. (2006), « Le fantastique féminin du Québec fin de siècle : le recours au surnaturel contre l'abus masculin d'autorité », *Women in French Studies*, n° 14, p. 88-98.
- KAFKA, Franz. (1988 [1915]), *La Métamorphose*, Paris, Librairie Générale Française.
- . (1983 [1925]), *Le Procès*, Paris, Flammarion.
- . (1969 [1946]), « The Nature Theatre of Oklahoma », dans *Fairy Tales for Computers*, New York, Eakins, p. 64-103.
- KRISTEVA, Julia. (1980), *Pouvoirs de l'horreur*, Paris, Seuil.
- LAFERRIÈRE, Dany. (1985), *Comment faire l'amour avec un Nègre sans se fatiguer*, Montréal, VLB.
- . ([1991] 1999), *L'Odeur du café*, Montréal, Typo.
- . ([1996] 2006), *Pays sans chapeau*, Montréal, Boréal.
- . (2000), *Le Cri des oiseaux fous*, Outremont, Lanctôt.
- LARAQUE, Franck. (1994 [1989]), « Préface à la deuxième édition », Gérard ÉTIENNE, *Le Nègre crucifié*, *op. cit.*, p. 13-18.
- LEMAIRE, Marc. (1989), compte rendu de *La Plage des songes*, *imagine*, n° 48, p. 115-116.
- LEPRINCE DE BEAUMONT, Jeanne-Marie et Marie-Catherine D'AULNOY. (1979 [1756, 1697]), *La Belle et la Bête et autres contes*, Paris, Librairie Générale Française.
- LOUIS, Liliane Nâerette et Fred J. HAY. (1999), *When Night Falls, Kric! Krac!: Haitian Folktales*, Englewood, Librairies Unlimited.

- MÉRIMÉE, Prosper. (1982 [1837]), « La Vénus d'Ille », dans *La Vénus d'Ille et autres nouvelles*, Antonia Fonyi (éd.), Paris, Garnier-Flammarion, p. 27-64.
- MOISAN, Clément et Renate HILDEBRAND. (2001), *Ces étrangers du dedans : Une histoire de l'écriture migrante au Québec (1937-1997)*, Québec, Nota bene.
- MORIN, Lise. (1996), *La Nouvelle fantastique québécoise de 1960 à 1985 : entre le hasard et la fatalité*, Montréal, Nuit blanche.
- MUNRO, Martin. (2007), *Exile and Post-1946 Haitian Literature: Alexis, Depestre, Ollivier, Laferrrière, Danticat*. Liverpool, Liverpool UP.
- OLLIVIER, Émile. (1991), *Passages*, Montréal, L'Hexagone.
- . (2001), *Regarde, regarde les lions*, Paris, Albin Michel.
- OLIVIER, Nathalie. (1998), « Stanley Péan : L'œuvre au noir », *Lettres québécoises*, n° 90, p. 8-10.
- PÉAN, Stanley. ([1988] 1998), *La Plage des songes*, Montréal, Bibliothèque québécoise.
- . (1991), *Le Tumulte de mon sang*, Montréal, Québec Amérique.
- . (1992), *Sombres allées et autres endroits peu hospitaliers. Treize excursions en territoire de l'insolite*, Montréal, Voix du sud/CIDIHCA.
- . (1994), *La Mémoire ensanglantée*, Montréal, La courte échelle.
- . (1996), *Zombi Blues*, Montréal, La courte échelle.
- . (1997), *Quand la bête est humaine*, Montréal, La courte échelle.
- . (2000), *La Nuit démasque*, Montréal, Planète rebelle.

- . (2001), *Le Cabinet du Dr. K et autres histoires d'amours contrariés*, Montréal, Planète rebelle.
- PERRAULT, Charles. (1987 [1697]), *Contes*, préf. de Bruno Bettelheim, notice de François Flahaut, Paris, Librairie Générale Française.
- POE, Edgar Allan. (1966 [1840]), « The Fall of the House of Usher » et « The Imp of the Perverse », dans *Complete Stories and Poems of Edgar Allan Poe*, New York, Doubleday, p. 177-190 et 270-275.
- PRADEL, Jacques et Jean-Yves CASGHA. (1983), *Haïti, la République des morts vivants*, Monaco, Éditions du Rocher.
- RANSOM, Amy J. (1995), *The Feminine as Fantastic in the conte fantastique: Visions of the Other*, New York, Peter Lang.
- . (2010), « Le Fantastique métissé : l'écriture identitaire de Stanley Péan », dans Monika Boehringer, Kirsty Bell et Hans Runte (dir.), *Entre textes et images. Constructions identitaires en Acadie et au Québec*, Moncton, Institut d'études acadiennes /U de Moncton, p. 297-312.
- ROBERTS, Richard. H. (1990), *Hope and Its Hieroglyph: A Critical Decipherment of Ernst Bloch's Principle of Hope*, Atlanta, Scholar's Press.
- ROBIN, Régine. (1989), *Kafka*, Paris, Belfond.
- SATYRE, Joubert. (2006), « 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*, Québec, PUL, p. 241-250.

- SENÉCAL, Patrick. (2002), *Les Sept Jours du Talion*, Beauport, Alire.
- SIMON, Sherry. (2006), *Translating Montreal: Episodes in the Life of a Divided City*, Montréal, McGill/Queen's UP.
- SMITH, Kevin Paul. (2007), *The Postmodern Fairytale: Folkloric Intertexts in Contemporary Fiction*, Basingstoke, Palgrave Macmillan.
- SOURIEAU, Marie-Agnès. (2001), « La Cruci-fiction de Gérard Étienne : Une poétique de l'abjection », *Francographies*, n° 10, p. 63-74.
- TODOROV, Tzvetan. (1970), *Introduction à la littérature fantastique*, Paris, Seuil.
- . (1975), *The Fantastic: A Structural Approach to a Literary Genre*, trad. Robert Howard, Ithaca, Cornell UP.
- VAX, Louis. (1960), *L'Art et la littérature fantastiques*, Paris, PUF, coll. « Que sais-je? ».
- VONARBURG, Élisabeth. (2001), compte rendu de *La Nuit démasque* par Stanley Péan, *Solaris*, n° 136, p. 108-112.
- WELLS, Paul. (2000), *The Horror Genre: From Beelzebub to Blair Witch*, London, Wallflower.
- WILLIAMS, Linda. (2003 [1986]), « Film Bodies : Gender, Genre, and Excess », dans Barry Keith Grant (dir.), *Film Genre Reader III*, Austin, U of Texas P, p. 142-145
- ZIPES, Jack. (2000), « Introduction », dans *The Oxford Companion to Fairy Tales*, Oxford, Oxford UP, p. xv-xxxii.

Résumé

Amy J. Ransom examine la présence des formes du fantastique, depuis le merveilleux au néo-fantastique, chez les écrivains haïtiano-qubécois Gérard Étienne, Émile Ollivier, Dany Laferrière et Stanley Péan. L'article résume les discussions relatives à la nature du genre fantastique et cherche à formuler une synthèse des rapports entre le fantastique et les genres et sous-genres qui lui sont apparentés. Les formes du fantastique servent à des fonctions tantôt générales, tantôt spécifiques à la littérature migrante; par exemple, le fantastique permet autant de traduire la vie haïtienne sous le régime Duvalier que l'expérience immigrante au Québec.

Abstract

Amy J. Ransom examines the presence of various forms of the fantastic, from the marvelous to the neo-fantastic in Haitian-Québécois writers Gérard Étienne, Émile Ollivier, Dany Laferrière and Stanley Péan. The article summarizes discussions relative to the nature of the fantastic and seeks to formulate a synthesis of the relationships between the fantastic and the sub-genres related to it. The various forms of the fantastic serve both general functions, as well as functions specific to migrant literature; for example, the fantastic allows for the expressions of both Haitian life under the Duvalier regime and for the experience of the immigrant in Québec.