

SOUVERAINETE NARRATIVE CONTRE LES STRUCTURES COLONIALES
D'ENFERMEMENT :
AUTRICES ET ARTISTES DE CUBA, D'HAÏTI ET DES NATIONS AUTOCHTONES AU
QUEBEC EN CONVERSATION

by

Sarah Françoise Éliane Agou

A dissertation accepted and approved in partial fulfillment of the
requirements for the degree of
Doctor of Philosophy
in Romance Languages

Dissertation Committee:

Fabienne Moore, Chair

André Djiffack, Core Member

Sarah Henzi, Core Member

Lanie Millar, Core Member

Camisha Russel, Institutional Representative

University of Oregon

Spring 2025

© 2025 Sarah Françoise Éliane Agou
This work is licensed under a Creative Commons
Attribution-NonCommercial-ShareAlike (United States) License



DISSERTATION ABSTRACT

Sarah Françoise Éliane Agou

Doctor of Philosophy in Romance Languages

Title: Narrative Sovereignty Against Colonial Structures of Enclosure:
Women Authors and Artists from Cuba, Haiti, and Indigenous Nations in Quebec in
Conversation

My thesis puts in conversation 20th and 21st century literary and cinematographic productions from Cuban, Haitian, and Indigenous women voicing their resistance against enclosure. I trace the history of what I call a Western ideology of enclosure that Western governments imposed upon colonized spaces and communities. These structures of enclosure, which are not only geographical but also political, identitarian, and economic, are particularly visible when they affect nations whose sovereignty is contested, such as Indigenous nations in Quebec, Cuba, and Haiti. I explore how early European capitalists developed policies of enclosing individuals as well as entire communities, then implemented them on Abya Yala through colonization. These carceral spaces, including residential schools and forced-labor camps, played a key role in displacing and exploiting communities while emptying vast spaces to facilitate land extractivism (Chapter 1). An Antane Kapeshe (Innu), Marie Vieux-Chauvet (Haiti), and Daisy Rubiera Castillo (Cuba) write against the colonial enclosures that gender, class, and race hierarchies maintain. Their work constitutes both a historical and a political critique as they rewrite colonial history from their vantage point of racialized women (Chapter 2). Soleida Ríos (Cuba) and Joséphine Bacon (Innu) write poetry that make visible practices of inhabiting the territory deeply rooted in their respective Afro-Cuban and Innu heritage. They explore poetic freedom against Western ideology of enclosure by expressing both spiritual and physical motions throughout the territory (Chapter 3). In their novels, Emmelie Prophète (Haiti) and Dazra Novak (Cuba) seek alternative practices of inhabiting cities, domestic spaces, and non-heterosexual female bodies in the context of a housing crisis in Port-au-Prince and Havana (Chapter 4). Caroline Monnet (Anishinaabe and French) and Gessica Généus (Haiti) film intergenerational dialogues that aim to disrupt the economic and political structures that rule their respective community. Rejecting the legitimacy of these colonial structures, they work to enhance the diverse forms of

their community's sovereignty thanks to a decolonial praxis (Chapter 5). My dissertation draws on an archive of multiple genres that transcends generational, linguistic, racial, and national borders. Opening dialogues between these ten women authors and artists contributes to deconstructing a Western ideology of enclosure and affirming narrative sovereignty instead.

Title: Souveraineté narrative contre les structures coloniales d'enfermement :
Autrices et artistes de Cuba, d'Haïti et des nations autochtones au Québec en conversation

Ma dissertation conceptualise la résistance à l'enfermement dans les productions littéraires et cinématographiques de dix autrices cubaines, haïtiennes et autochtones du XX^{ème} et du XXI^{ème} siècles. Je trace l'histoire de ce que je nomme l'idéologie occidentale de l'enfermement, un enfermement géographique, mais aussi politique, identitaire et économique, mis en place par les gouvernements occidentaux sur les espaces et communautés colonisées. Ces structures sont particulièrement saillantes dans des espaces à la souveraineté contestée, comme les Nations autochtones au Québec, Cuba et Haïti. Je propose une lecture des politiques d'enfermements à la fois des individus et des communautés développées dans le continent européen et qui ont été adaptées sur Abya Yala, tels que les pensionnats ou encore les institutions de travail forcé. Ces espaces carcéraux ont joué un rôle central dans les déplacements forcés et le travail non- ou sous-rémunéré, et ont tenté de vider l'espace de ses occupant·es pour faciliter l'extractivisme des ressources naturelles (chapitre 1). An Antane Kapeshe (Innu), Marie Vieux-Chauvet (Haïti) et Daisy Rubiera Castillo (Cuba) combattent les enfermements coloniaux qui se matérialisent par les stéréotypes de genre, de race et de classe. Leur critique est à la fois historique et politique, déconstruisant les identités imposées de l'extérieur pour reconstruire l'histoire coloniale depuis leur point de vue de femme racisée (chapitre 2). La poésie de Soleida Ríos (Cuba) et Joséphine Bacon (Innu) rend lisibles des formes d'habitation du territoire profondément ancrées dans leur héritage afro-cubain et innu respectif. Leur recherche poétique de la liberté s'oppose à l'idéologie occidentale de l'enfermement par la revendication de déplacements tant physiques que spirituels (chapitre 3). Le roman permet à Emmelie Prophète (Haïti) et Dazra Novak (Cuba) d'explorer des pratiques alternatives d'habiter la ville, l'espace domestique et le corps féminin non-hétéronormatif, et ce en contexte de crise du logement (chapitre 4). Caroline Monnet (Anishinaabe

et française) et Gessica Génés (Haïti), dans leurs films de fiction, construisent des dialogues intergénérationnels qui proposent de renverser les structures coloniales, notamment économiques et politiques, dont elles rejettent la légitimité historique, dans le but de reconstruire leur communauté grâce à une praxis décoloniale (chapitre 5). En ouvrant des dialogues entre ces dix autrices et artistes, ma thèse contribue à déconstruire l'idéologie de l'enfermement en proposant une archive multi-genre qui transcende les frontières générationnelles, linguistiques, raciales et nationales issues de la colonisation européenne et affirme en lieu et place une souveraineté narrative.

ACKNOWLEDGMENTS

This project became possible thanks to the support of many people and institutions. First of all, I would like to thank all the artists and writers who took the time to meet with me and to answer my questions in Quebec and in Cuba: muchísimas gracias a Dazra Novak, Soleida Ríos, Agnieszka Hernández y Claudia Damiani Cavero; un immense merci à Louis-Karl Picard-Siouï, Sonia Bonspille-Boileau et J. D. Kurtness. J’espère que ce travail favorisera la circulation de leurs œuvres et de celles de Daisy Rubiera Castillo, Marie Vieux-Chauvet, Emmelie Prophète, Gessica Généus, James Noël, An Antane Kapesch, Joséphine Bacon, Caroline Monnet et Marly Fontaine.

Je voudrais remercier Fabienne Moore, qui m’a aidée dès mon premier trimestre à l’Université de l’Oregon, ainsi que Lanie Millar, André Djiffack et Camisha Russel pour leur soutien et leur participation enthousiaste dans les diverses phases de cette recherche. Je dois un remerciement spécial à Sarah Henzi, pour sa confiance, ses encouragements et son accueil à chacune de nos rencontres – je lui dois la motivation qui m’a poussée à entreprendre un tel projet. Merci également aux autres professeur·es de l’Université de l’Oregon, mais aussi de Miami University et de l’Université de Bourgogne qui ont partagé avec moi leur recherche et leur soutien tout au long de mon éducation.

For this project, I have received the support, in the form of scholarships, from the Department of Romance Languages, the Oregon Humanities Center, and the Center for Women, Gender and Sexualities Studies at the University of Oregon, without which I may not have been able to finish my dissertation on time. I extend a warm thank you to the people who give life to these spaces of academic gathering and mutual support.

Cette thèse est aussi le résultat de nombreuses conversations et de rencontres : merci à Srey-Leak, Léa, Giorgia, Yann, Julie, Christine, Valère, Abby, Logan, Oscar et Karla pour être toujours présent·es malgré la distance, et merci, gracias, thank you à Javier et Alejandra, Omar et Dustin, Shan, Puja et l'ensemble du Decolonial Philosophy Reading Group, Magela, Yosa, Carolina et Danilo, Aurélie, Yasmín, Iris, Yoshi, Mathile et Aidan, Nadège et Travis, Emilie, Haley, Gloria et Rhone, Claire, Nyengo et Tusha, Alex et Dorí, Cristina, Andy et Mark, Connie et l'ensemble du Food Pantry, le Co-op et Agustín. Thank you for making us feel at home here in Oregon.

Finalement, merci à ma famille pour leur soutien dans cette folle aventure étatsunienne : Marie, Pierre, Sophie, Eliane, André, Françoise, Louis, Jean-Pierre, Michel, Fabrice, Florence, Damien, Cassandre, et les cousin·es Xénard, Cassis, Sdef et Callune ; muchas gracias a Daniel y a Rosita (quien fue instrumental en la redacción de esta tesis) : les debo mucho. Y, para cerrar esta larga lista de agradecimientos, un gracias especial a Lautaro y a Jesús.

DEDICATION

Dedico este trabajo a Jesús, sin quien ninguna de estas palabras hubiera sido escrita.

TABLE OF CONTENTS

DISSERTATION ABSTRACT	3
ACKNOWLEDGMENTS	6
TABLE OF CONTENTS.....	9
Principes d'écriture	11
Chapitre 1 : Littératures et enfermements en contexte de souverainetés contestées : Haïti, Cuba, et les peuples autochtones du Québec.....	13
I. L'idéologie occidentale de l'enfermement	14
A. Histoire écologique de la colonisation outre-Atlantique	14
B. La transplantation de l'idéologie occidentale de l'enfermement social.....	17
C. Marquer les frontières	23
II. Enfermements des peuples autochtones au Canada.....	28
A. Des enclosures européennes aux réserves canadiennes	29
B. Les appareils législatifs de l'enfermement.....	35
C. Les réserves au Québec	42
III. Enfermements en Haïti.....	48
A. La situation des Caraïbes : fragmentations spatiales	48
B. Haïti depuis l'indépendance : enfermer par la dette	52
C. L'enfermement comme mesure économique.....	57
D. Restreindre la circulation internationale	60
IV. Cuba, enfermements géopolitiques	68
A. Une histoire de l'enfermement comme outil de contrôle racial.....	69
B. Maintenir les assignations spatiales après la fin de l'esclavage.....	73
C. L'enfermement comme sanction politique.....	79
Conclusion : les oppositions aux structures d'enfermement.....	86
Chapitre 2 : Dénoncer les enfermements multiples au XX ^{ème} siècle depuis l'intérieur : Marie Vieux-Chauvet, An Antane Kapeshe et Daisy Rubiera Castillo	89
I. Revendications d'une pensée critique sociale.....	91
A. Une histoire des refus.....	91
B. Aller à l'encontre des politiques répressives à travers la littérature	94
C. Approche théorique : le cadre testimonial	105
D. Une lecture littéraire, épistémologique, sociale et politique du testimonio.....	111
II. L'enfermement, cadre de toutes les violences	117
A. La voix narrative : « Il faut qu'ils nous écoutent »	118
B. Penser les rapports à l'espace : « ce n'est pas ma maison que j'habite ».....	127
C. Les enfermements issus de la colonialité	134
D. Réappropriations de l'espace : « nous sommes ici dans notre territoire ».....	145
III. Réévaluer les connaissances : la production épistémologique décoloniale	151
A. Démystifier l'idéologie coloniale	151
B. Contre l'anonymat, la figure maternelle	172
C. La fierté qui rassemble : réappropriations culturelles.....	183
Conclusion : des mères littéraires, un héritage revendiqué.....	188

Chapitre 3 : Cartographier le territoire La poésie de Joséphine Bacon et de Soleida Ríos	194
I. Écrire et partager la mémoire de l’environnement	200
A. Le mouvement contre l’errance : une performance de l’habitation	200
B. Ecrire et diffuser des cartes poétiques.....	217
C. Faire parler les rivières : <i>Je suis souvenance</i>	230
II. Rêver la fréquentation du territoire.....	243
A. Le récit des rêves et sa réception	243
B. Bacon : « Je rêve du retour » (2013, 42)	248
C. Ríos : « Sueño el camino » (2009, 47)	260
Conclusion	275
Chapitre 4 : <i>Un ailleurs à soi</i> d’Emmelie Prophète et <i>Niñas en la casa vieja</i> de Dazra Novak	
Relations amoureuses entre femmes comme exploration des espaces de souverainetés.....	278
I. La littérature contre l’enfermement hétéronormatif à Cuba et Haïti	286
A. Écrire pour questionner l’hétéronormativité nationale	286
B. Droit au logement et discriminations	293
C. L’enfermement par le genre	303
D. La Bible et le passeport : deux outils de colonialité toujours renouvelée	315
II. Les allotopies pour donner un espace aux corps des femmes.....	323
A. Ouvrir des espaces allotopiques.....	325
B. Centrer les relations entre femmes	339
C. Redéfinition des « nations » par et avec les femmes.....	349
D. Échecs queer	359
Conclusion : Esquisser le goût de l’ici face à l’ailleurs	365
Chapitre 5 : Briser les cercles de l’oppression : cinéma et communauté dans <i>Freda</i> (2021) de	
Gessica Généus et <i>Bootlegger</i> (2021) de Caroline Monnet.....	367
I. Les enfermements par la dette	374
A. La dette comme structure capitaliste de prédation coloniale	375
B. Imposer la dette aux communautés.....	377
II. Représentations souveraines : renverser les pratiques cinématographiques historiques	402
A. Vers la souveraineté narrative : représenter sa communauté.....	403
B. Représenter la souveraineté	419
C. Pratiquer la souveraineté : les dons en retour	443
Conclusion	454
Conclusion : Contre les enfermements, des rencontres	456
ANNEXE 1	462
Carte des Nations Autochtones au Québec en 2024	462
ANNEXE II	463
Loi sur la police [extrait].....	463
ANNEXE III	464
Code Henri, 1812 [extrait]	464
Bibliographie.....	465

Principes d'écriture

L'acte de se (re)nommer, de reprendre le contrôle sur la façon dont une communauté se nomme et est nommée par les personnes qui n'en sont pas membres, est une affirmation centrale dans la pratique décoloniale. Les pouvoirs coloniaux ont entrepris le projet de renommer les territoires, les peuples et les individus dans des cadres onomastiques issus de leurs propres traditions occidentales, qu'elles soient anglo-saxonnes, françaises, espagnoles ou portugaises, entre autres. Pour la chercheuse Mishuana Goeman (Tonawanda Band of Seneca), l'acte de se renommer mais aussi de renommer le territoire est essentiel à la décolonisation, dans un effort « to unmap these settler maps » (2013, 23). Renommer, se réapproprier son nom, recentre les connaissances et les communautés locales qui sont la cible de ces « baptêmes » occidentaux. Mon travail de recherche poursuit cet acte de renommer pour décoloniser les connaissances.

J'emploie l'orthographe des noms des Nations autochtones en suivant leur propre appellation et non leur nom francisé, ce qui est notamment le choix des auteurs et autrices issues de ces communautés. Ces termes sont employés le plus souvent sans les accords de féminin et de masculin, ou sans accord de pluriel quand un nom est employé comme adjectif, des distinctions qui n'existent pas, par exemple, dans les langues de la famille algonquienne (dont l'innu-aimun et l'anishnaabemowin, deux langues parlées par des autrices et artistes qui sont incluses dans cette recherche, font partie). J'explicite les choix orthographiques quand un mot est écrit différemment pour la première fois dans la thèse.

La question du nom du continent s'est posée dès le début de mon travail : j'ai choisi d'employer Abya Yala, dans la tradition décoloniale issue de la partie sud du continent. Abya Yala est le nom du continent dans la langue autochtone des Guna, un peuple aujourd'hui situé au

Panamá (Keme, 23). Le sociologue brésilien Armando de Melo Lisboa écrit à propos de ce nom qu'il permet d'évoquer le continent sans le diviser entre Nord, Sud, Centre et îles (2014, 523). Cette appellation questionne la division des aires géographiques suivant leur colonisation et leur séparation entre aires linguistiques coloniales (Amérique *Latine* par exemple). Contre les noms d'origine européennes qui perforent la continuité de l'Europe à l'Amérique/aux Amériques (un nom issu de l'Italien Amerigo Vespucci), le choix des noms questionne cette continuité et souligne au contraire une épistémologie locale et de grande profondeur historique. Dans cette approche, je parle des habitant·es des États-Unis comme d'Étatsunien·nes, ou de personnes étatsuniennes. Mon travail de recherche construit des ponts entre philosophes et artistes des Caraïbes et du Canada, mais j'invite aussi dans la conversation des personnes du Brésil, de l'Argentine, ou encore des États-Unis et du Chili. Ainsi, employer le nom d'Abya Yala me permet d'établir une aire de relations transcontinentales, au-delà des divisions linguistiques et politiques actuelles.

J'ai rédigé l'ensemble de ce travail en écriture inclusive, favorisant les adjectifs épiciques ou en employant le point médiant (·) pour signaler qu'un terme se rapporte à la fois à des personnes masculines, féminines et/ou non-binaires. Cette décision est notamment motivée par la présence centrale des femmes artistes et autrices, mais aussi chercheuses et philosophes, dans ce travail, mais aussi par la volonté de participer à mettre un terme à l'invisibilisation des femmes dans les règles grammaticales françaises. Au niveau de la langue, je transcris les citations dans les langues originales des artistes autant que possible (espagnol, créole haïtien, innu-aimun, entre autres), et je traduis en note de bas de page (je note quand la traduction vient d'une autre personne).

Chapitre 1 : Littératures et enfermements en contexte de souverainetés contestées : Haïti, Cuba, et les peuples autochtones du Québec

Article 13 de la Déclaration universelle des droits de l'homme :

1. *Toute personne a le droit de circuler librement et de choisir sa résidence à l'intérieur d'un État.*
2. *Toute personne a le droit de quitter tout pays, y compris le sien, et de revenir dans son pays.*¹

« For us racism is not an ideology in the abstract, but a very real and practical part of our lives », affirme l'autrice Lee Maracle (Stó:lō) dès les premières pages de son essai décisif *I am Woman, A Native Perspective on Sociology and Feminism* ([1988], 2002, 4). La violence des structures d'enfermement, essentielles à la violence géopolitique issue de la colonisation occidentale, se perpétue aujourd'hui sur tout le continent d'Abya Yala. L'enfermement est particulièrement imposé aux communautés qui ont refusé et qui continuent de refuser d'entrer dans l'ordre économique, politique et écologique colonial et capitaliste. Les pouvoirs coloniaux occidentaux ont implanté diverses pratiques d'enfermements dans les trois espaces sur lesquels je me concentre, Cuba, Haïti, et celui des Nations autochtones du Québec. Les réserves du Québec, l'embargo sur Cuba et les dettes d'Haïti sont quelques-unes des manifestations de ces politiques occidentales d'enfermement à l'encontre des communautés catégorisées comme dissidentes. L'enfermement prend ainsi de multiples et pourtant spécifiques aspects dans le but d'imposer l'isolement, l'invisibilisation et le silence ; considérées dans une approche comparative, les diverses facettes (historiques, géographiques, économiques et politiques) de l'enfermement révèlent le caractère systématique et systémique de cette pratique ainsi que la continuité de l'organisation coloniale occidentale depuis le XVI^{ème} siècle jusqu'au XXI^{ème} siècle. Comment ces

¹ «Déclaration Universelle des droits de l'Homme.» *United Nations*, www.un.org/fr/about-us/universal-declaration-of-human-rights consulté le 03/11/2023.

mécanismes ont-ils été mis en place, et avec quelles spécificités ? Comment ont-ils affecté les communautés et la production culturelle des espaces en question ?

Ce chapitre entre dans le détail de l'histoire pour mettre en relief à quel point l'enfermement a conditionné et continue de conditionner l'existence au Québec, à Cuba et en Haïti en dépit des idées de « nations » et des discours officiels qui reconnaissent la souveraineté de ces espaces. J'apporte les preuves d'une systématisation de la prise de contrôle géopolitique à contre-pied de l'idée de liberté que promeuvent les démocraties occidentales pour leurs propres citoyen·nes intégrées à l'ordre capitaliste. Ce chapitre dresse un état des lieux des formes de l'enfermement qui est essentiel pour appréhender et comprendre la situation des artistes que j'étudie dans les chapitres suivants. Il faut d'abord enquêter sur le système d'enfermement et l'imposition du statut « d'enfermé.e » avant de se pencher sur leurs œuvres en tant que formes d'habitations qui s'opposent à cet enfermement imposé de l'extérieur.

I. L'idéologie occidentale de l'enfermement

L'imposition de diverses formes d'enfermement par les gouvernements occidentaux a été progressive, dédiant des pans entiers de législation à ce but. L'environnement est un point central dans les contentions entre les différents peuples qui entrent en conflit sur Abya Yala.

A. Histoire écologique de la colonisation outre-Atlantique

Abya Yala est un espace où différentes formes de relations au territoire s'affrontent depuis le début de la colonisation occidentale. La vision occidentale historique de ce vaste continent définit une théorie de « nature immaculée » ou « vierge » dont auraient fait partie les peuples autochtones avant l'arrivée des colons européens, comme on peut le voir dans les peintures des

Canadien·nes Tom Thomson² (telles que *Rivière du Nord*, 1914-1915, ou *Le pin*, 1916) et Emily Carr³ (*Totem Walk at Sitka*, 1907, ou encore *Forest, British Columbia*, 1931-32) ou encore des Cubains Leopoldo Romañach⁴ (*Plage de Caibarién*, vers 1920, *Paysage côtier*, 1930) et Juan Gil García⁵ (*Rivière Guama*, 1921, *Crépuscule*, 1923), au début du XX^{ème} siècle. Cette vision ahistorique fait commencer l’histoire du continent avec la colonisation européenne.

Justifier la colonisation : Terra Nullius

La question des relations à l’espace est au centre du projet colonial européen outre-Atlantique. Le refus des colons de reconnaître l’existence de relations actives entre les peuples autochtones et l’environnement permet la théorisation de l’espace comme *terra nullius*, une notion juridique qui a occupé une place centrale dans les justifications européennes de la colonisation. On peut résumer ainsi cette théorie occidentale à propos des peuples autochtones : « Such people were deemed to live in a ‘state of nature’ » (Hale Hendlin, 2014, 148). La caractérisation de l’« état de nature » des peuples autochtones est au cœur de la rhétorique coloniale de dépossession territoriale. Cet « état de nature » a été construit comme la preuve que les territoires des peuples autochtones ne leur auraient pas « appartenu » puisqu’iels ne les auraient pas modifiés. Ces territoires auraient donc été ouverts à l’appropriation coloniale européenne. À rebours d’une vision ahistorique des territoires d’Abya Yala, William Cronon, spécialiste étatsunien de l’histoire environnementale et des effets de la colonisation sur l’environnement en Nouvelle-Angleterre, affirme :

Indians had lived on the continent for thousands of years, and had to a significant extent modified its environment to their purposes. The destruction of Indian communities in fact brought some of the most important ecological changes which

² Institut de l’art canadien. “Tom Thomson.” <https://www.aci-iac.ca/fr/livres-dart/tom-thomson/oeuvres-phares/> consulté le 06/07/2024.

³ Institut de l’art canadien. “Emily Carr.” <https://www.aci-iac.ca/fr/livres-dart/emily-carr/oeuvres-phares/> consulté le 06/07/2024.

⁴Cernuda Arte. “Leopoldo Romanach.” <https://secure.cernudaarte.com/artists/leopoldo-romanach/> consulté le 06/07/2024.

⁵ Cernuda Arte. “Juan Gil García”. <https://secure.cernudaarte.com/artists/juan-gil-garcia/> consulté le 06/07/2024.

followed the Europeans' arrival in America. The choice is not between two landscapes, one with and one without a human influence; it is between two human ways of living, two ways of belonging to an ecosystem. ([1983] 2003, 12).

Cronon étudie les changements environnementaux produits par les communautés autochtones et, par la suite, les modifications apportées par les sociétés coloniales sur le Nord-Est du continent. Ce faisant, il dessine les contours des modes de relations environnementales des populations autochtones avant et pendant les premiers siècles de la colonisation occidentale, et les place en contraste avec ceux des Occidentaux récemment arrivés. Selon Cronon, « The English used this Indian reliance on hunting not only to condemn Indian men as lazy savages but to deny that Indians had a rightful claim to the land they hunted. European perceptions of what constituted a proper use of the environment thus reinforced what became a European ideology of conquest » (53). L'idéologie de conquête européenne a construit des arguments pour justifier l'accaparement de territoires déjà occupés, des arguments basés sur une division entre l'« état de Nature » des peuples autochtones en opposition à la « Culture » dont les colons européens se sont érigés en seuls dépositaires. Les colons ont résumé la propriété territoriale comme une avancée de la culture, et non un état de Nature. La terre habitée n'appartenait ainsi, selon leur argumentation, à personne.

Séparer les communautés de leur environnement

L'opposition occidentale entre « Nature » et « Culture » pour justifier l'entreprise de colonisation a été appliquée à l'ensemble du continent. Ainsi, le géographe français Romain Cruse évoque cette justification pour les Caraïbes : « En 1492, les forêts caribéennes étaient déjà depuis longtemps des forêts anthropogéniques, c'est-à-dire des forêts créées par les indigènes des siècles ou des millénaires plus tôt. Cela remet en cause deux mythes : celui de la forêt « vierge » et celui des populations caribéennes de chasseurs-cueilleurs » (2014, 138). L'entreprise coloniale occidentale a affirmé qu'un seul mode de relation à la terre était valable : celle de la propriété

privée et de la production-extraction de valeur. Cette affirmation a été un instrument de dépossession territoriale dans le but de séparer les communautés de leur environnement, et ainsi rendre possible l'extractivisme écologique.

La volonté de contrôle colonial de l'espace trace des limites géographiques, tantôt politiques (frontières symbolisées sur des cartes et renforcées par une présence militaire) tantôt de propriétés privées (barrières, murs). Malcom Ferdinand, Martiniquais ingénieur en sciences environnementales et chercheur en philosophie politique, affirme que la colonisation des Caraïbes est basée sur la séparation violente des communautés et des territoires :

Rappelons que dans le prolongement de la double utopie coloniale d'une *terra nullius* et d'une nature vierge, les premières politiques écologiques dans cette région maintinrent cette séparation entre terres et habitants de ces terres [...]. Non seulement la forêt est pensée indépendamment de ceux qui l'ont habitée et vénérée, mais elle devient par là-même détachée des récits et histoires de ces derniers qui jadis l'habitaient en fruits invisibles. (2015, 67-68)

L'imposition de limites entre « Nature » et « Culture » a été à la fois physique et symbolique ; elle a justifié la prise de contrôle colonial sur les territoires d'Abya Yala. Les colons européens et les gouvernements auxquels ils se référaient n'ont eu de cesse de répéter ces cadres théoriques afin de s'appropriier l'ensemble des territoires malgré la présence évidente de communautés autochtones. La division coloniale de l'espace s'est caractérisée par une imposition géographique et sociale de l'enfermement à l'encontre des peuples autochtones et des communautés qui sont arrivées contre leur gré, du fait de l'esclavage et du Commerce Triangulaire, sur Abya Yala.

B. La transplantation de l'idéologie occidentale de l'enfermement social

La prise de contrôle politique et économique sur les territoires colonisés a été rendue possible par la séparation conceptuelle et législative entre le territoire et ses habitant·es. Les communautés visées ont résisté à une telle séparation. Les gouvernements coloniaux ont attaqué

ces résistances par la mise en place de politiques sociales d'enfermements de groupes entiers, des politiques, réunies dans ce que j'appelle l'« idéologie occidentale de l'enfermement », qui ont été développées en Europe avant d'être transplantée hors du continent dans le cadre de la colonisation.

Le « grand renfermement » européen

L'idéologie occidentale de l'enfermement prend de nombreuses formes, comme les étudie notamment le philosophe français Michel Foucault. Parmi ses nombreux travaux, deux ouvrages, *L'Histoire de la folie à l'âge classique* (1961) et *Surveiller et punir. Naissance de la prison* (1975), étudient l'évolution des pratiques sociales d'enfermement. Foucault, en historien de l'Europe et de ses modes de contrôle social, se concentre sur le sanatorium (ou « l'Hôpital Général ») et la prison comme deux espaces de pouvoir clés dans son analyse de la biopolitique occidentale mise en place entre le XVII^{ème} et le XIX^{ème} siècle. De ces deux travaux, il ressort que l'enfermement dans le monde occidental est une forme de contrôle et de punition pour déviance sociale par rapport à la norme établie par le pouvoir. Foucault dénomme ce changement d'approche « le grand renfermement » dans son *Histoire de la Folie* (titre du Chapitre II). Bien qu'il analyse principalement la situation en France, Foucault souligne la synchronisation des mouvements d'internement sur tout le continent européen : « En quelques années, c'est tout un réseau qui a été jeté sur l'Europe » (66). L'enfermement des personnes considérées comme déviantes est décrite comme une conséquence du classicisme et de sa définition de la raison au XVII^{ème} siècle : « Le classicisme a inventé l'internement, un peu comme le Moyen-Âge la ségrégation des lépreux ; la place laissée vide par ceux-ci a été occupée par des personnages nouveaux dans le monde européen : ce sont les internés » (1961, 64). Cette catégorie est isolée du reste de la société et elle est infantilisée, rendue incapable de prendre soin d'elle-même à travers un enfermement strict. L'enfermement impose la dépendance en rendant impossible le déplacement, et ainsi l'autonomie.

Dans son analyse de la prison, Foucault décrit le remplacement des pratiques punitives au cours des deux siècles suivants, qui passent de châtiments corporels spectaculaires (tortures sur la place publique, comme l'écartèlement) à un seul châtiment décliné en durées variables suivant la nature du crime jugé : l'emprisonnement. Foucault ne mentionne que peu l'existence de prisons avant le XVIII^{ème} siècle : « La prison s'y trouvait en effet d'autant plus disqualifiée qu'elle était, dans la pratique, directement liée à l'arbitraire royal et aux excès du pouvoir souverain » (1975, 121). Malgré l'opposition initiale de l'uniformisation des peines à l'enfermement en raison de leur lien avec la royauté et son pouvoir arbitraire, les modèles protestants des Pays-Bas (la prison Rasphius d'Amsterdam, ouverte en 1596), des États-Unis, notamment avec la prison de Walnut Street de Philadelphie (ouverte en 1790), et de l'Angleterre (Gloucester, mise en place en 1792 suite à l'indépendance des États-Unis et de l'impossibilité d'utiliser cette colonie pour les déportations), se sont imposés partout en Europe, comme l'avaient fait les sanatoriums plus d'un siècle auparavant. L'enfermement, qui peut être punitif mais aussi préventif, est implanté dans l'ensemble du territoire :

Et cet emprisonnement, voulu par la loi, l'Empire avait décidé aussitôt de le transcrire dans la réalité, selon toute une hiérarchie pénale, administrative, géographique : au plus bas degré, associée à chaque justice de paix, des maisons de police municipale ; dans chaque arrondissement, des maisons d'arrêt ; dans tous les départements, une maison de correction ; au sommet, plusieurs maisons centrales pour les condamnés criminels ou ceux des correctionnels qui sont condamnés à plus d'un an ; enfin, dans quelques ports, les bagnes. Un grand édifice carcéral est programmé, dont les différents niveaux doivent s'ajuster exactement aux étages de la centralisation administrative. (1975, 117)

Le détail que donne Foucault dans la mise en place d'infrastructures de l'enfermement sur l'ensemble du territoire français en moins de vingt ans illustre l'implantation effrénée d'un système idéologique de contrôle des individus à travers leur incarcération et la fin de leur autonomie.

L'exportation du système carcéral européen

Le système décrit par Foucault se centre uniquement sur l'Europe. Cependant, le passage sous silence des prisons autres que celles occidentales du XVIII^{ème} et du XIX^{ème} siècle n'est pas ignoré par la critique plus récente de Foucault.⁶ Cette critique s'accorde sur le parallèle entre le développement de l'enfermement et celui du pouvoir colonial : « l'émergence de l'enfermement a été contemporaine de la colonisation dans maintes régions » (Bretschneider et Muchnik, 2020, 11). Dès les débuts de la colonisation, les structures sociales européennes, dont l'enfermement, ont été importées et implantées sur Abya Yala. La juriste muskoguee Sarah Deer évoque en particulier l'importation du système carcéral aux États-Unis :

Moreover, there is little to no evidence of formal systems of incarceration in North America prior to European contact. Other sanctions were used to punish offenders and protect victims. The notion of incarceration is largely a foreign concept, only taking hold in tribal communities in the late nineteenth or early twentieth century, usually as a result of federal law enforcement agencies that were set up to punish Native people who practiced traditional ways. (2015, 144)

La prison s'est imposée comme le système punitif à l'encontre des personnes qui refusaient de suivre l'ordre social, politique, religieux, économique et géographique de la société coloniale.

Cette transplantation a été renforcée par les indépendances officielles des anciennes colonies. Les historiens Ricardo Salvatore, Carlos Aguirre et Gilbert Joseph évoquent le travail des législateurs dans les anciennes colonies espagnoles : « Although Spanish legal traditions continued to influence this effort, many legislative pieces were (selectively) cloned from French, British, and other European sources, which were usually considered the *non plus ultra* of juridical science and progress » (2001, 4). L'idéologie occidentale de l'enfermement a été répétée dans les

⁶ Voir par exemple Bretschneider, Falk, and Natalia Muchnik. "Pour une vision globale de la prison." *Socio (Paris.)*, vol. 14, no. 14, 2020, pp. 7–18, <https://doi.org/10.4000/socio.10351>.

anciennes colonies comme prolongement du mode de contrôle social. De nombreux éléments législatifs encore actifs aujourd'hui dans les anciennes colonies perpétuent cette idéologie de l'enfermement comme mode privilégié du contrôle social. Étudiant l'histoire de la prison en Haïti, les sociologues Arnaud Dandoy et Roberson Edouard écrivent : « Le développement du système carcéral haïtien s'est donc inscrit davantage dans le prolongement de la prison coloniale que dans l'optique d'une innovation pénale moderne » (409). L'enfermement d'individus occupe une place centrale dans l'organisation de la société occidentale, et dans l'organisation des sociétés colonisées dont le système maintient les modèles coloniaux jusqu'à aujourd'hui.

Le projet colonial a utilisé la prison comme un outil de contrôle social à travers la menace de privation de liberté et la restriction spatiale de la population visée par l'enfermement. L'enfermement carcéral, tout comme en Europe, prive les individus de leur autonomie et les rend dépendants des ressources prodiguées depuis l'extérieur de la prison : l'individu enfermé n'a que très peu de levier de manœuvre pour refuser les conditions imposées par l'incarcérateur. La liberté a ainsi été historiquement conditionnée à l'inclusion des individus dans les structures sociales et politiques issues de la colonisation – la structure coloniale de l'enfermement a notamment servi à inclure de force les populations visées dans des économies basées sur le travail forcé.

La prison occidentale comme « matrice » coloniale de l'enfermement

Dandoy et Edouard, dans le cas d'Haïti, concluent que la permanence de l'enfermement est devenue une caractéristique sociale d'Haïti : « La société a des difficultés à se penser en dehors de la prison parce qu'elle est née d'une matrice de l'enfermement » (2021, 411). La prison a forcé les populations récalcitrantes à se plier au travail forcé sans rémunération tel qu'il est pratiqué dans la prison. La critique des systèmes carcéraux, et en particulier le courant philosophique et activiste de l'abolitionisme, a relié l'histoire de l'expansion du système carcéral à la fin de l'esclavage sur

Abya Yala. Pour l'activiste et chercheuse étatsunienne Angela Davis, « we can benefit much more from examining the history of ideas, ideologies, and institutions that reveal historical connections between slavery and the prison » (xi). L'histoire de la prison comme mode social de punition, mais aussi comme infrastructure de travail, ne se limite pas à l'esclavage, cependant la fin de l'esclavage a profondément influencé les reconceptualisations et l'emploi politique et économique de la prison au cours du XIX^{ème} siècle. L'enfermement carcéral n'est ni neutre ni égalitaire : il est hautement marqué par la « racialization of imprisonment » (Davis, 17). L'enfermement, dans les prisons jusqu'à aujourd'hui, est une pratique racialisée, mais aussi genrée et de classe.

L'une des différences clés que Davis souligne entre l'institution carcérale historique et l'esclavage est que la première, avant l'interdiction de la seconde, était totalement orientée vers l'objectif de réhabilitation des criminel·les. En 1833, les philosophes français Gustave de Beaumont et Alexis de Tocqueville, après un séjour de recherche sur les prisons aux États-Unis, ont écrit : « L'objet du système [pénitencier] est de rendre meilleurs des criminels que la société a momentanément retranchés de son sein » (5). L'objectif, jusqu'au XIX^{ème} siècle, des prisons étaient d'exclure temporairement les « criminels » de la société pour mieux préparer leur réinsertion. Or, après la fin de l'esclavage dans les différentes colonies, la question de la réhabilitation est de plus en plus réduite à un arrière-plan. D'après le chercheur canadien Ted McCoy, « The modern penitentiary was an innovation of industrial capitalism. It constituted one reply to the question of how industrial society should organize its workforce » (2012, 6). Le lien généalogique entre l'esclavage et la prison comme institutions permet de souligner en particulier la transposition du travail forcé non- ou très peu rémunéré pour les personnes incarcérées. Ces éléments sont des manifestations de la déshumanisation de ces personnes, soumises aux violences physiques et psychiques, racistes et genrées, violences rendues possibles et même justifiées par

leur statut de « criminel·le ». Ainsi, l’incarcération est l’une des manifestations les plus visibles de l’idéologie occidentale de l’enfermement comme outil de contrôle spatial. Or, les emprisonnements privent l’espace de ses habitant·es : vacant, cet espace devient donc plus facilement contrôlable, car les forces d’oppositions sont dépeuplées.

C. Marquer les frontières

L’enfermement des individus dans des espaces restreints est parallèle aux processus de délimitations et de prise de possessions des espaces. Partant du contrôle du territoire, l’idéologie occidentale de l’enfermement impose des modes de relation privées et extractivistes entre les individus et les espaces, en forçant le déplacement des communautés et individus qui n’entrent pas dans cet ordre capitaliste extractiviste.

L’enclosure : imposer du régime de propriété privée

Silvia Federici, féministe matérialiste italienne, s’intéresse à l’histoire de l’implantation de la propriété privée en Europe entre le Moyen-Âge et l’époque contemporaine. Elle inscrit les délimitations du territoire au cœur du capitalisme accumulatif : « the foundation of this process [of accumulation] is the enclosure of land » (2019, 21). Federici s’est en particulier concentrée sur l’histoire des « enclosures⁷ » en Angleterre :

In the 16th century, “enclosures” was a technical term, indicating a set of strategies the English lords and rich farmers used to eliminate communal land property and expand their holdings. It mostly referred to the abolition of the open-field system, and arrangement by which villagers owned non-contiguous strips of lands in a non-hedged field. Enclosing also included the fencing off of the commons and the pulling down of the shacks of poor cottagers who had no land but could survive because they had access to customary rights. Large tracts of land were also enclosed to create deer parks, while entire villages were cast down, to be laid to pasture (2014, 69-70).

⁷ Je suis ici la traduction française du Collectif Senonevero de 2014 qui garde le terme anglais pour désigner spécifiquement le découpage des terrains communaux en propriétés privées à partir du XVI^{ème} siècle.

Contre les pratiques communales de partage des territoires, les élites économiques et sociales de l'Angleterre du XVI^{ème} siècle ont imposé le découpage d'une partie toujours plus ample des terres en propriétés privées, entraînant la destruction physique des bâtiments et des villages construits sur les espaces soumis à l'enclosure. Cette privatisation des espaces a aussi conduit à l'impossibilité de reproduire des modes de vie et de survie des personnes dépendantes des droits coutumiers d'accès au territoire. Federici évoque les bouleversements de l'organisation sociale des communautés désormais soumises au régime de la propriété privée : « As a result, the physical enclosure operated by land privatizations and the hedging of the commons was amplified by a process of social enclosure, the reproduction of workers shifting from the open field to the home, from the community to the family, from the public space (the common, the church) to the private » (84). La bataille pour le contrôle sur l'espace a radicalement changé les modes de vie des personnes interdites d'accès au territoire par les nouvelles mesures de propriété privée à l'origine de nombreuses expulsions territoriales.

Ce processus a pris place à partir du XVI^{ème} et XVII^{ème} siècles, en même temps que la colonisation et les attaques contre les peuples autochtones sur Abya Yala ainsi que la mise en place des structures transatlantiques de l'esclavage (Federici, 2014, 164). Federici définit une « strategy of enclosure » des colons en Amérique, une stratégie qui a visé tous les aspects de la vie des communautés colonisées : « *It was also a strategy of enclosure* which, depending on the context, could be an enclosure of land, bodies or social relations » (220). La multiplicité des formes d'enfermement a ainsi commencé avec la privatisation du territoire. Federici, dans *ReEnchanting the World* (2019), insiste sur la persistance historique de l'enclosure imposée par les pouvoirs occidentaux sous des formes qu'elle dénomme « new enclosures ». Elle met en avant la répétition aux XX^{ème} et XXI^{ème} siècles des processus d'accaparement du territoire, de l'Ouganda à la Bolivie,

à travers des justifications économiques : « As in the past, a common method for carrying out the new enclosures is the seizure of land as payment for debt » (2019, 29). Les liens entre impositions économiques capitalistes et contrôle du territoire conduisent à l'expulsion des communautés, ce qui, à son tour, menace ces groupes de dissolution. Le but est d'empêcher toute résistance communautaire qui permettrait de s'opposer à la conquête coloniale des territoires.

Racialisation par l'espace : infrastructures spatiales et hiérarchisations sociales

La privatisation du territoire et l'enfermement, qui ne bénéficient qu'un petit nombre d'individus, ont été au cœur des processus de racialisation sur Abya Yala. L'historien étatsunien Daniel Nemser part des théories de biopolitique de Foucault, soit la production de conditions matérielles pour contrôler la vie des individus, pour étudier la notion de « race » et de racialisation dans le cadre du Mexique colonial. Il définit la notion de race comme un produit des infrastructures coloniales : « Race is not the starting point, in other words, but the end product of concentration » (2017, 168). Bien que Nemser étudie le Mexique colonial, son travail développe un cadre théorique très pertinent pour penser les liens entre spatialisation, enfermement et racialisation au cours de la colonisation occidentale d'Abya Yala.⁸ Il souligne le fait que la première intervention du projet colonial au Mexique a été de déplacer les populations autochtones vers des zones spécifiques, différentes des lieux d'habitation originels de ces communautés. Au lieu de partir de la « race » comme d'une catégorie préexistante, Nemser affirme que l'identité raciale est le résultat du processus de racialisation, lui-même basé sur l'organisation spatiale imposée par les peuples colonisateurs occidentaux. Les politiques d'enfermement, que Nemser appelle « concentration », répliquent les concepts européens d'ordre social de la Renaissance :

⁸ Je remercie Daniel Nemser qui a accepté de répondre à mes questions et a partagé de nouvelles sources avec moi lors de la conférence MLA de San Francisco en janvier 2023.

Rather than some nefarious *deus ex machina* descending from the rafters to rescue Spain's dying imperial project, concentration had long served as one of the primary techniques of colonial governance in the Americas. The sixteenth-century conquistadors carried with them a Renaissance conception of the world that viewed the social order as intimately tied to the spatial order. (2017, 2)

Au Mexique, les autorités coloniales ont rassemblé les communautés autochtones dans de petits centres urbains dès le début du projet colonial, entre 1530 et 1635 (Nemser, 29). Ces politiques de déplacement et de rassemblement ont eu de nombreuses conséquences sur les communautés autochtones : déracinement des populations, expropriations et exploitations de leur territoire ancestral, imposition d'une surveillance coloniale permanente. Ces processus, à l'origine des infrastructures du projet colonial, ont directement influencé l'établissement de catégories et d'identités raciales à travers la prise en main du contrôle spatial : « The act of separation should be seen not as managing bodies whose identities are already stable but rather as stabilizing and indeed producing these identities in the first place. Gender, for example, is constituted in part through spatial segregation » (41). Dans cette optique, les catégories identitaires sont reliées aux espaces occupés par différentes personnes ; l'enfermement et le déplacement forcé sont producteurs d'identités non seulement au niveau racial, mais aussi pour le genre et la classe. La mention du genre en particulier rejoint les théories de María Lugones, philosophe décoloniale argentine qui a développé l'idée de la construction coloniale du genre en concomitance avec celle de la race. Pour Lugones, le genre, comme la race, sont des constructions coloniales : « La raza no es ni más mítica ni más ficticia que el género – ambos son ficciones poderosas » (2008, 94).⁹ Ces deux catégories sont des structures de contrôle des populations qui sont construites sur les assignations spatiales en vue de la concentration du pouvoir dans les mêmes mains (et hors d'autres mains) depuis l'époque coloniale.

⁹ « La race n'est ni plus mythique ni plus fictive que le genre – tous deux sont de puissantes fictions. » (Je traduis)

L'intervention coloniale a ordonné le territoire pour réorganiser les sociétés dans leurs rapports avec l'environnement. La racialisation est un processus autant discursif que matériel :

Race is not constructed through discourse alone—it is deeply material, directly implicated in capitalist accumulation, and not only entangled with but also facilitated by the organization of space and the built environment. In this reading, race refers not to some objective or prior form of “difference” but to the product of a series of racializing procedures operating at the level not only of representation but also of materiality and infrastructure. (Nemser, 64)

Les infrastructures spatiales d'enfermement comme outils de racialisation et de hiérarchisations sociales ont permis le contrôle colonial. Elles ont servi à saisir les terres tout en imposant aux populations de nouvelles formes d'organisation sociale et de subsistance dans laquelle l'autosuffisance était devenue quasiment impossible à cause des restrictions d'accès au territoire. Tout comme en Europe à partir du XVI^{ème} siècle, l'enfermement s'est attaqué à la survie autonome des communautés visées. Les déplacements ont en outre conduit à de nouvelles catégories d'identification pour les communautés autochtones elles-mêmes, appelée à se reconceptualiser face au pouvoir colonial. Nemser ne fait aucune mention des politiques spatiales des États-Unis et du Canada, que ce soit pour les réserves autochtones ou pour la ségrégation raciale des lois Jim Crow, puisque ces espaces et ces temporalités dépassent le cadre de son analyse. Cependant, ces différentes politiques coloniales trahissent une approche similaire à l'espace à travers le continent.

L'histoire d'Abya Yala est marquée par l'idéologie occidentale de l'enfermement. La mise en place d'infrastructures spatiales a conduit à la production de catégories et d'identités raciales hiérarchisées pour justifier les différences de traitements et de droits, notamment par rapport à la question de l'accès au territoire. L'enfermement de communautés entières permet de séparer un territoire de sa communauté, et de soumettre le territoire au régime de la propriété privée et au mode d'extractivisme capitaliste. L'enfermement limite les populations visées à l'assimilation ou à la ségrégation en limitant l'accès aux ressources essentielles pour maintenir des formes de vie

non-capitalistes. L'enfermement soumet en outre à de nombreuses formes de violence coloniale et à une surveillance permanente. Cet enfermement est justifié à travers l'élaboration d'une rhétorique de racialisation de l'enfermé·e. L'enfermement renverse ainsi l'idée que les démocraties occidentales diffusent la liberté comme concept central d'organisation sociale.

II. Enfermements des peuples autochtones au Canada

La mise en place de réserves constitue l'une des translations directes de l'idéologie occidentale de l'enfermement en contexte colonial d'accumulation capitaliste et d'expansion extractiviste. Les réserves autochtones au Québec avaient originalement été prévues comme des espaces de contrôle et d'assimilation des populations dans le but non seulement d'assimiler les communautés autochtones aux modes de vie occidentaux, mais aussi et surtout de permettre l'exploitation territoriale des ressources naturelles. Or, aujourd'hui, ces espaces ont été réappropriés comme lieux de communauté et de préservation. L'ambiguïté de la réserve comme symbole de la violente dépossession coloniale et du lieu de reproduction et de protection de modes sociaux, politiques et culturels d'une communauté est au centre des conceptions contemporaines des réserves par leurs membres. Ainsi, Marly Fontaine, artiste innue¹⁰ de Uashat Mak-Maliotenam,¹¹ s'est fait tatouer son numéro d'Indienne (c'est-à-dire le numéro administratif que lui donne le gouvernement pour être reconnue sur les listes officielles des individus autochtones du pays) sur l'avant-bras, au cours d'une performance en 2017. Elle raconte ce projet dans *Ma réserve dans ma chair*, publié en 2017 en partenariat avec l'autrice québécoise Mélanie Loisel. Dans ce récit à la première personne, Fontaine affirme que son statut d'Autochtone est attaché à

¹⁰ Fontaine se décrit comme « une Innue » (avec l'accord, 14). Pour situer cette Nation autochtone, voir notamment l'Institut Tshakapesh, <https://www.tshakapesh.ca/> consulté le 27/04/2025.

¹¹ Voir la carte des Nations autochtones au Québec de 2024 en Annexe 1.

une réserve : « Je suis indissociable de ma réserve, bien que j’aie horreur de ce mot » (20). L’ambivalence de la réserve rapporte à la fois l’histoire des enfermements et des sédentarisation forcées, mais aussi un lieu de communauté et de résistance à l’assimilation dans la société occidentale, que Fontaine résume ainsi : « nous refusons d’être comme vous. [...] Nous revendiquons le droit d’être nous » (144). Ainsi, la réserve comme espace délimité a ancré chaque communauté dans un territoire fixe. A l’intérieur de cet espace, les communautés ont renouvelé leurs pratiques et épistémologies autochtones, même si le concept-même de réserve vient de l’idéologie occidentale. Fontaine transforme son numéro en signe de mémoire : « Sur mon bras gauche, il y aura toujours ce numéro gravé : le 0800381101. Chaque fois que je le vois, je me souviens d’où je viens, par où je suis passée et vers où je dois aller. J’ai ma réserve dans ma chair » (161). Fontaine illustre une vision critique de la violence de l’enfermement auquel les Innuat¹² et l’ensemble des Nations autochtones ont fait face au Canada, et transforme l’idéologie coloniale de l’enfermement en refus d’oublier qui allie corps, territoire et mémoire.

A. Des enclosures européennes aux réserves canadiennes

L’histoire des enclosures en Europe illustre la lutte de classe entre différents groupes et leurs formes de relation au territoire. Pour mettre en place une économie de marché basée sur l’accumulation capitaliste, quelques colons ont pris possession de vastes territoires canadiens. Le géographe canadien Cole Harris souligne l’importance de l’histoire des enclosures dans le processus d’accaparement colonial des territoires mises en place au Canada :

By the time British Columbia was being resettled, most immigrants took a regime of private property rights, backed by the state, for granted. [...] There [in England] the centuries-long struggles over enclosure has been waged between a great many ordinary folk who sought to protect customary use rights to land (on which

¹² Pluriel d’Innu, voir Ambroise, Jérémie et Mélanie Guay. “L’innu, une langue en pleine transformation.” Nos langues Our Languages, 2021, <https://www.noslangues-ourlanguages.gc.ca/fr/blogue-blog/innu-langue-en-transformation-rapidly-transforming-language-fra> consulté le 27/04/2025.

livelihoods often depended), and landlords who wanted to dispense with the clutter and relative unprofitability of customary usage and use their lands as they saw fit. (2002, 266).

Les Européens sont arrivés avec en héritage la conceptualisation du territoire privatisé : l'occupation du territoire par une communauté n'était plus synonyme de propriété de cet espace par la communauté en question. Les communautés pouvaient donc être expulsées de leur lieu de vie si elles n'avaient pas de titre prouvant leur possession du territoire d'après le régime de propriété privée. Les Européens, protégés par l'État colonial, se sont appropriés les espaces où ils sont arrivés, et ont pu refuser le droit à l'accès au territoire pour les communautés autochtones. Harris souligne qu'un déplacement fondamental a eu lieu entre les enclosures d'Europe prises dans un système de classe et la mise en place de réserves au Canada où la confrontation entre différentes communautés supplante la confrontation de classe :

The arguments over land in Britain were, essentially, class arguments within societies that recognized themselves as such: their outcomes revealed only too vividly the reality of class relations. The argument, such as it was, between settler society and Native peoples over land in British Columbia was not class argument, but rather between different societies and cultures that, out of altogether different historical experiences, had only recently encountered each other. (267-268)

Ce que Federici comme Harris décrivent comme une lutte de classes en Europe s'est transposé en un affrontement politique et épistémologique sur les questions de territoire, donnant source à des définitions raciales hiérarchisantes. La hiérarchisation raciale a eu pour but de justifier la prise de possession par les colons européens d'espaces déjà habités par les communautés autochtones. Dans le droit canadien, jusqu'à ce jour, les réserves autochtones n'appartiennent pas aux communautés qui y résident, mais à la Couronne du Royaume-Uni. La vision à la base de ce cadre légal est celle de l'idéologie coloniale occidentale, comme le souligne le philosophe anishinaabe Dale Turner : « Herein lies a fundamental disagreement between Aboriginal nationalists and Canadian sovereigntists: many Aboriginal peoples believe to this day that they own their lands, yet the

Canadian state continues to assert and enforce its unilateral claims to sovereignty over Aboriginal lands » (2006, 5). Face à de telles contradictions conceptuelles au niveau de la question de la propriété des territoires, les gouvernements provinciaux et nationaux canadiens ont appliqué de nombreuses mesures géopolitiques pour affirmer leur statut de possesseurs et réduire toujours plus l'accès des peuples autochtones au territoire et à ses ressources.

Le contrôle colonial des déplacements

La privatisation des territoires au Canada est passée par la signature de traités bafoués par les pouvoirs coloniaux et par les amendements successifs de ces accords, avec deux objectifs : réduire toujours plus le territoire sous contrôle autochtone, et soumettre une partie toujours plus grande de l'espace au régime de propriété privée et de l'extraction des ressources naturelles. Harris définit les réserves comme des espaces à part dans le territoire canadien alors en cours de constitution : l'enfermement spatial a conduit à des lois et à des droits localisés pour les individus et les peuples autochtones. La réduction des espaces accessibles s'est accompagnée de diminutions de droits au mouvement et d'une surveillance ininterrompue de la part des agents du gouvernement et des membres des communautés spoliatrices.

Such watching, backed by the law, turned Native people into trespassers. It defined where they could and could not go, and as they had once moved everywhere within tribal territories, and as livelihoods and lifeways had been tied to these movements, the management of movement associated with property rights was the most essential discipline imposed on them. (Harris, 271).

L'enfermement a été implanté en tant que forme de contrôle par la complication voire l'interdiction totale d'accéder à tout espace hors des réserves. L'interdiction de se déplacer a transformé les individus autochtones en intrus, c'est-à-dire en hors-la-loi, dès qu'un individu franchissait les limites des réserves que les administrations coloniales lui avaient attribuées.

Cette situation culmine avec la mise en place en 1885 d'un système de passes pour Autochtones, comme le détaille le réalisateur canadien Alex Williams en collaboration avec les Aîné-es de plus de six Nations des plaines du Canada dans le documentaire *The Pass System* (2015). Bien que ce système de passes n'ait jamais été sanctionné par une loi, il a été maintenu pendant plus de soixante ans, et le documentaire affirme que le dernier passe a été issu en 1969. Créé dans le contexte des insurrections Métis de 1884, dont les figure-clés furent Louis Riel et Gabriel Dumont, le système des passes a voulu empêcher les individus résidents dans des réserves, c'est-à-dire les personnes issues de communautés sous Traités et sous Statut Indien, de se réunir et de prendre part aux mouvements de résistance des Métis (sans Statut autochtone). Le documentaire affiche en introduction :

In 1885, the Canadian government put in place an extra-legal system of segregation to separate white settlers and the Indigenous population.

First Nations people were now forced to request permission just to leave their reserves, effectively imprisoning them on their own lands. (00:15-00:28)

L'enfermement sur les réserves n'était pas prévu par les Traités, qui affirmaient au contraire l'accès légal des communautés à leurs territoires traditionnels. Les réserves, présentées comme lieu de protection, se révèlent rapidement de potentielles prisons, ce qui a chamboulé toute l'organisation des sociétés autochtones : les individus devaient demander une autorisation pour toute activité prenant place hors de la réserve, que ce soit pour aller chasser ou pour se marier. L'histoire de ces autorisations met en relief la criminalisation des individus autochtones qui souhaitaient se déplacer librement et ainsi continuer leur mode de vie traditionnel.

La réserve est un espace infime par rapport au territoire que chaque communauté autochtone habitait avant l'imposition de l'ordre géopolitique colonial. Elle a ainsi imposé des distances géographiques entre communauté et territoire qui ont rendu difficile le maintien des

modes de vie traditionnels, qu'ils soient basés sur la cueillette et la chasse ou sur les échanges. Cette restriction territoriale a poussé les individus vers le marché du travail et/ou vers la dépendance des produits distribués par l'État. Le recours aux échanges monétaires a principalement été encouragé par la grande limitation de ressources, rendues inaccessibles par les politiques d'enfermement.

La continuité des enfermements : les prisons canadiennes

Le motif de la réserve comme une prison est très présent dans les littératures autochtones au Canada. Le chercheur métis Howard Adams a par exemple nommé son livre coup-de-poing *Prison of Grass* (1975), livre dans lequel il retrace l'histoire des peuples autochtones du Canada avec un point de vue métis, contre la version officielle de l'histoire canadienne des années 1970. Les philosophes Mechthild Nagel et Anthony Nocella, éditeurs de *The End of Prisons : Reflections from the Decarceration Movement* (2013) rapprochent les réserves et les prisons, en particulier dans le cadre des politiques coloniales : « Unquestionably, reservations were meant to function as prisons. » (8) Les réserves sont ainsi l'un des éléments structurels de l'enfermement des communautés autochtones. Or, aujourd'hui, les prisons canadiennes visent de façon disproportionnée les individus autochtones. La chercheuse canadienne Deena Rymhs écrit, dans son monographie *From the Iron House, Imprisonment in First Nations Writing* : « [...] the prison is not just an apparatus of detention and punishment, but a structure signifying the colonization, criminalization, and suppression of a people. The personal histories of indigenous peoples in Canada are so heavily entangled in carceral institutions that it is difficult to discuss the former without the latter. » (2008, 2) Rymhs voit dans la prison une structure coloniale qui s'attaque, à travers le ciblage d'individus autochtones, à leurs communautés entières.

La justice canadienne présente l'enfermement comme une punition individuelle, mais cette approche est mise à mal par les chiffres et l'extrême taux d'incarcération des populations autochtones dans les prisons canadiennes. En 2019, la sociologue canadienne Vicki Chartrand rapporte : « Today, Indigenous people make up 26.4% of the total federal prison population, with Indigenous women composing 37.6% of the federal women prison population. In the provincial prisons, Indigenous incarceration rates are as high as 80%–90% in some regions of Canada » (2019, 69). Si l'on compare ces chiffres avec le pourcentage de personnes au Canada qui s'identifient comme Autochtones (5% en 2021 selon le gouvernement canadien),¹³ il apparaît que l'enfermement vise les communautés autochtones dans leur ensemble et poursuit l'entreprise coloniale de séparation des communautés du territoire. La chercheuse en droit et activiste mohawk Patricia Monture-Angus écrit au sujet de l'individualisation des procès :

Yet, a criminal court is not interested in hearing about this long trail of individualized and systemic colonialism which leads to conflict with the law. Courts are only interested in whether you committed a wrong act with a guilty mind. This is a clear example of how the individualized nature of law obscures systemic and structural factors. (1999b, 27)

Infrastructure coloniale, la prison est ainsi inscrite dans la continuité de l'idéologie occidentale de l'enfermement. En séparant l'individu de son contexte, la justice se dit aveugle (au genre, à la classe sociale, à la racialisation, à l'orientation sexuelle...), mais le fait-même de ne pas prendre en compte ces éléments rend la sentence beaucoup plus lourde pour ceux qui sont pénalisés par la colonialité de la société canadienne. La prison représente, à l'époque contemporaine, le renouvellement de l'affirmation de souveraineté du Canada sur l'ensemble des Nations

¹³ Voir Gouvernement du Canada. "Les Autochtones et leurs communautés." Canada.ca, 2024, <https://www.rcaanc-cirnac.gc.ca/fra/1100100013785/1529102490303> consulté le 13/12/2024.

autochtones. Le développement accéléré des prisons au Canada se révèle être la nouvelle forme de colonialisme canadien aujourd'hui :

In this 50-year period [1950-2000], approximately 46 federal prisons were built, compared with the 13 penitentiaries constructed in the previous 115-year period. [...] With penal advances and expansion acting in tandem with the receding of formal colonization practices, the prison took over as the new expression of colonialism. (Chartrand, 77)

La prison constitue une menace ciblée et racialisée d'enfermement qui poursuit le travail de déplacements forcés et d'affaiblissement des communautés en contexte canadien contemporain.

La menace d'incarcération est un outil pour limiter les critiques et les activismes décoloniaux au Canada, au risque de poursuites judiciaires, mais elle permet aussi de criminaliser l'individu, et donc de faire de lui l'unique responsable de sa situation, à l'encontre d'une lecture multidimensionnelle des circonstances de cette personne. La criminalisation de l'enfermé·e permet de ne pas remettre en question l'ordre social.

B. Les appareils législatifs de l'enfermement

La mise en place de réserves est liée à la Loi sur les Indiens. La Loi sur les Indiens, connue en anglais sous le nom de *Indian Act*, désigne l'ensemble des décisions juridiques du gouvernement canadien concernant les individus reconnus comme Autochtones depuis 1876. Elle ne s'applique ni aux Inuit, ni aux Métis, ni aux Autochtones non reconnus comme tels par cette même Loi. La Loi a affecté les pratiques sociales, culturelles, politiques et résidentielles de tous les peuples reconnus comme « Premières Nations », de 1876 à aujourd'hui. Elle a été amendée de nombreuses fois¹⁴ ; pour ne donner qu'un exemple, les pratiques religieuses et culturelles telles que les pow-wow avaient été interdites par un amendement en 1885, puis ré-autorisés en 1951,

¹⁴ Pour une explication détaillée de ces changements, voir notamment Thomas King, *The Inconvenient Indian*, 70-71, 2013.

année de la *Déclaration Universelle des Droits de l'Homme* des Nations Unies. La Loi a imposé des réglementations pour déterminer qui a droit au Statut d'Indien, mais a aussi défini l'organisation politique des communautés en imposant des élections où les femmes ont été interdites de vote et du droit de se présenter. La Loi a aussi conduit à la mise en place de pensionnats pour Autochtones, puisque le but de cette Loi, depuis son origine, a été l'assimilation des Autochtones dans la société canadienne.¹⁵ La Loi sur les Indiens est toujours en place aujourd'hui.

Alors que la Loi elle-même conférait le statut d'Indien aux individus, depuis 1985, ce sont les communautés qui sont chargées de reconnaître officiellement les individus qui en font partie. L'un des changements principaux concerne le Statut des femmes autochtones ; en effet, lors de sa création, la Loi sur les Indiens impose une définition patriarcale de l'identité autochtone : « On y stipule qu'un Indien est 'tout homme de sang indien réputé appartenir à une bande particulière'. Le statut d'Indien s'applique également à 'tout enfant de cette personne' et à 'toute femme qui est ou était légalement mariée à cette personne' ». ¹⁶ La Loi définissait en effet le Statut d'Indien à travers les seuls hommes des communautés ; toute femme de Statut Indien se mariant avec une personne sans Statut perdait automatiquement le sien, alors qu'une femme sans Statut se mariant avec un homme de Statut Indien prenait le Statut de son mari. Les enfants du premier couple sont exclus du Statut, tandis que ceux du deuxième couple y ont droit de naissance. En 1985, les mouvements politiques des femmes autochtones qui s'opposaient à l'organisation patriarcale de la Loi ont conduit à un amendement connu sous le nom de C-31, qui rend leur Statut aux femmes autochtones l'ayant perdu par mariage, tout en soumettant ce processus aux nouvelles politiques

¹⁵ Voir l'article de Robert Nichols sur l'histoire de l'émancipation volontaire puis forcée des personnes au Statut d'Indien dans "Contract and Usurpation, Enfranchisement and Racial Governance in Settler-Colonial Contexts," *Native Studies*, 89-121, 2014

¹⁶ The Canadian Encyclopedia. "Loi sur les Indiens." *L'Encyclopédie Canadienne Historica Canada*, 2022, www.thecanadianencyclopedia.ca/fr/article/loi-sur-les-indiens consulté le 4/2/2023.

internes des communautés pour reconnaître elles-mêmes leurs membres. Les discriminations de genre liées à la Loi sur les Indiens, et ainsi l'imposition d'un patriarcat occidental sur les communautés autochtones, ont été étudiées avec profondeur.¹⁷ Mais le fait de rendre le pouvoir de décider qui peut être ou non inclus dans une communauté aux communautés elles-mêmes ne rectifie pas toujours le biais patriarcal de la Loi. Ce changement n'est qu'une apparence selon la chercheuse mik'maq Bonita Lawrence :

Identity legislation in the Indian Act has functioned so completely—and yet so apparently invisibly—along gendered lines that at present the rewriting of Indian identity under Bill C-31 in ways that target men as well as women are viewed as intense violations of sovereignty, while the gendered violations of sovereignty that occurred in successive Indian Acts since 1869 have been virtually normalized as the problems of individual women. (2004, 69)

Les discriminations genrées présentes dès les origines de la Loi sur les Indiens ont servi à imposer un régime patriarcal aux communautés autochtones, notamment dans leur organisation politique. Ce système patriarcal, imposé pendant plus de cent ans, est difficile à remettre en cause à cause de son intériorisation dans les communautés. La chercheuse, artiste et autrice nishnaabeg Leanne Betasamosake Simpson souligne le caractère hétéro-patriarcal de cette Loi et les enfermements liés au genre imposés à toute personne autochtone :

The rigidity of the colonial gender binary was a prominent part of policy and practice. [...] This resulted in the near erasure of queer genders and sexualities, the confinement of women to the domestic sphere of the home, the ongoing criminalization of Indigenous women who trade or sell sex, and the continued criminalization of Indigenous women and queer people in urban, rural, and reserve spaces. It also resulted in the confinement of men to the roles of white patriarchal husbands and fathers, to the unskilled or the semiskilled working class, and to a colonial hierarchy of gender within Indigenous intimacies with men at the top, women in the middle, and nonconforming genders disappeared through individual and systemic violence. (2017, 110-111)

¹⁷ Voir par exemple le chapitre “Essentialism and the Gendered Politics of Aboriginal Self-Governance” de Glen Coulthard dans *Red Skin White Masks*, 79-103, 2014, ou encore “Balancing Strategies, Aboriginal Women and Constitutional Rights in Canada” de Joyce Green dans *Making Space for Indigenous Feminism*, 140-159, 2007

Depuis 1876, la Loi sur les Indiens a servi à séparer les personnes autochtones « à Statut » de celles sans Statut, mais aussi des Métis et des Inuit ; elle a imposé des structures sociales, notamment au niveau des conceptions binaires de genre, sur chaque individu de Statut Indien. La Loi organise jusqu'à aujourd'hui la disparition progressive des communautés, puisque le Statut n'est transmissible que dans certaines conditions de généalogie (contrairement par exemple à la nationalité canadienne qui est transmise tant que l'un des parents est canadien, ou lorsqu'un enfant naît sur le territoire national). L'identité autochtone, dans la législation canadienne, est réduite à une question de généalogie et de calculs sans que la participation dans une communauté spécifique ne soit prise en compte. La Loi sur les Indiens impose aux communautés autochtones des enfermements spatiaux mais aussi identitaires basés sur les hiérarchies sociales occidentales.

Les écoles résidentielles

Les efforts d'assimilation forcée et de dissolution des communautés autochtones dans la société coloniale canadienne ont conduit à la mise en place d'écoles résidentielles : selon les chiffres actuels, plus de 150 000 enfants autochtones ont été envoyés dans l'un des 130 pensionnats du Canada entre 1879 et 1996 (Commission de vérité et réconciliation du Canada [CVR], 5). Lawrence met en rapport ces écoles avec le système carcéral, évoquant « the prison environment of the residential schools » (2004, 260). Le projet colonial a reproduit la conceptualisation européenne : il y a eu partout en Europe des « maisons de corrections ou de redressement ».¹⁸ Cependant, ces pensionnats canadiens visaient au déracinement culturel, linguistique et identitaire des enfants à travers leur enfermement physique. Leur internement n'était motivé que par leur identité : « These institutions [the residential schools] played a regulatory and punitive function

¹⁸ Bourquin, Jacques. «Le fantôme des maisons de redressement.» *Le Monde diplomatique*, vol. 49, no. 579, 2002, pp. 3-6. <https://www.monde-diplomatique.fr/2002/06/BOURQUIN/8921> consulté le 02/07/2024.

that instilled a similar sense of cultural guilt » (Rymhs, 2). Les écoles résidentielles ont enfermé les enfants pour leur inculquer une « culpabilité culturelle » les poussant dans le système social occidental notamment par le travail forcé. Du XIX^{ème} jusqu'au début du XX^{ème} siècle :

Labour in the penitentiary, on reserves, and in residential schools was central to the regulation of populations. Residential school children were making garments and uniforms for prisoners; women prisoners were making clothing for men in prison; and the men in prison would make uniforms, shoes, and desks for the Indigenous children. (Chartrand, 2019, 75)

L'enfermement a touché tous les individus, avec l'objectif d'inclure les enfants dans ces structures hiérarchiques d'exploitation le plus tôt possible. Cette volonté d'assimilation forcée de la part du gouvernement canadien est maintenant considérée comme une forme de génocide.¹⁹

Si à l'origine, la Loi sur les Indiens ne devait viser que les enfants des Premières Nations, tous les enfants considérés comme « autochtones » par le gouvernement colonial, c'est-à-dire les Inuit, Métis, et les individus autochtones sans Statut, étaient envoyés dans ces écoles, même s'ils ne dépendaient pas de la Loi.²⁰ La Commission de Vérité et de Réconciliation du Canada (CVR), conduite de 2007 à 2015, a été organisée dans le but de recueillir la parole des survivants des pensionnats et de leurs descendant·es, afin d'écrire cette histoire mais aussi d'évaluer et de tenter de réparer ces dommages et violations des droits humains. La Commission a produit un rapport en dix volumes, publiés en 2015. Le rapport résume ainsi l'histoire de ces institutions :

Tout au long de son histoire, le système des pensionnats représente une attaque à l'identité et à la vitalité des enfants, des familles, des langues, de la culture, de la spiritualité et des nations autochtones. Comme les documents officiels l'indiquent, ces répercussions ne sont pas de malheureux produits dérivés d'un système bien intentionné. Au contraire, il s'agit dès le tout début des résultats prédéterminés et souhaités du système. (CVR I, 181)

¹⁹ « The damage of the Indian residential school process has been defined by scholars as “cultural genocide” (MacDonald, 2007; MacDonald & Hudson, 2012) and genocide (Akhtar, 2010; Chrisjohn et al., 2002; Woolford, 2009) » (Juutilainen, S. A. , Miller, R. , Heikkilä, L. , Rautio, A., 2014, 2)

²⁰ Larocque, Emma. *When the Other is Me*. Winnipeg: Manitoba Press, 2010, 101.

Les pensionnats ont ainsi été des outils d'enfermement des enfants autochtones, tout Statut confondu, dans le but de les séparer de leurs communautés. Lawrence, dans son étude sur les Autochtones urbains, après avoir rappelé l'histoire des pensionnats et leurs liens avec le gouvernement et les diverses églises du Canada,²¹ place les pensionnats au centre des raisons qui ont poussé les personnes interrogées et leur famille à quitter leurs communautés : « Finally, the residential schools severed links between the survivors and their communities so thoroughly that most of the survivors did not return to their communities afterward. Urbanity, for half of the participants, began with this process, with their mothers and fathers leaving their communities for residential school » (111). Les politiques d'éducation des enfants autochtones au sein du système des pensionnats dans le but de les assimiler à la société occidentale canadienne ont entraîné des conséquences intergénérationnelles qui s'étalent jusqu'à aujourd'hui.

La séparation des individus de leurs communautés et les traumatismes liés à la violence des pensionnats a entraîné le silence de nombreux·ses survivant·es, et pourtant les témoignages littéraires de cette expérience n'ont jamais manqué, comme l'a analysé la chercheuse canadienne Sarah Henzi dans une conférence intitulée « Recovering and Contextualizing the Works of An Antane Kapeshe and Jane Willis » (MLA 2023). Les créateurs et créatrices autochtones se sont emparé de tous les médias pour faire connaître cette partie de l'histoire canadienne et ses conséquences intergénérationnelles. Pour se limiter dans le nombre d'exemples disponibles tout en soulignant la diversité des médias et des genres employés, mentionnons le livre de science-fiction *The Marrow Thieves* (2017), de l'autrice métis Cherie Dimaline, la chanson du rappeur

²¹ « The Canadian residential school system was in operation from the 1890s until the late 1960s. Plans were first developed in 1879 to study the American experience of residential institutions and to develop a corresponding system in Canada, by expanding the network of religious schools and institutions already developed through the missionary efforts of the Roman Catholic, Anglican, and Methodist Churches » (Lawrence, 2004, 105).

anishinaabe Samian *Ishkodè*, (2021), dont le clip s'ouvre par le témoignage de Delbert Sampson, survivant secwepemc des pensionnats, la bande dessinée *Sugar Fall: A Residential School Story* (2012) de l'auteur cri David Robertson, et la série télévisée de *Pour Toi Flora* (2022) de la réalisatrice mohawk Sonia Bonspille-Boileau.²² L'histoire des écoles résidentielles rend visible l'enfermement comme une structure permettant l'exercice d'une violence coloniale physique et psychique sur les enfants mais aussi sur l'ensemble des communautés affectées, à travers les répercussions multigénérationnelles de ces actes coloniaux. L'enfermement vise au déracinement, à la honte et à la perte identitaire, avec l'objectif colonial explicite de faire disparaître les organisations sociales des Nations autochtones.

Le « Sixties scoop »

Le système des pensionnats a coexisté avec puis a été remplacé par les placements forcés d'enfants autochtones par les autorités canadiennes, phénomène connu sous le nom de « Sixties Scoop » qui « describe[s] the massive removal of Native children from reserve communities that developed after the 1951 Indian Act enabled provincial child welfare authorities to extend their operations to Indian reserves » (Lawrence, 2004, 112). Cette politique a visé tous les enfants dont le gouvernement et ses services sociaux estimaient que les parents ne correspondaient pas aux normes – définies par le gouvernement – pour les élever. Cette autre forme de déplacement forcé des mineur·es souligne la transformation mais aussi la continuité des pratiques gouvernementales canadiennes d'assimilation des peuples autochtones ayant pour cible les enfants :

At least 20,000 Indigenous children were forcibly removed from their birth families and communities and placed into non-Indigenous foster care or adoptive homes in Canada, the United States, and overseas. [...] As an extension of the political agenda of residential schools, the Sixties Scoop promoted cultural genocide and

²² Pour une liste plus complète, voir Robertson, David A. "48 books by Indigenous writers to read to understand residential schools." *Canadian Broadcasting Corporation-Radio Canada*, 2021, <https://www.cbc.ca/books/48-books-by-indigenous-writers-to-read-to-understand-residential-schools-1.6056204> consulté le 02/07/2024.

forced assimilation into European culture. (Benoit, Campagne et Kodeeswaran, 2022, 1)

Tout comme pour les prisons, le Sixties Scoop a eu une approche individuelle et non communautaire des individus, et pourtant les chiffres montrent à nouveau que les structures gouvernementales sont racialisées et visent à l'assimilation des individus dans le système social occidental.²³ Ainsi, l'enfermement, à travers les infrastructures et les déplacements forcés des communautés et des individus autochtones, est essentiel à l'histoire des politiques concernant les peuples autochtones par les gouvernements du Canada et du Québec.

C. Les réserves au Québec

Winona LaDuke, environnementaliste anishinaabe, indique que c'est au Québec, dans un contexte d'évangélisation des peuples autochtones au XVII^{ème} siècle, que les premières tentatives de réserves ont été menées. LaDuke décrit :

In 1637, he [le Père Jésuite Paul Le Jeune] attempted to encourage a group of Innu to settle and farm at his Sillery mission and created a prototype "Canadian Indian reserve". Like those which would follow, it failed, even though food, houses, and clothing were provided. The Innu preferred their own way of life and eventually moved back to the bush. (1999, 53)

Les Innuat sont un peuple traditionnellement nomade de l'Est du Canada, dont les réserves se trouvent aujourd'hui principalement dans la province du Québec ; leur nomadisme était désapprouvé par les Jésuites qui ont tenté de les sédentariser depuis les débuts de la colonisation afin de les faire entrer dans le modèle social et économique des colons, notamment à travers une évangélisation forcée et leur participation dans l'agriculture. Ce projet de réserve a été enterré à la fin des années 1680. Cet échec mentionné par LaDuke n'a pourtant pas mis fin aux projets de réserves et de territoires dédiés aux peuples autochtones dans toute la Province.

²³ Voir notamment la série *Little Bird* de Jennifer Podemski (Ojibwé et Juive) et Hannah Moscovitch (2023) sur le Sixties Scoop et ses conséquences sur les enfants.

Des expropriations à répétition

Le Québec compte aujourd'hui 59 réserves, dont les plus anciennes encore reconnues et habitées à ce jour ont été établies dès les années 1850. Peter Di Gangi, chercheur en droits territoriaux des peuples autochtones du Canada, les décompte dans l'*Encyclopédie Canadienne* : « Le Québec compte 30 réserves occupées par 25 Premières Nations. Il existe en outre des communautés dont les terres sont visées par la Convention de la Baie James et du Nord Québécois et la Convention du Nord-Est québécois : 15 collectivités inuites, 9 cries et une naskapie » (2021, en ligne). En outre, cinq autres Premières Nations ne possèdent pas de réserves. Selon Di Gangi, « Il s'agit du nombre le plus important de Premières Nations ne détenant aucune terre de réserve au sein d'une province » ; ces peuples habitent ainsi des territoires mais ne reçoivent pas de droits liés à la Loi sur les Indiens et aux provisions que cette Loi promet, notamment en rapport à l'accès aux territoires de chasse et de pêche traditionnels. Ces communautés « sans réserve », éloignées des centres urbains québécois, se sont opposées aux assignations territoriales de la Province et ont refusé les déplacements forcés prévus par le gouvernement.

Le Québec multiplie depuis ses débuts les déplacements forcés des communautés autochtones dans des réserves plus ou moins liées à leur territoire originel, au gré des développements industriels et énergétiques de la société canadienne occidentale. Les exemples sont nombreux, comme le souligne l'anthropologue basé en Belgique Frédéric Laugrand :

Les Inuits du Nunavik, du Nunavut et du Labrador en ont souffert [des déplacements forcés] dès les années 1950 (Marcus 1992, 1995 ; Tester et Kulchyski 1994 ; Laugrand, Oosten et Serkoak 2010). Il en va de même pour les Cris, un peu plus tard, comme nous le rappelle James Waldram, qui a bien documenté, entre autres, le cas des habitants de Chemawawin (déplacés à Easterville en 1964) et de ceux de Rat Lake (déplacés en 1975), deux relocalisations où l'on a littéralement empilé les autochtones dans de nouvelles maisons, en raison de grands projets hydroélectriques (voir Waldram 1980, 1987 et 1988b). Les Innus ont eux aussi brutalement souffert de ces déplacements (Samson 1999 ; Dalsbo 2010), essayant

aujourd'hui de se réapproprier ces espaces réels et imaginaires. [...] Il faut ajouter le cas des Attikameks avec l'exploitation de la rivière Gouin (L. Jérôme, comm. pers. 2011), celui des Dènès, des Cris..., bref pratiquement tous les groupes autochtones du Canada ! (2011, 9)

Les autorités provinciales imposent ces déplacements pour permettre l'extraction de ressources naturelles et la production d'énergie, notamment à travers Hydro-Québec, la société d'état québécoise responsable de la production et de la distribution d'électricité dans la Province (et au-delà). Celle-ci dénombre plus de 60 barrages à travers le Québec aujourd'hui. Pour ne citer qu'un exemple, la nation Atikamekw, répartie actuellement en trois communautés à environ 250, 400 et 600 kilomètres au nord de Montréal respectivement, a connu plusieurs déplacements forcés depuis le XIX^{ème} siècle, provoqués en particulier par l'exploitation forestière grandissante et l'imposition de barrages hydro-électriques dès 1847 (Castonguay et Samson, 2021, 29). Les autorités québécoises avaient créé trois réserves pour les communautés atikamekw : Wemotaci et Coucoucache (1895) puis Manawan (1906), alors qu'en 1908 les autorités ont refusé la reconnaissance de la communauté de Kikendatch comme quatrième réserve. Or ces espaces, même reconnus comme réserves, n'ont pas pour autant été protégés :

Shortly after their creation, the reserves of Wemotaci and Coucoucache became obstacles to logging activities and their existence in the territory was discredited by government agencies and timber companies (Bouchard 1980: 150–153). In the 1890s, the Department of Indian Affairs obtained the legal right to expropriate parts of reserves by using a legal provision of the Indian Act meant to facilitate the development of public works in the territory. (Castonguay et Samson, 31)

La reconnaissance de réserves par le gouvernement colonial a été conçue dès le début des accords et de façon unilatérale comme étant temporaire et sujette à des modifications. Ces changements ont pu aller de l'expropriation de pans entiers des réserves jusqu'à l'inondation de territoires due aux projets de barrages : « During the impoundment of the Gouin Reservoir [in 1918], for example, raising the water level caused the flooding of some 100 square miles of land

in the heart of the Atikamekw hunting territory. It also drowned the gathering site of Kikendatch under fifteen meters of water and partially inundated the village at the outlet of Lake Opitciwan » (Castonguay et Samson, 39). Le site de Kikendatch, composé d'un cimetière, un espace de rassemblement et une zone de chasse, a été entièrement détruit par la montée des eaux. Ces inondations ont entraîné des famines pour toutes les communautés atikamekw, et ont conduit à la création de la réserve Obedjiwan, aujourd'hui appelée Opitciwan, en 1944 (reconnue officiellement en 1950²⁴). Cependant, cette réserve est elle-aussi régulièrement inondée à cause des barrages avoisinants, ce qui contamine l'eau potable de la communauté. Selon le compte-rendu de 2016 de la poursuite en justice du gouvernement du Canada par la communauté d'Opitciwan, les membres de cette communauté ont fait face à « la perte d'usage et de jouissance d'environ 109 acres des terres de la réserve résultant de l'inondation à la suite des travaux de relèvement de la crête du déversoir du barrage Gouin autorisés en 1942 et en 1955-56 » (Tribunal des revendications particulières, 6). Les suites de cette action en justice sont toujours en cours.²⁵ Ainsi, du point de vue du gouvernement québécois, les réserves ne sont pas des lieux exemptés des logiques d'extractivisme et d'exploitation territoriale ; les contrats sont conçus comme temporaires et toujours menacés de modifications unilatérales.

L'artificialité des réserves

Le déménagement des peuples autochtones dans des réserves pour chaque communauté au Canada a rendu possible jusqu'à aujourd'hui la privatisation grandissante du territoire. Les déplacements étaient forcés car décidés sans la participation des membres des communautés

²⁴ Voir Villeneuve, Larry, et Daniel Francis (révisions). *Historique des réserves et villages indiens du Québec*. Direction de la recherche, Affaires indiennes et du Nord Canada, 1984, 26.

²⁵ Pour un état de la situation en 2019, voir Fennario, Tom. "Opitciwan First Nation taking Canada and Quebec to court over land rights after long wait." APTNnews, 2019, <https://www.aptnnews.ca/national-news/aopitciwan-first-nation-taking-canada-and-quebec-to-court-over-land-rights-after-long-wait/> consulté le 17/01/2023.

concernées. Comme dans l'ensemble du Canada, il existe une grande variété au niveau des situations et des aménagements des différentes réserves, souvent en relation avec leur emplacement plus ou moins proches de villes québécoises : « Certains des peuplements dans le Nord ne sont pas accessibles par la route, notamment les collectivités crie de Waskaganish et de Whapmagoostui et les Naskapis de Kawawachikamach » (Di Gangi, 2021, en ligne). On peut citer aussi les communautés innu Pakuashipi et Unamen Shipi, sur la Basse-Côte-Nord, accessibles seulement par bateau ou par avion. Au contraire, la réserve mohawk de Kahnawà:ke fait face à Montréal, de l'autre côté du fleuve Saint-Laurent, tandis que la réserve wendat de Wendake est accessible par le système de transport public depuis la ville de Québec.

Les réserves sont marquées par un isolement plus ou moins important. Or, les approches pratiques questionnent l'herméticité de l'ensemble de ces délimitations. Dans son recueil de nouvelles *Kitchike*, l'auteur wendat Louis-Karl Picard-Siouï dénonce le caractère artificiel de la fragmentation de l'espace à travers notamment le personnage de Jean-Paul Paul Jean-Pierre, marqué par sa crédulité à toute épreuve. Il décrit ses recherches assidues des limites de sa réserve :

Pour ce genre de service [la psychologie], il fallait traverser la ligne, cette frontière invisible séparant la réserve de la municipalité avoisinante. Cette tranchée, Jean-Paul Paul Jean-Pierre l'avait longuement cherchée après l'avoir observée, tracée à l'encre rouge, sur la carte du ministère. Et si quelqu'un connaissait en long et en large les rues poussiéreuses du Old Town, c'était bien lui. Or, n'ayant jamais pu trouver lui-même cette ligne de feu, et après avoir été témoin d'une intervention d'arpentage en direct, il en avait conclu que de telles lignes n'étaient visibles qu'avec les télescopes spécialisés de ce corps de métier. (2021, 23-24)

Ces pensées plutôt naïves révèlent l'ironie de ce symbole menaçant et guerrier de la « ligne de feu » comme d'une « tranchée ». L'artificialité et l'abstraction de la réserve comme construction cartographique coloniale refusent aux Autochtones tout contrôle sur sa délimitation : ce sont les agents gouvernementaux qui possèdent les instruments nécessaires pour voir ces frontières. Créées

dans une optique de ségrégation, les réserves constituent un enfermement législatif, symbolique et géopolitique colonial sur lequel le gouvernement veut garder un contrôle exclusif.

Il est important de souligner l'aspect linguistique de cette histoire de l'enfermement des peuples autochtones : les communautés qui résident dans l'actuelle Province du Québec font face à ce que la réalisatrice mohawk Sonia Bonspille-Boileau nomme une « double isolation » : non seulement le Québec efface les peuples autochtones de son histoire,²⁶ mais le Québec sépare linguistiquement ces peuples des autres communautés autochtones au-delà des limites de la Province à travers l'imposition coloniale du français comme langue unique de l'administration et de la vie publique.²⁷ Pour les créateurs et créatrices autochtones, les opportunités de publication et de diffusions de leurs œuvres ont été historiquement très réduites, et les fonds ont toujours été très difficiles à rassembler dans le monde du cinéma, particulièrement parmi les offres réduites de financement pour des œuvres en français. Les politiques linguistiques du Québec continuent de faire débat quant aux droits des communautés autochtones résidents dans cet espace.²⁸

Au Québec comme dans l'ensemble du Canada, les réserves et les prisons, les dispositifs législatifs et les politiques d'éducation par assimilation forcée manifestent la permanence de l'idéologie occidentale de l'enfermement à l'encontre des nations autochtones. L'enfermement refuse la souveraineté aux peuples et individus visés, et souligne la fragilité de la liberté qui leur ait accordée : tout acte qui s'opposerait à l'ordre colonial est punissable d'incarcération et de perte

²⁶ Bibeau, Gilles. *Les Autochtones, la part effacée du Québec*. Montréal : Mémoire d'encrier, 2020.

²⁷ Je remercie Sonia Bonspille-Boileau pour m'avoir accordé une interview personnelle à Montréal le 11 août 2022 lors du festival Présence Autochtone.

²⁸ Lire par exemple le communiqué de presse de l'Assemblée des Premières Nations du Québec et du Labrador, « Loi sur la langue officielle et commune du Québec, le français : Les Premières Nations du Québec déposent une demande de contrôle judiciaire pour faire respecter leurs droits ancestraux en matière d'éducation » du 20 avril 2023 disponible en ligne : https://cepn-fnec.ca/wp-content/uploads/2023/04/Communique-presse-L14.pdf?fbclid=IwAR1BepFPMF0Wzf0snLjxMEczr5kufG2suans_1IzChWVAEsO-N93Tm7H1Zg. Voir aussi le chapitre 5 de ce travail sur la colonialité de la langue au Québec.

de territoires. L'enfermement permet la surveillance constante des individus et des communautés, mais aussi les tentatives de prise de contrôle sur leur mode de vie et leurs moyens de subsistance. Dans le cas du Québec, cet enfermement passe aussi par une mise au silence historique des luttes autochtones, par exemple à travers les diverses impositions linguistiques qui font du français la première langue de la Province. Les conséquences de l'idéologie occidentale de l'enfermement sont intergénérationnelles, alors que la Loi sur les Indiens est toujours en place aujourd'hui.

III. Enfermements en Haïti

Face aux caractéristiques géographiques constitutives de l'archipel caribéen et son grand nombre d'îles plus ou moins grandes et relativement proches, l'idéologie occidentale de l'enfermement a été implantée dans les Caraïbes au niveau géographique, social et culturel dès les débuts de la colonisation de cet espace. Cet enfermement a particulièrement marqué Haïti, qui est devenue en 1804 la première nation indépendante des Caraïbes après la colonisation européenne.

A. La situation des Caraïbes : fragmentations spatiales

Les Caraïbes se caractérisent par un archipel d'îles, ce qui ne constitue pas pour autant une source nécessaire d'isolement géographique ; ainsi le présente l'écrivain et philosophe cubain Antonio Benitez-Rojo dans *La Isla que se repite* : « La insularidad de los antillanos no los impele al aislamiento, sino al contrario, al viaje, a la exploración, a la búsqueda de rutas fluviales y marinas » ([1989] 1998, 41).²⁹ Le philosophe martiniquais Frantz Fanon, dans *Les Damnés de la Terre*, place l'enfermement à l'origine de l'organisation coloniale de la société : « L'indigène est un être parqué, l'apartheid n'est qu'une modalité de la compartimentation du monde colonial. La

²⁹ « L'insularité des Antillais ne les incite pas à l'isolement, sinon au contraire, au voyage, à l'exploration, à la recherche de voies fluviales et maritimes. » (Je traduis)

première chose que l'indigène apprend, c'est à rester à sa place, à ne pas dépasser les limites » ([1961] 2016, 38). La compartimentalisation passe par l'imposition de frontières géographiques et de limites symboliques. Le contrôle de l'espace et du mouvement des personnes soumises à l'ordre colonial comme élément organisateur est particulièrement visible dans les Caraïbes à travers la structure des plantations.

Chez Édouard Glissant, philosophe martiniquais contemporain de Fanon, la plantation est au cœur de l'organisation sociale des sociétés caribéennes. Cette structure, en tant que lieu fermé, lui permet d'étudier la mise en place des sociétés caribéennes, en particulier dans sa théorie de la Relation. La Plantation comme système est « un lieu clos » : « chaque Plantation est désignée par des limites dont il est strictement interdit de sortir, sauf si on en a la permission écrite ou si des exceptions rituelles, comme à la saison du Carnaval, y autorisent » (1990, 78).³⁰ La conceptualisation historique de la Plantation comme d'un lieu autarcique et se suffisant à lui-même s'oppose à la liberté de mouvement des personnes esclavagisées ; cette organisation se retrouve dans toutes les Caraïbes dans le but de produire des ressources par agriculture spécialisée et intensive (telle que la canne à sucre ou le coton). Benitez-Rojo avait déjà centré la Plantation au cœur des Caraïbes hispanophones comme système d'organisation et comme élément qui les démarque du reste de l'Amérique Latine : « Quiero decir con esto que el Caribe ibérico es parte de la América Latina, pero también parte de una región considerablemente más compleja, caracterizada por su importancia comercial y militar, por el pluralismo lingüístico y etnológico, y

³⁰ Cette définition rappelle les réserves autochtones d'Amérique du Nord ainsi que la mise en place d'autorisations pour sortir.

por el carácter repetitivo de la Plantación » (51).³¹ La Plantation comme système est une structure répétée d'organisation qui caractérise les Caraïbes comme espace à la fois multiple et cohérent :

Creo que más allá de su naturaleza — azúcar, café, tabaco, algodón, índigo, etc.— , más allá de la potencia colonialista que la haya fomentado, más allá de la época en que constituyó la economía dominante en una u otra colonia, la plantación resulta uno de los principales instrumentos para estudiar el área, si no el de mayor importancia. Esto es así porque el Caribe, en una medida sustancial, fue modelado por Europa para la plantación, y las coincidencias históricas de tipo general que muestran los distintos territorios de la región aparecen casi siempre ligadas a ese destino. (57)³²

Les Plantations forment une matrice centrale dans les sociétés caribéennes, et même si celles-ci ont été peu à peu abandonnées à travers l'histoire et les divers moments de décolonisation et de fin de l'esclavage, elles demeurent un ancrage historique dans l'histoire de la conceptualisation de l'espace caribéen. Dans le cas spécifique d'Haïti, l'idéologie occidentale de l'enfermement, qui s'était développée dans le système des Plantations, se répète malgré l'indépendance politique. Le renouvellement des structures issues de l'idéologie occidentale de l'enfermement jusqu'à l'époque contemporaine marque le refus des pouvoirs occidentaux de respecter la souveraineté de ce territoire officiellement indépendant.

La notion d'enfermement est particulièrement présente dans les productions culturelles issues d'Haïti. La dimension vécue de l'enfermement est un thème particulièrement saillant dans la production culturelle haïtienne contemporaine. Le poète James Noël, né en 1978 à Hinche, est l'auteur d'un recueil de poésie intitulé *La Migration des murs* (2012). Dans ce dernier, le poète

³¹ « Je veux dire avec cela que les Caraïbes ibériques font partie de l'Amérique Latine, mais font aussi partie d'une région considérablement plus complexe, caractérisée par son importance commerciale et militaire, par son pluralisme linguistique et ethnologique, et par le caractère répétitif de la Plantation. » (Je traduis)

³² « Je crois qu'au-delà de sa nature – sucre, café, tabac, coton, indigo, etc. – au-delà de la puissance coloniale qui l'a impulsée, au-delà de l'époque où elle a constitué l'économie dominante dans l'une ou l'autre colonie, la plantation s'installe comme l'un des principaux instruments pour étudier la zone, si ce n'est celui de la plus grande importance. Il en va ainsi parce que les Caraïbes, dans une mesure substantielle, ont été modelées par l'Europe pour la Plantation, et les coïncidences historiques de type général que montrent les distincts territoires de la région semblent presque toujours être liées à ce destin. » (Je traduis)

personnifie les murs et souligne l'absurdité et la cruauté historiques et contemporaines de ceux qui les font construire. Dans la dernière partie du recueil, on lit :

Gloire à la santé des peuples qui refusent
d'être otages de la pandémie des murs
Tous ces murs systémiques, systématiques,
parasismiques, qui ne tremblent pas devant le
biberon troué d'un enfant rempli de la plus
grande soif de vivre » (164)

Noël oppose deux entités dans ce poème : les peuples et les murs. Il assimile la prolifération des murs à une « pandémie », une maladie à la fois contagieuse et invisible, dont le caractère inhumain dessiné par les adjectifs « systémiques, systématiques, / parasismiques ». Ces trois adjectifs créent une rime interne dont l'allitération et la répétition presque identique transmettent la sensation d'enfermement. L'inhumanité des murs s'oppose à leur personnification comme sujet d'un verbe, « ne tremblent pas ». Noël apostrophe au contraire les « peuples » qui refusent cette imposition. La mention de peuples « otages » évoque les conflits armés, mais l'inégalité du conflit se révèle dans l'opposition finale entre ces murs et « un enfant », singularisé et ainsi placé en position de faiblesse. Le « biberon troué » suggère la violence à laquelle l'enfant a déjà dû faire face : on imagine la vétusté matérielle de son environnement, et peut-être même la violence d'une arme à feu capable d'abîmer cet objet symbolique de la première enfance et lié à la survie. La violence est répétée par l'oxymore entre la vacuité du biberon et le qualificatif de l'enfant, « rempli » : la violence des murs « vide » le biberon et s'en prend à l'enfant. Le biberon troué prépare l'antithèse entre le superlatif « la plus / grande soif » de l'enfant face au mur et la volonté de « vivre » de ce dernier. Ce poème, qui s'achève avec l'infinitif « vivre », souligne l'humanité de ces personnes victimes de la politique des murs. Ce recueil prend un sens d'autant plus symbolique que les murs qui se multiplient à travers le monde n'ont pas empêché la pandémie de choléra en Haïti de 2010

à 2012, année de publication du livre, ni la récente pandémie mondiale du COVID-19 : les murs enfermement, empêchent les populations de sortir mais ne les protègent pas des dangers et attaques venues de l'extérieur. Dans un prolongement de la vision de Noël, depuis février 2022, la République Dominicaine a commencé à construire un mur frontalier avec Haïti depuis Dajabón, l'une des villes où s'est déroulé le Massacre de 1937, au cours duquel le gouvernement dominicain a lancé une attaque populaire contre toute personne identifiée comme Haïtien·ne, sans leur laisser le droit de passer la frontière.³³ Les formes d'enfermements auxquelles doivent faire face les Haïtien·nes ne cessent de se multiplier, ce qui a des incidences sur les formes d'habitations possibles et les relations à l'espace qui se dessinent dans les productions culturelles contemporaines haïtiennes.

B. Haïti depuis l'indépendance : enfermer par la dette

Pendant le XVIII^{ème} siècle, Haïti est devenue la colonie qui a fourni le plus d'argent à la France grâce à sa production en sucre (Paulino, 2016, 18). Face aux colons blancs détenteurs des plantations d'Haïti, les personnes esclavagisées et libres ont organisé de grands mouvements de résistance et d'insurrection remarquées dès 1791, pour aboutir en 1804 à la première République noire et la première République d'Amérique Latine, après la défaite de l'armée napoléonienne (Dubois et Turtis, 2019, 110). L'indépendance d'Haïti a fait suite à plus d'une décennie de guerre sur le territoire. Les dirigeants haïtiens postindépendance ont fait du relancement de l'économie nationale leur stratégie phare pour éviter une recolonisation rapide et violente de la France. L'historien italien Mario Ferrero écrit à ce sujet : « Despite independence, a defining condition of the regimes that followed Toussaint's was the fear that the French may well try and get their colony

³³ Voir par exemple l'article d'Amiel Bendavid, "Haïti au pied du mur." Institut d'études internationales de Montréal, 2022, <https://ieim.uqam.ca/haïti-au-pied-du-mur/> consulté le 24/04/2023.

back, especially since slavery in the French empire was not definitively abolished until 1848 » (2021, 395). Les dirigeants successifs ont donc tenté de faire redémarrer au plus vite une économie nationale entièrement construite sur le système des plantations. Or, pour l'historienne haïtienne Suzy Castor, il n'y avait pas le temps de changer ce système en si peu de temps :

Il était clair que démanteler les plantations supposait un revirement total dans l'économie du pays. [...] Dans les conditions encore existantes d'agitation et de destruction, il fallait, pour éviter la ruine, reconstituer rapidement les anciennes plantations et occuper celles qui avaient été abandonnées. Par conséquent, le maintien de la cellule économique - la plantation - constituait le pilier de toute la politique agraire de cette époque. (1998, 28)

Les premières politiques agricoles n'ont pas pu échapper aux structures de la plantation. Cependant, la fin de l'esclavage était en contradiction avec l'économie des plantations, qui reposait sur une large main-d'œuvre non-rémunérée pour pouvoir être fonctionnelle et rentable. Les dirigeants François-Dominique Toussaint Louverture (gouverneur de Saint-Domingue, 1799-1802) puis Jean-Jacques Dessalines (Empereur d'Haïti, 1804-1806) et Henri Christophe (roi de l'État du Nord d'Haïti, 1807-1820) ont nationalisé les plantations qui appartenaient aux colons français : « These measures resulted in a massive transfer of land into the public domain: in 1806 between two-thirds and nine-tenths of all productive plantations were estimated to be in state ownership » (Ferrero, 397). Cependant, ces chefs d'État ont tous loué ces terres nationalisées à leurs généraux afin de s'assurer de leur fidélité. Ces derniers ont eu recours à beaucoup de travailleurs et de travailleuses pour les faire cultiver. Ceux-ci étaient autorisé·es à garder un quart de la production agraire des terres qu'ils cultivaient, mais cela était la seule différence fondamentale entre l'esclavage et le nouveau système des plantations.

Alexandre Pétion, président de la République du Sud d'Haïti de 1807 à 1818, a pris une autre direction politique en morcelant les plantations et en attribuant les parcelles sous forme

de propriété privée à ses généraux, mais aussi à ses soldats. De cette façon, Pétion a renversé les régimes de propriété des territoires haïtiens. Le sociologue étatsunien James Leyburn souligne le contraste de la propriété privée entre Haïti et le reste du continent :

Almost all Latin-American countries in the nineteenth century exhibited one common feature: an aristocratic landowning class lording it over peons. Haiti did not follow this pattern. She had aristocrats and peasants, but the aristocrats did not own most of the land, and the peasants were not peons. If later rulers had kept the organization of economic life begun by Toussaint and developed by Dessalines and Christophe, it is almost certain that Haitian social evolution would have resembled that of the rest of Latin America, for it would not have been a great change from feudal holdings to absolute ownership of land by the influential. (2004, 51)

La propriété privée n'était pas inatteignable pour les Haïtiens après l'indépendance. Or, l'économie était toujours centrée autour de la plantation. Les différentes classes sociales se sont alors organisées autour du travail agricole : seules les classes les plus basses ont continué de devoir travailler dans les plantations.

L'enfermement par le travail forcé

Haïti n'a pas pu se défaire de l'organisation sociale basée sur le travail forcé, lui-même rendu possible par les structures de l'enfermement héritées de la colonisation française. Le système de contrôle géographique a ainsi été maintenu à travers le travail des individus. Proclamée trois ans après l'indépendance, la Loi sur la Police du 18 avril 1807 promulguée par Pétion à Port-au-Prince (voir en particulier les articles 18, 33, 34, 59 en Annexe II) a criminalisé les vagabonds et a obligé les employé·es agricoles à avoir une autorisation officielle pour pouvoir sortir de leur lieu de travail. Un exemple plus détaillé de cette répétition du contrôle géographique, économique et social des individus s'est retrouvé dans le Code Henri de 1812 (en Annexe III). Après sa rupture politique avec Pétion, qui a pris le contrôle du Sud et de l'Ouest (autour de Port-au-Prince), Henri Christophe a établi en 1811 un royaume au Nord d'Haïti. La volonté de renouveler les lois d'Haïti est présente dès les premières pages du Code : « [...] il fallait établir de nouveaux principes, effacer

des pages de notre législation jusqu'aux derniers vestiges d'un système odieux, que nous avons réprouvé à jamais » (vi). Et pourtant, le Code a reproduit les lois concernant les limitations de déplacement et l'enfermement des travailleurs et travailleuses agricoles. Ce Code a été particulièrement sévère envers « l'homme oisif et vagabond » (II, 17). Ces personnes, si elles étaient arrêtées par des agents du gouvernement, étaient ramenées à leur lieu de travail et menacées de travaux forcés en cas de récidive ou d'impossibilité de prouver l'habitation (c'est-à-dire la plantation) à laquelle elles se rattachaient. Le Code a aussi imposé un permis signé par l'autorité locale pour avoir le droit de « s'absenter de leurs habitations les jours de travail » (II, 26). Dans les législations des premières années après l'indépendance, les travailleurs et travailleuses ont été rattaché·es à leur lieu de travail ; il fallait une autorisation pour pouvoir en sortir, et ce, qu'ils se soient trouvé·es dans la partie Nord ou Sud du pays.

La réunification des deux parties d'Haïti a eu lieu sous le gouvernement de Jean-Pierre Boyer, établissant le nom de République d'Haïti en 1821. Son Code Rural de 1826 a repris le vocabulaire du vagabondage de ses antécédents, en condamnant toute personne qui aurait été appréhendée hors de son lieu de travail un jour de semaine. Pour l'historien haïtien Michel Hector, « En ce sens, le Code rural de 1826 publié par Boyer représente l'ultime expression de cette volonté d'assurer une certaine continuité au fonctionnement de l'économie de plantation » (2009, 10). Ce Code a aussi perpétué la « corvée », dont le nom reprend un type d'impôt non pécunier de la France médiévale et qui était pratiqué pendant la colonie. Selon l'historien étatsunien Laurent Dubois : « Boyer's new laws provided for so-called corvée labor, which allowed officials and the police to temporarily force rural residents to work on road repair projects without pay » (2012, 105). L'imposition d'un travail forcé, et donc à travers lui d'un contrôle géographique, économique et social des individus, a été maintenu. La corvée n'a été officiellement abolie qu'en 1918 (Dubois,

250). Le Code Rural a été écrit avec pour modèle les textes législatifs européens, et en particulier français. Le spécialiste haïtien du droit Imanès Gélin Collot a étudié la relation entre le Code civil des Français de 1804, connu sous le nom de Code Napoléon, et l'établissement des divers textes législatifs d'Haïti après son indépendance la même année. Il écrit : « L'édition du Code civil en Haïti présente une certaine similitude avec l'élaboration du Code civil français. [...] Mais ces similitudes ne devraient pas tout basculer dans le sens du mimétisme juridique » (2007, 183). De fait, le Code Napoléon a légiféré le vagabondage (le paragraphe 2 de la section V y est entièrement dédié), l'établissant comme un délit. Cependant, aucune mention n'est faite à des « habitations », et les vagabonds étaient mis soit à la disposition du gouvernement soit renvoyés à leur commune de naissance. L'individu n'avait pas le droit d'être sans travail et sans attache, mais contrairement à ce que l'on trouve en Haïti, il n'avait pas nécessairement un lieu d'emploi auquel se rattacher. Le contrôle spatial par le travail apparaît ainsi comme une manifestation du système des plantations sans équivalent direct en France continentale ; ce système a été conservé et renouvelé dans les lois après 1804 en Haïti, ce qui a maintenu une organisation sociale d'enfermement et de contrôle des mouvements de la population par-delà l'indépendance politique du pays et la redistribution des terres. Cette situation démontre la difficulté pour les dirigeants haïtiens eux-mêmes de sortir du système économique colonial basé sur la plantation.

Négociations de reconnaissance internationale

La persistance de l'ordre économique colonial, basé sur l'économie de la plantation et le travail forcé, est notamment lié à la situation du pays sur le plan international. Les autres puissances mondiales, alignées avec la France, ont refusé pendant plusieurs années de reconnaître Haïti, qui a été mise au ban des réseaux du commerce international. La politique d'enfermement individuel interne a été impulsée par l'exclusion politique et économique d'Haïti au niveau international.

Cette exclusion a été matérialisée par l'implantation d'un embargo isolant le pays du reste de la région et du monde pendant 21 ans. La France, puis l'Espagne, ont imposé une dette considérable à la nouvelle République d'Haïti en échange d'une levée de l'embargo. Cette dette était justifiée par ce que les gouvernements européens ont considéré comme la « perte » de la propriété privée de leurs citoyens ou sujets. L'enfermement s'est accompagné de menaces de réoccupations militaires, comme le résume l'économiste français Thomas Piketty : « Le gouvernement de Port-au-Prince n'eut pas véritablement le choix, compte tenu de la supériorité militaire évidente de la France, de l'embargo imposé par la flotte française dans l'attente d'un règlement et du risque réel d'occupation de l'île » (2021, 110). Ainsi, les colons ont reçu des dédommagements pour chaque esclave qui a été libéré, ce qui est revenu pour la France seule à « 300 % du revenu national d'Haïti » en 1825 (Piketty, 2021, 110). Les États-Unis, pour leur part, n'ont reconnu Haïti qu'en 1868, de peur de l'exemple que cette indépendance pouvait avoir sur sa propre population esclavagisée. L'embargo et les retards dans la reconnaissance d'Haïti, suivis de la dette imposée par les vaincus ont causé de nombreux problèmes d'organisation économique dès les premières années de la République, en particulier après plus d'une décennie de guerre sur son sol.

C. L'enfermement comme mesure économique

Le contexte international est crucial pour comprendre les caractéristiques multidimensionnelles de l'idéologie occidentale de l'enfermement en Haïti. L'économie occupe une place centrale dans le maintien des structures coloniales d'enfermement, même après l'indépendance. Or, la notion d'indépendance d'Haïti a été remise en question par les volontés impérialistes des États-Unis, notamment avec l'occupation américaine de 1915 à 1934, soit moins de cinquante ans après leur reconnaissance d'Haïti.

La mainmise politique et militaire des États Unis sur l'île a permis de renforcer et d'imposer les structures économiques qui leur étaient profitables : « The U.S. privatized the National Bank, reinstituted forced labor, tied resistance leader Charlemagne Peralte's body to a door and circulated the photograph. When the Marines left 19 years later, in 1934, the U.S. reserved a 'special role' for itself » (Podur, 2012, 13). La privatisation de la Banque Nationale a été concomitante avec le retour du travail forcé, ou corvée, qui datait du Code de Boyer. Le contrôle social et géographique par le travail était tombé en désuétude puisqu'il était très mal supporté par la population en tant que maintien déguisé de l'esclavage. La chercheuse en relations internationales Chantalle Verna, basée aux États-Unis, décrit ce travail forcé : « U.S. occupation officials reinstituted a forced labor system to build roads and to support counterinsurgency missions against *kakos*³⁴ across the island. These chain gangs, known as *corvée*, dated back to the colonial period and therefore were viewed by Haitians as particularly degrading » (2017, 46-47). Le travail forcé a imposé des déplacements de population vers les lieux de travail à pourvoir et a donc entravé la liberté de mouvement de la population. Paradoxalement, le travail forcé a servi à construire des routes entre les diverses régions haïtiennes, afin de faciliter le contrôle militaire de ces espaces mais aussi de réduire les distances entre lieux de production agricole et ports d'exportation. La corvée, du point de vue des travailleurs et travailleuses haïtien·nes, a en particulier ravivé le spectre de l'esclavage et l'association coloniale entre personnes noires et force de travail à « exploiter ».

L'enfermement à la source du contrôle politique

La participation imposée des États-Unis dans la politique haïtienne se poursuit jusqu'à aujourd'hui, selon Podur, notamment à travers les deux coups d'État contre le président Jean-Bertrand Aristide (en 1991 et en 2004). Podur ajoute à cela la mise en place de « Haïti's new

³⁴ Ce terme désigne les groupes armés financés par des particuliers.

dictatorship », c'est-à-dire la présence des Nations Unies dans le pays ainsi que les très nombreuses ONG qui organisent la distribution des ressources sur le territoire national. Les Nations Unies ont imposé un embargo sur le pays de 1993 à 1994 dans le but d'affaiblir le gouvernement qui avait pris la place d'Aristide. La politologue hollandaise-étatsunienne Chantal de Jonge Oudraat juge que cet embargo n'a eu que très peu d'effets sur le gouvernement militaire en place : « Although in May 1994, the Security Council at last approved a total trade ban (except for medical supplies and foodstuffs), the strengthened sanctions had little effect on the military regime » (2000, 111). L'embargo, qui incluait les produits médicaux et alimentaires, était contourné par les militaires qui avaient accès à d'autres chaînes d'approvisionnement, mais a durement affecté la population haïtienne. L'embargo a été levé en 1994 mais les États-Unis ont imposé un nouvel embargo en 2000, pendant la seconde présidence d'Aristide : « The U.S. began an outright aid embargo on Haiti in that same year [2000], as the Republicans exploited Haiti's electoral controversy as an opportunity to discredit Aristide, who had won a landslide victory in the November 2000 elections with 92 per cent of the votes casts on a turnout of 50 per cent of the adult population » (Podur, 25). L'embargo de 2000 a affecté en particulier les aides humanitaires qui n'ont pas pu atteindre Haïti. Les professionnel·les de la santé Paul Farmer, Mary C Smith Fawzi et Patrice Nevil, qui ont travaillé avec l'organisation étatsunienne-haïtienne Zanmi Lasante, soulignent les conséquences de cet embargo sur l'aide humanitaire : « We have seen US aid flow smoothly and generously during the Duvalier dictatorship and military juntas that followed. As health care providers, we believe that the present embargo enforced during the tenure of a democratically elected government is immoral » (2003, 423). L'emploi de l'embargo est une manière pour les États-Unis de condamner un gouvernement qui ne suit pas la ligne économique étatsunienne, ou qui entend prendre des décisions sans les consulter. Ce type d'enfermement est alors conçu comme une

punition contre les gouvernements dissidents et une menace pour faire rentrer tous les gouvernements étrangers dans la ligne politique étatsunienne.

Il faut aussi souligner en outre la participation des États-Unis dans le système pénitentiaire national : « The U.S., in the meantime [in 2004], was making Haiti the latest site in its global prison system, adding the national penitentiary to its list of international prisons (that includes Abu Ghraib in Iraq, Bagram in Afghanistan, and Guantanamo in Cuba) » (Podur, 66). Après la Banque Nationale, les dignitaires étatsuniens ont privatisé les prisons haïtiennes. Toutes ces interventions des États-Unis et des Nations Unies conduisent Podur à se demander « What would sovereignty [in Haiti] look like? » (156) en particulier dans un contexte contemporain où « In the humanitarian market, the recipient of aid, the victim, has no sovereignty and lacks any right to control where largesse is directed » (6). Les diverses étapes de néo-colonisation du pays ont des conséquences directes sur le contrôle de la population haïtienne, de ses mouvements et des produits auxquelles elle a accès. Le maintien du contrôle externe des ressources interroge la souveraineté du pays et de sa population jusqu'à ce jour.

D. Restreindre la circulation internationale

L'isolement d'Haïti ne s'arrête pas à la sphère matérielle. Pour la chercheuse étatsunienne Sibylle Fischer, « There was a consensus in the region among settlers of European descent that Haiti was not a commendable model of emancipation. In response to the revolution, a cordon sanitaire was drawn around the island to interrupt the flow of information and people » (2004, 4). Fischer a étudié les effets sur la longue durée de ce qu'elle a appelé le « cordon sanitaire » imposé autour d'Haïti par les puissances occidentales, en particulier l'aspect culturel de l'exclusion hors des relations internationales. Fischer se concentre sur les mécanismes d'invisibilisation et d'effacement d'Haïti dans l'imaginaire des philosophes des Lumières puis dans deux pays voisins,

Cuba et ce qui est devenu par la suite la République Dominicaine. Dans tous ces contextes, « Haiti becomes unthinkable » (9). Les élites ancrées dans la culture occidentale de chacun de ces espaces ont réduit le futur différent que représentait Haïti dans sa lutte pour l'émancipation à une pensée impossible, ont construit la liberté d'Haïti comme une menace civilisationnelle à l'encontre des cultures européennes. L'autrice haïtienne Yanick Lahens critique la séparation qu'elle perçoit encore à l'époque contemporaine entre sa Nation et le reste du monde :

L'isolement revêtira tous les caractères de l'enfermement quand on sait que l'écrivain [haïtien], déjà en butte à l'impossibilité de confronter sa parole avec celle de ses proches semblables, sera coupé des grands courants novateurs internationaux. (1990, 62)

L'isolement culturel est parallèle à l'enfermement à l'extérieur des circuits d'échange, qu'ils soient matériels ou conceptuels. Au niveau universitaire, la chercheuse étatsunienne Kamaia Glover affirme que l'isolation des productions haïtiennes est encore très présente dans les études francophones : « Insofar as the academic community is concerned, the Haitian republic has also quite clearly been marked by a limiting geo-political and literary exceptionalism, its writers largely ghettoized by the fact of Haiti's exceptional history » (2011, 14). Les différents embargos et « cordons sanitaires » forment un « ghetto » hors duquel les discours produits depuis Haïti circulent peu. Nous pouvons en conclure que le cadre de l'enfermement concerne toutes les sphères de la vie du pays, et ce depuis les premières années de son indépendance.

L'émigration haïtienne

L'enfermement dans les structures de travail et hors des circuits d'échanges se manifeste sur un troisième plan, à travers les diverses menaces contre les personnes haïtiennes qui voudraient circuler librement. Cette dynamique est particulièrement visible à travers la violence historique de la frontière entre Haïti et la République Dominicaine.

Pour Glover, « The border separating Haiti and the Dominican Republic represents a particularly dramatic example of a bounded Caribbean space » (2011, 111). L'imposition d'une frontière entre les deux pays est particulièrement saillante depuis la dictature de Rafael Leónidas Trujillo Molina (1930-1961), puis de Joaquín Balaguer, ministre de Trujillo puis président pour trois mandats (1960-1962, 1966-1978 et 1986-1996). L'historien étatsunien Edward Paulino examine les discours dominicains relatifs à cette frontière et montre à quel point la violence raciale, liée à l'occupation américaine de la République Dominicaine (1918-1924), s'est développée avec les politiques de « dominicanisation » de Trujillo. Ces dernières consistaient à « blanchir » l'identité nationale et à se démarquer ainsi de l'Afrique en rejetant Haïti. Ces politiques ont conduit au Massacre de 1937, un massacre organisé par le gouvernement et l'armée qui visaient toute personne considérée comme Haïtien-ne dans les villes frontières entre les deux pays, faisant environ 15 000 victimes (Paulino, 9). Le Massacre de 1937 est devenu « a new chapter in Dominican relations with Haiti, which considered the border as a racial line to be defined by state violence » (2016, 56). La frontière symbolise une délimitation raciale d'identité nationale imposée par la violence et le refus de reconnaître les liens entre les deux peuples et les deux pays.

La frontière prend le rôle d'infrastructure de racialisation et de ségrégation raciale. Cette violence se poursuit jusqu'à aujourd'hui. Depuis les années 1990, les personnes d'origine haïtienne sont exclues de la citoyenneté dominicaine. La Constitution Dominicaine actuelle est entrée en vigueur en 2010, avec des modifications en 2013 ; elle affirme que « les personnes nées en République dominicaine de parents migrants en situation irrégulière n'auraient jamais dû recevoir la nationalité dominicaine », or cette loi est appliquée de façon rétroactive aux personnes nées à partir de 1929 (Amnesty International, 2015, 5). Les personnes d'origine haïtienne sont

considérées comme étant en perpétuel transit dans la République voisine, et ce même quand elles font partie de la troisième génération, ou plus, à vivre de l'autre côté de la frontière.

La défiance envers les migrant·es haïtien·nes se retrouvent dans d'autres pays. Les personnes originaires d'Haïti sont particulièrement visées par les politiques de migration des pays qui, paradoxalement, fragilisent l'État haïtien et ont besoin de cette migration tout en refusant de la reconnaître. La population haïtienne est souvent le groupe le plus visé par les procédures d'expulsion du territoire d'arrivée. Le sociologue français Cédric Audebert dresse un portrait des politiques migratoires relatives aux Haïtien·nes dans les Caraïbes mais aussi aux États-Unis et au Canada. Outre la République Dominicaine, il note ainsi que, dans les Bahamas, « La part des personnes sans statut légal se situe ainsi entre 50 % et 70 % de la population d'origine haïtienne » (2015, 19). Les lois des Bahamas sont moins strictes que celles de la République Dominicaine en ce qui concerne l'immigration haïtienne, mais les Haïtien·nes restent la population la plus touchée par les restrictions de droits aux Bahamas.

Audebert évoque le traitement que la France réserve aux migrants dans les Départements et Territoires d'Outre-Mer. Ainsi, après le durcissement des lois concernant l'immigration depuis les années 1970, le gouvernement français développe des lois spécifiques aux îles des Caraïbes : « [...] la loi de 2006 prévoit des dispositions spécifiques de lutte contre les sans-papiers dans les départements d'Outre-mer français, visant de fait au premier chef les Haïtiens qui constituent la majorité de la présence étrangère, sans doute la plus vulnérable étant donné le poids relatif des individus maintenus dans l'illégalité et le faible taux de naturalisation – 10% en Guadeloupe et à Saint-Martin » (2015, 27). Les procédures d'expulsion du territoire y sont directes, contrairement à la France métropolitaine où plusieurs étapes judiciaires sont nécessaires, ce qui vise les

Haïtien·nes pourtant nécessaires à l'économie locale, notamment dans les domaines de la construction et de l'agriculture. D'autre part, « En 2008, les demandeurs d'asile haïtiens ont essuyé l'un des taux de refus les plus élevés sur le territoire français : 93,4 % » (2015, 31). Mais la France n'a jamais été le pays de destination le plus plébiscité par les Haïtien·nes. Les Haïtien·nes dotés des moyens de migrer légalement, grâce à leur statut économique et social, et à leur niveau d'éducation, choisissent en grande majorité les États-Unis et le Canada.

Les États-Unis font preuve d'une position infantilisante par rapport en Haïti. Cette position est particulièrement saillante dans un discours de 2004 (lors du coup d'État contre Aristide) de l'ex-président étatsunien George Bush, qui affirme sa volonté de ne pas laisser sortir les Haïtien·nes de l'île : « 'That message needs to be very clear as well to the Haitian people', said Bush. 'We strongly encourage the Haitian people to stay home as we search for a political solution to this problem' » (cité dans Podur, 64). Les crises politiques ne sont pas conçues comme une justification suffisante pour accueillir les ressortissant·es haïtien·nes. Les politiques migratoires des États-Unis ont dû faire face à leurs contradictions concernant les droits proclamés officiellement et les pratiques de discrimination des personnes suivant leur nationalité. Ainsi, dans les années 1990, « Consécutivement et malgré les nombreuses preuves de l'oppression politique dont ils avaient été victimes, les demandeurs [d'Haïti] durent faire face au taux d'approbation de leur candidature le plus bas parmi toutes les nationalités ayant demandé en grand nombre l'asile politique [aux États-Unis] » (2015, 49). Audebert souligne que la mobilisation politique des ressortissants haïtiens mais aussi d'autres groupes locaux actifs a entraîné la modification de ces pratiques, notamment avec la mise en place d'un *Cuban Haitian Entrant Act* en 1980, « permettant aux immigrants de rester sur le territoire états-unien sans qu'ils soient autorisés à bénéficier du

statut de résidents permanents » (2015, 58). Cet Acte a permis d'ouvrir la porte aux migrant-es haïtien·nes non-qualifié-es vers une régularisation de statut.

La migration au Canada vise en grande majorité le Québec, qui soutient cette immigration comme une forme de soutien à la langue française dans la Province : « Le recensement de 2001 [au Québec] avait évalué la communauté haïtienne à 74 000 individus, dont 57 % de migrants. » (2015, 35). L'espace québécois semble être celui qui discrimine le moins les Haïtien·nes lors des politiques migratoires. La langue française, héritage de la colonisation dans les deux espaces, devient paradoxalement un critère préférentiel dans les politiques de migration québécoises.

Depuis environ 2015, la migration haïtienne a grandement augmenté vers l'Amérique Latine, principalement le Brésil (où les travailleurs haïtiens représentaient la première nationalité dans le marché du travail formel, OIM, 2016, 1) et le Chili, où Haïti représente la troisième nationalité d'origine des migrant-es, après le Vénézuéla et le Pérou (OIM, 2021, 7). La majorité de ces migrations restent temporaires, et les personnes tentent de rejoindre les États-Unis par voie terrestre depuis ces pays. On retrouve ainsi des communautés haïtiennes en Colombie, au Panamá ou encore au Mexique. L'ampleur de la migration haïtienne explique que ce thème soit central dans l'histoire de la littérature et la culture haïtienne, au point où l'auteur Jean-Claude Fignolé, dans son essai de 1978, affirme : « Je me conçois comme migrant avant même de migrer. Par quelle fatalité ? » (64). La migration haïtienne et ses diverses réceptions dans les pays d'arrivée marque l'expression culturelle d'un enfermement sur l'île, quand la migration est impossible et quand l'on voit les autres partir, ou hors de l'île, dans le cas de migrations illégales qui compliquent tout retour, ou pour fuir des violences sur le territoire national.

Les femmes comme « poto-mitan »

Toutes les personnes issues d'Haïti ne sont pas affectées de la même façon par l'enfermement. L'immigration est représentée généralement comme étant plus masculine que féminine : « A invisibilidade das mulheres nas pesquisas sobre migrações internacionais não reside somente no seu ocultamento nesse fenômeno, mas também no retratá-las como coadjuvantes na posição de membro da família, conferindo um sentido estereotipado às suas experiências » (Alencar-Rodrigues, Roberta et al., 2009, 422).³⁵ Cette remarque s'applique en Haïti, même si les femmes ont toujours participé aux mouvements migratoires. Pour le chercheur étatsunien Charles Forsdick, « Traditionally, the relative lack of travel writing by Haitian authors, and especially by Haitian women writers, has led to a focus on the accounts of travelers to Haiti, a number of which (such as Amy Wilentz Fareuiell's *Fred Voodoo: A Letter From Haiti*) have been published since 2010 » (2016, 192). Forsdick souligne la prépondérance des récits d'étrangers et d'étrangères en voyage sur l'île, et la met en lien avec la production limitée de ces récits par des Haïtiens. La dimension genrée du récit de voyage se manifeste par le manque de voix féminines dans ces récits. On peut noter comme exception contemporaine le roman d'Edwidge Danticat de 1994, *Breath, Eyes, Memory*, dans lequel une jeune fille haïtienne, Sophie, migre à New York quelques années après sa mère pour rejoindre cette dernière, puis fait le trajet inverse une fois qu'elle devient mère elle-même.

L'invisibilité qui atteint la migration haïtienne féminine est lié à l'image de la femme haïtienne comme « poto mitan ». Ce stéréotype ajoute une dimension genrée aux diverses formes d'enfermement auxquelles les Haïtien·nes font face. La sociologue haïtienne Sabine

³⁵ « L'invisibilité des femmes dans les recherches sur les migrations internationales ne réside pas seulement dans leur occultation au sein de ce phénomène, mais aussi dans le fait de les représenter comme des coadjuvantes en tant que membre de la famille, ce qui confère une dimension stéréotypée à leurs expériences. » (Je traduis)

Lamour définit ainsi la métaphore de la femme haïtienne comme poto mitan : « Ce processus transforme les Haïtiennes en Mères Courage, toujours prêtes à se sacrifier pour les leurs, bref des poto mitan. À travers la mystification décrite ici, tout le processus discursif et matériel s'apparente à une forme d'exclusion par l'hommage (Rancière, 1983) » (2018, 104). Le poto mitan désigne, dans les temples vodous, le poteau central qui soutient toute la charpente : cette métaphore architecturale enracine les femmes dans le pays et place tout le poids de la structure sur leurs épaules à elles seules. L'autrice et architecte haïtienne Doris Lapommeray dénonce cette situation :

When a man is absent from the family, society reminds the woman that she is to be the poto mitan, who is there to ensure that everything runs smoothly. Society does not allow women to express the pain of the harsh realities they are enduring, or to denounce the abuse they have undergone. They are silenced, stifling all the best characteristics that define the Haitian women. (*Alaso*, 2022, 53, traduction du créole par Woy Magazine).

Le stéréotype de la femme haïtienne comme poto mitan impose une conduite et un modèle uniques de féminité : stoïque, résiliente et silencieuse face aux épreuves, et surtout capable de faire face seule. Le résultat est une forme d'exclusion, comme le souligne Lamour, non seulement de la vie à l'extérieur du cercle familial, mais aussi de la prise de parole publique et de la dénonciation des injustices sociales et politiques.

L'enfermement est un thème central en Haïti : son renouvellement est une manifestation de l'idéologie coloniale de l'enfermement reproduite à la fois au niveau national et international. L'enfermement est une réponse au système économique hérité de la Plantation qui permet de poursuivre l'imposition du travail forcé et de l'extractivisme à la fois agricole et monétaire. Ce type d'enfermement fait du pays une zone ouverte aux influences extérieures mais verrouillée pour

les habitant·es de l'île. Ceux-ci, s'ils décident de sortir, ont souvent de grandes difficultés à retourner sur l'île ou à faire sortir les membres de leur famille resté·es sur l'île.³⁶

IV. Cuba, enfermements géopolitiques

La notion d'enfermement à Cuba parcourt son histoire politique, sociale et économique, et transparaît dans sa production culturelle. La romancière et dramaturge Agnieszka Hernández (née en 1977) a publié en 2009 le roman *San Lunes, Panóptico en dos estaciones* [*San Lunes, panoptique en deux saisons*] qui se déroule dans une prison panoptique anonyme pour femmes. Hernández reprend ce thème du panoptique : les détenues sont enfermées et surveillées en permanence mais elles ne savent pas qui les surveille – elles sont punies sans violence physique, par isolement et par la répétition des sons qu'elles produisent (par exemple leurs pleurs), ce qui les pousse à la sensation d'un enfermement mental autant que physique. Le but est la rééducation de personnes « déviantes » par l'enfermement et les expérimentations psychologiques, ce qui n'est pas sans rappeler divers épisodes de l'histoire cubaine (notamment les UMAP ou « Unités Militaires d'Aide à la Production », mises en place par le gouvernement révolutionnaire comme étudié plus bas), outre la référence historique au panoptique du philosophe anglais Jeremy Bentham. Le roman se concentre sur la communauté qui se forme à l'intérieur de cet enfermement et sur les relations sociales développées dans ce lieu sans hommes, où les femmes sont soumises au regard extérieur permanent. Certaines d'entre elles sont d'anciennes prostituées, l'une est transgenre, et les détenues sont là pour divers crimes plus ou moins explicites. La force qui les contrôle est elle-même invisible et vise à les soumettre toutes à un même modèle. Cet enfermement

³⁶ Voir par exemple Brahim, Nejma, et al. "Dans un Haïti à feu et à sang, la France abandonne une ado de 15 ans livrée à elle-même." *Mediapart*, 2024, www.mediapart.fr/journal/international/080624/dans-un-haiti-feu-et-sang-la-france-abandonne-une-ado-de-15-ans-livree-elle-meme consulté le 04/07/2024.

entraîne le développement de relations conflictuelles basées autour de négociations hiérarchiques permanentes, mais aussi d'un culte de la tour centrale aux vitres teintées autour de laquelle l'ensemble de l'édifice est construit. Le roman finit par l'implosion du panoptique par l'action conjuguée des participantes au culte interne, mais les détenues ne sortent de la prison que pour découvrir que l'ensemble de la société s'est transformée en panoptique.

Dans l'épilogue, où l'on comprend que nous avons lu des interviews des ex-détenues quelques temps après les faits, l'une d'entre elles affirme : « El Panóptico no terminó aquel día. El Panóptico, ahora, está en toda la ciudad. Hay cámaras de seguridad en todas las calles, controlan las llamadas telefónicas de una persona común... » (144).³⁷ L'expérience de l'enfermement physique par des éléments invisibles conduit les personnages à prendre conscience des autres formes d'enfermement présents à l'extérieur de la prison. Alors que l'évasion et la liberté étaient devenues leur but, une fois réalisé, ce but se révèle impossible à réaliser. Lors d'une interview qu'Agnieszka Hernández m'a accordée le 19 septembre 2022 à la Havane, l'autrice a affirmé par rapport à la notion d'enfermement : « Esa sensación de encierro siempre la vas a encontrar en los Cubanos ». ³⁸ La sensation d'enfermement part de l'expérience de la mobilité contrôlée et, prenant place dans la production artistique de l'île, elle conduit à des relations fortes et parfois contradictoires entre l'ici et l'ailleurs, questionnant les possibilités de liberté pour les Cubain·es.

A. Une histoire de l'enfermement comme outil de contrôle racial

L'histoire des enfermements imposés à Cuba à travers l'idéologie occidentale commence d'une manière similaire à celle d'Haïti, à travers l'implantation d'un système de plantations sur

³⁷ « Le Panoptique ne s'est pas terminé ce jour-là. Le Panoptique, maintenant, est dans toute la ville. Il y a des caméras de sécurité dans toutes les rues, on contrôle les appels téléphoniques d'une personne commune... » (Je traduis)

³⁸ « Cette sensation d'enfermement, tu vas toujours la retrouver chez les Cubains. » (Je traduis)

l'île après la colonisation par le pouvoir espagnol. Cependant, l'esclavage y est maintenu jusqu'en 1886, le plus longtemps dans les Caraïbes ; sur Abya Yala, seul le Brésil a aboli l'esclavage à une date postérieure (1888).

La « peur d'Haïti »

La révolution haïtienne, qui a abouti à l'indépendance du pays en 1804, a généré tellement de crainte de contagion que les territoires voisins ont renforcé au maximum leur contrôle des personnes esclavagisées. Dans le cas de Cuba, la révolution haïtienne a aussi poussé à une intensification des plantations : « The broader impact of the Haitian Revolution on the course of emancipation is widely debated. The destruction of colonial Saint-Domingue, reborn as Haiti in 1804 after a brutal war between local armies and French troops sent by Napoleon, propelled the expansion of other plantation areas in the Caribbean, notably in Cuba » (Dubois et Turtis, 2019, 114). Ce second sursaut de la pratique des plantations à Cuba est lié, d'une part, au vide laissé par l'exportation haïtienne en sucre et autres denrées issues de ses plantations, et d'autre part à l'arrivée à Cuba de ceux qui ont fui Haïti après l'indépendance, notamment des propriétaires de plantations qui sont partis avec des esclaves pour s'installer principalement dans le sud de l'île voisine, autour de Santiago de Cuba, dans la région orientale. Là, ils ont développé la culture du café et d'autres produits destinés à l'exportation tout en marquant divers aspects culturels de cette région, l'Oriente.³⁹

Le renouveau des plantations s'est accompagné de la propagation de la « peur d'Haïti » à Cuba. Cette peur s'est exprimée par un contrôle renforcé des personnes esclavagisées et la multiplication de mesures préventives pour éviter toute forme de désobéissance : « Este temor,

³⁹ Voir notamment l'étude détaillée d'Olga Portuondo Zúñiga, *Francia y Haití en la cultura cubana*, La Havane : Editorial José Martí, 2014.

junto al desarrollo de la plantación, produjo la rearticulación de las identidades étnicas y raciales. La articulación del miedo al negro se revistió de fórmulas legales; nuevos decretos, bandos y leyes marcaron y ordenaron parte de la vida de la colonia » (Naranjo Orovio, 88).⁴⁰ La réorganisation sociale à Cuba après la révolution haïtienne est d'autant plus accentuée que le développement des plantations sur l'île a conduit à des besoins renouvelés en main d'œuvre. La sociologue cubaine Zuleica Romay décrit les effets historiques et politiques de cette « peur » :

El miedo a Haití - donde una casta de mulatos, con solvencia económica e influencia en ciertas capas de la administración colonial, respaldó el empeño libertador liberador de los negros – encontró en Cuba una válvula de escape con las limpiezas étnicas de 1812 y 1844, las que, arguyendo articuladas conjuras – la encabezada por José Antonio Aponte – o rebeliones en ciernes – la llamada conspiración de la escalera – disiparon las amenazas de protagonismo social de los mulatos y negros libres (2014, 58).⁴¹

Haïti, édifée en menace, a servi de justification pour renforcer le contrôle exacerbé et la répression de toute personne non blanche et ainsi limiter leur avancement social au sein des hiérarchies raciales cubaines. La menace d'Haïti est restée forte à travers l'histoire de Cuba. La chercheuse polonaise Elzbieta Sklodowska affirme : « Numerosos estudios historiográficos demuestran que lo que de ningún modo se pudo controlar en Cuba a lo largo del siglo XIX era la persistencia de este «temor a otro Haití » (2009, 49).⁴² L'indépendance d'Haïti a conduit les pouvoirs cubains à maintenir mais aussi à renforcer les inégalités raciales sur l'île.

⁴⁰ « Cette crainte, accompagnée du développement de la plantation, a causé la réarticulation des identités ethniques et raciales. L'articulation de la peur du Noir s'est habillée de formules légales ; de nouveaux décrets, arrêtés et lois ont marqué et ordonné une partie de la vie de la colonie. » (Je traduis)

⁴¹ « La peur d'Haïti – où un groupe de mulâtres, dotés d'un capital économique et d'une influence dans certaines couches de l'administration coloniale, a soutenu la ténacité libératrice des Noirs – a trouvé à Cuba une échappatoire à travers les nettoyages ethniques de 1812 et 1844, qui, accusant des conspirations articulées – celle dirigée par José Antonio Aponte – ou des rebellions en gestation – la dénommée conspiration de l'Escalier – ont dissipé les menaces d'un protagonisme social des mulâtres et des personnes noires libres » (Je traduis)

⁴² « De nombreuses études historiographiques démontrent que ce qui, en aucune façon, n'a été possible de contrôler à Cuba tout au long du XIX^{ème} siècle, ce fut la persistance de cette « peur d'une autre Haïti ». » (Je traduis)

Les camps de l'Empire contre les insurrections

Les guerres d'indépendance contre l'Espagne ont mis à mal cette hiérarchisation raciale, en dépit des efforts d'une partie de l'élite blanche pour garder un contrôle absolu sur le gouvernement. Les mouvements d'indépendance à Cuba ont été le théâtre d'une pratique de l'enfermement qui est devenue exemplaire dans les études historiques du XX^{ème} siècle, à travers la mise en place de « camps de concentration » par les généraux espagnols : « An accepted Cuban perspective on the “origins” of concentration camps seems to have found its way into international historiography » (Stucki, 307). Le pouvoir espagnol a tenté de conserver cette colonie à travers la Guerre de Dix Ans (1868-1878) puis la Guerre d'Indépendance de Cuba (1895-1898), lors desquelles les mouvements d'indépendance ont été liés à ceux pour mettre fin à l'esclavage.⁴³ Dès les années 1870, les militaires espagnols ont adopté une perspective antiguérilla. Ils ont imaginé des tentatives de séparation spatiale entre les insurgé·es et les autres membres de la société afin d'empêcher les insurgé·es de recevoir de l'aide et des ressources locales. La question raciale s'est retrouvée ici aussi dans les politiques de déportation et d'enfermement des civils : « The Spanish regarded the Cuban rebels—consisting predominantly of Afro-Cubans—as ‘savages’ beyond the pale of civilisation » (Smith et Stucki, 419). La volonté de déportation dans des camps établis près de centres urbains comportait ainsi un volet « civilisateur » sur des populations ciblées pour leur identité raciale et leur espace de vie, souvent éloignés des centres urbains.⁴⁴ Les pratiques de la

⁴³ « Whereas Cubans of African descent made up less than one-third of the total population of the island in the 1890s, they accounted for almost two-thirds in the revolutionary forces. The Afro-Cuban participation in the war of 1895 was both one of resistance against Spanish overlordship and a campaign for equality within Cuban society. » (Robert Aldrich and Andreas Stucki, 2023, 276)

⁴⁴ « While Spanish officials in Cuba considered concentrating rural populations along military communication lines to be “essential” in combating the Cuban patriots, the policy was furthermore intended to have a “civilizing” impact on the scattered rural population. » (Stucki, 309).

déportation et de l'enfermement spatial sont liées au général espagnol Valeriano Weyler et à son action dévastatrice lors de la Guerre d'Indépendance. L'historien suisse Andreas Stucki résume :

Recent research concludes that at least 170,000 civilian internees, about one-tenth of the total population, lost their lives in these concentration centres. [...] Contemporaries estimated that some 400,000–600,000 people were assembled in over 80 concentration points, located predominantly in the western part of the island, during the war. (2018, 422)

Les militaires espagnols ne plaçaient pas la survie des personnes déportées en haut de leurs priorités, et le volet « civilisateur » a surtout servi de justification morale à cette entreprise de déplacement forcé et de réduction des tentatives de résistance.⁴⁵ La pratique de *concentración* a été répliquée par la suite dans d'autres affrontements entre une puissance coloniale et la résistance armée locale.⁴⁶ La fin de la Guerre d'Indépendance à Cuba n'a pas pour autant permis la fin de l'idéologie occidentale de l'enfermement en contexte colonial sur l'île.

B. Maintenir les assignations spatiales après la fin de l'esclavage

Les accords pour la fin de l'esclavage à Cuba ont été signés en 1886, entre les deux guerres pour l'indépendance de l'île. Cette signature n'a cependant pas été suivie d'une réorganisation sociale de grande ampleur, comme il avait été le cas en Haïti avec la redistribution des terres entreprise par Pétion.

Bloquer les possibilités de mobilité sociale et géographique

L'esclavage et le maintien des structures de la plantation après la fin officielle de cet état social en 1886 a reproduit ce que le chercheur et archiviste cubain Tomás Fernández Robaina décrit comme « la mínima posibilidad de trabajo que se les ofrecía a los negros y por lo tanto, la limitada

⁴⁵ Nous pouvons y voir un parallèle avec l'histoire des réserves autochtones en Amérique du Nord.

⁴⁶ Par exemple entre l'Espagne et le Sahara occidental avec l'établissement de camps sur les Îles Canaries en 1958, ou entre le Portugal et l'Angola en 1974.

movilidad que tenían. Todo lo contrario a la de los inmigrantes europeos » (2012, 46).⁴⁷ En contrastant les possibilités de mobilité des personnes noires avec celles des migrants européens à Cuba même après la fin officielle de l'esclavage, Fernández Robaina montre que le travail est une structure racialisée d'enfermement ou, pour le moins, de limitation délibérée du mouvement des personnes employeuses sur leurs employé·es. Comme dans le cas d'Haïti, le maintien de la structure économique héritée de l'ère coloniale, en particulier dans son rapport au travail agricole, a grandement limité les possibilités de changement social sur l'île.

Outre le travail, l'enfermement a été imposé par l'absence de changement du système de propriété privée : « La transición, lenta y gradual, hacia el trabajo libre no implicó la distribución de las tierras y mantuvo inalteradas las relaciones laborales » (Giolitto, 53).⁴⁸ Le travail disponible restait principalement agricole, et donc lié aux plantations. Sans être reconnus comme propriétaires de leur lieu d'habitation ou des terres qu'ils travaillaient, ces personnes pouvaient être facilement expulsées de leur lieu de vie. Ils dépendaient aussi de la disponibilité de terres ou d'habitations à louer, sujettes aux décisions arbitraires de leurs propriétaires. Ainsi, même après la fin de l'esclavage, l'exclusion sociale s'est poursuivie à Cuba par le contrôle des moyens économiques et de l'organisation spatiale par les propriétaires de biens fonciers, au détriment de toutes les autres personnes résidant sur l'île.

Importer la ségrégation étatsunienne

Le maintien du contrôle géographique et social après l'indépendance est passé notamment par l'occupation américaine du pays, de 1898 à 1902. Lorsque la victoire des insurgé·es pour

⁴⁷ « [...] la minime possibilité de travail qui était offerte aux personnes noires et de ce fait, la mobilité limitée qu'elles avaient. Tout le contraire de celle des immigrés européens. » (Je traduis)

⁴⁸ « La transition, lente et graduelle, vers le travail libre n'a pas impliqué la distribution des terres et a maintenu les relations de travail inchangées. » (Je traduis)

l'indépendance de l'île n'a plus fait de doute, les forces américaines sont entrées en jeu pour annexer les territoires sur le point d'être perdus par l'Espagne : les Philippines, Puerto Rico et Cuba, grâce aux Accords de Paris de 1898. À Cuba, l'occupation étatsunienne est passée par la mise sous contrôle des structures politiques et militaires. Elle a aussi visé à des tentatives de restructuration de l'organisation sociale : « The occupation, accompanied by massive foreign investment, had implications not only for sovereignty but also race, as there was an attempt to introduce into Cuba a segregation system not unlike that of the U.S. South » (Pérez Sarduy et Stubbs, 2005, 3). Les tentatives d'imposer une ségrégation de type Jim Crow à Cuba ont eu des répercussions sur les espaces que les personnes racialisées pouvaient et ne pouvaient pas occuper :

Les lieux publics de divertissement comme les casinos, les bars, les restaurants et les plages touristiques furent interdits aux gens de couleur ; ce n'est qu'en tant qu'employés qu'ils les fréquentaient. Nul besoin d'une loi ou d'un décret pour cela : le poids économique et social des Américains, en particulier à La Havane, était suffisant pour déterminer un mode de vie. (Christine Pic-Gillard, 2012, en ligne)

Si les mouvements cubains d'indépendance visaient autant à l'autonomie territoriale qu'à la fin des inégalités sociales, l'occupation étatsunienne a tenté de réorganiser les conceptualisations raciales à Cuba. Cependant, cette réorganisation n'a pas eu tout le succès escompté. Pour l'historien cubain Alejandro de la Fuente, « Had the North American vision become the law of the land, Cuba could have moved toward the creation of a rigid, legally defined racial order » (2001, 54). En opposition avec la loi du voisin étatsunien, l'inclusion du droit de vote pour tous les hommes majeurs dans la Constitution Cubaine de 1901 a remis en question les pratiques de ségrégation importées des États-Unis. La forte présence à Cuba de personnes que les États-Uniens auraient catégorisées comme « de couleur », et qui auraient donc été exclues du droit de vote, ne pouvait pas permettre aux partis politiques cubains de se restreindre dans l'électorat qu'ils visaient. Les volontés de ségrégations étatsuniennes ont été opposées par une grande partie de la population

à Cuba, mais le passage d'une colonisation espagnole à une mainmise étatsunienne sur l'île a bloqué la possibilité d'une souveraineté nationale cubaine. Bien que l'occupation américaine ait été de courte durée (1898-1902), cette mainmise s'est poursuivie par l'Amendement Platt, signé en 1902. Dubois et Turtis font un résumé de cet Amendement :

It put the U.S. government in control of the island's foreign treaties and public debt. It obliged Cuba to cede territory to the United States for military bases on the island, and a massive base was, in time, established at Guantánamo Bay, a choice location because of its formidable deepwater harbor and its location on the channel between Cuba and Haiti. The constitution also stipulated that Cuba's neighboring Isle of Pines would remain a U.S. territory. Last, and perhaps most profoundly, it granted the U.S. military the right to reoccupy Cuba whenever the U.S. government decided that such action was needed. In fact, U.S. forces would intervene repeatedly in the decades to come. (2019, 151)

Le contrôle s'est construit principalement par les relations économiques, à travers les traités et les dettes, mais aussi par le contrôle spatial, puisque l'île est devenue une extension territoriale des États-Unis, qui possèdent jusqu'à ce jour la base militaire de Guantánamo. Le court gouvernement de Ramón Grau San Martín a mis fin à cet Amendement en 1934, mais pour Dubois et Turtis, son abrogation n'a pas mis fin au pouvoir étatsunien sur l'île : « But even afterward, the peculiar U.S. empire of intervention continued de facto in Cuba. And it would serve as a model for U.S. interventions both in other parts of the Caribbean and across the globe in the long twentieth century » (2019, 151). Même si le contrôle politique des États-Unis a été compliqué par les mouvements sociaux cubains, l'emprise économique et spatiale de ce voisin a historiquement limité la souveraineté du pays. Pour l'historien étatsunien Gerald Horne, la combinaison de ces différentes restrictions est centrale pour la suite de l'histoire cubaine : « This abortive sovereignty also paved the way to 1959, inter alia, which was a revolt against not just foreign domination but foreign Jim Crow domination » (2014, 175). En tentant d'exporter son système économique et

social à Cuba, les États-Unis ont préparé leur rejet complet de l'île, une vingtaine d'années après la fin de l'Amendement Platt en 1934.

Identités de genre et racialisations

Le gouvernement de Grau a accompagné l'abolition de l'Amendement Platt du droit de vote pour les femmes cubaines. La concomitance des deux événements manifeste une volonté de souveraineté étendue pour l'ensemble du peuple cubain. A Cuba, la présence des femmes non-autochtones dans la colonie cubaine s'est développée en décalage par rapport à l'arrivée de leurs homologues masculins. Pour la population esclavagisée en particulier,

Slave women in the mills were scarce during the first centuries of slave trafficking in Cuba. Although since May 5, 1528, solicitors of established cities had expressed their interest in introducing slave women, landowners systematically refused to do so due to the relative ease with which they obtained slaves on the coasts of Africa, which made the sexual reproduction of slavery unnecessary. (Castaneda Fuertes, *Afrocubanas*, 7)

Avec la fin de l'esclavage dans la région au cours du XIX^{ème} siècle, les propriétaires ont commencé à faire venir des femmes esclavagisées depuis l'Afrique, dans le but de dépendre moins du trafic international d'esclaves à travers les potentiels enfants de ces dernières.

Les personnes esclavagisées ont pu acheter leur liberté grâce à leurs économies, ce qui a permis la formation d'une classe sociale de personnes de couleur libres. Une expression de la conscience de classe et de racialisation des femmes de couleur s'est concrétisée par la publication d'un journal, *Minerva*, à partir de 1888, soit deux ans après l'abolition de l'esclavage et neuf ans après la Loi de la Presse qui permettait la liberté de publication (Rubiera Castillo et Martiatu Terry, xxxv). L'historienne cubaine María del Carmen Barcia Zequeira décrit ce journal : « Its promoters titled it *Minerva* with a note that described it as a “fortnightly magazine dedicated to the woman of color.” » (*Afrocubanas*, 62). Le journal n'a pas pu survivre plus d'un an, mais il a créé un espace

pour faire circuler la voix de ces femmes de couleur dans et sur le contexte cubain de leur époque. Alors que les femmes esclavagisées avaient dû travailler de la même façon que les hommes, et que beaucoup ont continué de le faire après l'abolition de l'esclavage, la structure patriarcale et raciste de la société cubaine imposait aux femmes des classes aisées de rester à l'intérieur des lieux domestiques, leur interdisant toute charge publique et tout accès aux lieux de pouvoir. Les femmes avaient cependant le droit à une éducation privée, ce qui a conduit certaines d'entre elles à publier des œuvres littéraires. *Minerva* a décrit cet enfermement des femmes hors des institutions : « The article [of journalist Laura Clarens] recounted the situation that occurred in 1853 when the already eminent and recognized Cuban writer [Gertrude Gomez de Avellaneda] who had won two awards in poetic competitions and successfully released no less than thirteen dramatic works was denied admission to the academy for the mere fact of being a woman » (Barcia Zequeira, *Afrocuabanas*, 67). Ces femmes journalistes, qui s'identifiaient comme « negras » ou « mulatas », ont critiqué les conséquences du patriarcat sur toutes les femmes de Cuba, quelle que soit leur identité raciale, allant à l'encontre de l'exclusion des femmes non-blanches des discours critiques politiques et sociaux à Cuba et tentant de créer des réseaux d'alliances entre toutes les femmes de l'île.

L'historienne cubaine Daisy Rubiera Castillo a dénoncé le caractère patriarcal de l'ensemble des institutions cubaines, y compris celles liées aux religions afro-cubaines dans lesquelles les femmes occupaient traditionnellement des rôles importants. Elle a notamment étudié l'importance historique des femmes dans la fondation des guildes religieuses d'origine yoruba.⁴⁹ Rubiera Castillo contraste les preuves historiques de la participation des femmes aux plus hautes fonctions de la Santería avec les traditions orales qui taisent cet héritage : « As with any traditional

⁴⁹ « A space of great importance was that of the cabildos, which were independently created as a means of control and segregation of the slave population but became centers of conservation of much of the beliefs and traditions of the African culture, in this case Yoruba » (Rubiera Castillo, *Afrocubanas*, 92).

oral narrative, transmission corresponds with the cultural history that served as a foundation and that is therefore deeply masculinized » (*Afrocubanas*, 96). Rubiera Castillo critique la priorité donnée à la parole des hommes dans la pratique de la Santería, et, à travers cette situation, elle dénonce cet état des lieux dans l'ensemble de la société cubaine.

L'invisibilisation et l'imposition d'un idéal de blancheur comme forme de liberté sont des formes d'enfermement pour toutes les femmes non blanches à Cuba. L'ensemble des traits liés aux femmes afro-cubaines, qu'ils soient physiques ou culturels, a été dévalorisé dans la culture cubaine. La chercheuse cubaine Carmen González Chacon, qui analyse l'attention sur les traits vus comme africains dans les pratiques discriminatoires, écrit : « black women's hair has been a prison » (*Afrocubanas*, 146), une conséquence de l'imposition de critères de beauté européens à toutes les femmes de l'île. La dévalorisation des traits lus comme africains est remise dans un contexte historique par la chercheuse cubaine Sandra del Valle Casals : « The mechanisms of passing—in this case of passing for white—were historically related with achieving freedom, as a way to become free, and were part of an antagonism of “races” (white versus black) associated with a legal condition (free versus slave) » (*Afrocubanas*, 166). La liberté était liée à l'identité blanche, tandis que le pouvoir social était vu comme masculin, ce qui pénalise doublement les femmes cubaines non-blanches. Les multiples exclusions des femmes et des personnes non-blanches dans la société cubaine ont construit un héritage d'interdictions et d'infériorisations dans la grande majorité des sphères sociales, qu'elles soient religieuses ou politiques, et qui touchent particulièrement les Afro-Cubaines.

C. L'enfermement comme sanction politique

Dans la continuité de l'Amendement Platt et des mises en pratique de restriction de souveraineté par un pouvoir occidental, l'enfermement géographique continue de traverser

l'histoire cubaine à travers l'enfermement politico-économique : l'embargo. L'embargo est une réponse directe des États-Unis à la révolution cubaine de 1959, elle-même à l'origine d'un bouleversement des relations de l'île avec le reste du monde.

Dubois et Turtis soulignent le caractère historique de la révolution cubaine. Il s'agit en effet de la première révolution sociale d'Amérique Latine après les indépendances des anciennes colonies : « This revolution was the most dramatic event in the twentieth century Caribbean and probably the most radical challenge to the social and economic order in the region since the Haitian Revolution » (188). Le parallèle avec Haïti est renforcé par la rupture des relations commerciales de l'île par les États-Unis dès 1960, sous la présidence de Dwight D. Eisenhower, puis l'embargo décidé en 1961 par John F. Kennedy. La mise en place croissante de restrictions économiques par les gouvernements étatsuniens a explicitement visé la déstabilisation politique de Cuba, et les États-Unis, après l'invasion de la Baie des Cochons en 1961, ont financé des groupes cubains d'opposition au gouvernement de Fidel Castro.⁵⁰ Le spécialiste du droit international étatsunien Nigel White place l'auto-détermination et la souveraineté au cœur de l'embargo sur Cuba :

From the U.S. perspective Cuba has illegally expropriated U.S. property and concerns (thereby violating the property rights of its citizens), intervened in other countries and has denied individual rights and democratic freedoms, ultimately the Cuban people's right to self-determination. From the Cuban point of view the U.S. has illegally intervened in Cuba and has violated its people's economic and social rights, as well as its right to self-determination, in the sense of being left to decide its political and economic future. (99)

Malgré le récit construit par les États-Unis, l'opinion internationale et celle de nombreuses entités au sein même des États-Unis s'est opposée et continue de s'opposer aujourd'hui au maintien de

⁵⁰ « As in the Torricelli Act, the Helms-Burton Act, through the Article 109, allocated budget to finance internal opposition, revealing publicly for the first time a policy that had long been hidden. » (Lamrani, 35)

cet embargo au nom du droit international.⁵¹ L'isolement de Cuba hors des circuits d'échange a été renforcé par l'Acte Torricelli de 1992 puis l'Acte Helms-Burton de 1996, qui ont non seulement interdit aux citoyens étatsuniens de se rendre sur l'île sauf cas spécifiques, mais qui ont aussi prévu des sanctions pour toutes les entités qui entreraient en relations commerciales avec Cuba et les États-Unis, même si elles ne sont pas de nationalité étatsunienne. Ce dernier aspect est dénoncé par les organisations internationales : « The extraterritorial application of economic sanctions contravenes the fundamental principles of international law and flouts the national laws of the countries where they have been imposed » (Lamrani, 2013, 63). De fait, la souveraineté de tous les territoires qui se voient interdire des relations commerciales avec Cuba au nom de la loi étatsunienne est remise en question par cette interdiction.

L'embargo étatsunien a renforcé le rapprochement entre Cuba et l'Union Soviétique au cours des années 1970 et 1980, alors qu'à ses débuts le gouvernement de Fidel Castro n'envisageait pas forcément cette direction. Cette situation d'exclusivité commerciale entre Cuba et l'URSS comportait un nouveau risque : « With the collapse of that block [the Sovietic block], Cuba was again isolated » (Pérez Sarduy et Stubbs, 2005, 3). L'isolement économique a entraîné des répercussions sur l'ensemble des Cubain·es et sur tous les aspects de la vie quotidienne sur l'île. L'historien Salim Lamrani (2013) détaille notamment les conséquences médicales de cet embargo, puisque les États-Unis détiennent de nombreux monopoles pharmaceutiques et technologiques liés à la médecine. Cette situation a cependant conduit Cuba à développer une grande autonomie en matière médicale et pharmaceutique, surclassant tous ses voisins en matière d'accès à la santé et à

⁵¹ L'Assemblée générale des Nations Unies en novembre 2023 publie dans son compte rendu : « Au total, 187 États ont voté pour la résolution, proposée chaque année contre l'embargo depuis 1992. Seuls les États-Unis et Israël ont voté contre ; l'Ukraine s'est abstenue. Le document a ainsi obtenu deux voix de plus cette année qu'en 2022 » <https://news.un.org/fr/story/2023/11/1140282> consulté le 05/07/2024.

la formation médicale universitaire.⁵² Paradoxalement, le maintien de l’embargo comme pression économique à des fins de déstabilisations politiques n’a pas entraîné la chute du régime mis en place par Castro et dénoncé par les États-Unis, mais a au contraire poussé le pays à développer des solutions alternatives pour conserver et renforcer son autonomie.

Les États-Unis, première destination de la migration cubaine,⁵³ ont aussi créé des lois spécifiques à cette migration. Depuis 1966, le Cuban Adjustment Act facilite la résidence des Cubain·es dans le pays en leur donnant le statut de « réfugié·es politiques », les encourageant ainsi à quitter l’île et à s’établir de l’autre côté de l’embargo.⁵⁴ Ces mesures et lois sont modifiées au fil des ans, notamment avec la fermeture de l’Ambassade des États-Unis à la Havane en 2017, gelant les processus de visas pour les Cubain·es et causant l’expulsion de quinze diplomates cubains de Washington (Mongenfeld, 164). Malgré cela, les Cubain·es continuent de recevoir un traitement spécial qui comprend une voie d’accès accélérée pour l’obtention de la Green Card par le Cuban Adjustment Act, toujours actif aujourd’hui.⁵⁵

Les UMAP et la politique cubaine du contrôle social

Les lois étatsuniennes sur l’immigration cubaine sont construites en miroir des politiques cubaines sur l’émigration. Le gouvernement cubain a, dès la révolution, mis en place des mesures pour rendre difficile les libres déplacements nationaux et internationaux de sa population. La politique migratoire cubaine et le contrôle des déplacements individuels ont eux aussi évolué

⁵² Voir Sandra Mara Campos Alves et al. “International cooperation and shortage of doctors: an analysis of the interaction between Brazil, Angola and Cuba.” *Ciência & saúde coletiva*, vol. 22, no. 7, 2017, pp.2223-2235. <https://doi.org/10.1590/1413-81232017227.03512017>.

⁵³ Aja, Antonio. *Al cruzar la frontera*. La Havane : Editorial de Ciencias Sociales, 2014, p.136.

⁵⁴ “The Cuban Adjustment Act of 1966.” *USCIS*, 2022, www.uscis.gov/green-card/green-card-eligibility/green-card-for-a-cuban-native-or-citizen, consulté le 17/04/2022.

⁵⁵ Voir González Maestrey, Rodney A. “Attempts to Repeal the Cuban Adjustment Act” dans *International Journal of Cuban Studies*, Été 2022, Vol. 14, No. 1, pp. 13-35.

depuis 1959. Tout d'abord, le régime castriste a mis en place, en parallèle du Service Militaire Obligatoire, des camps de « rééducation » qui ont permis l'enfermement de populations visées par le gouvernement. Ces politiques étaient basées sur une conception binaire du genre, une norme hétérosexuelle, un modèle athée et un idéal culturel du travail. Toute personne n'entrant pas dans ces définitions était vue comme déviante. La déviance pouvait ainsi concerner l'orientation sexuelle, mais aussi la religion et les pratiques considérées comme trop délinquantes ou intellectuelles (Sierra Madero, 316), bref tout élément qui sortirait de la conception de « l'homme nouveau » et de « la femme nouvelle » définie par la révolution cubaine. Un élément central de la rééducation imposée par le gouvernement sont les « Unités Militaires d'Aide à la Production » : « Las UMAP [Unidades Militares de Ayuda a la Producción] fueron un híbrido entre campos de trabajo forzado y unidades militares adonde fueron enviados miles de sujetos entre 1965 y 1968 bajo la cobertura del Servicio Militar Obligatorio (SMO) » (Sierra Madero, 2016, 311).⁵⁶ La mise en place de ces camps de « rééducation » par le travail a surtout eu lieu dans les zones sucrières, alors que la main d'œuvre faisait défaut. Ces espaces consistaient en un camp carcéral de rééducation. Les hommes considérés comme déviants devaient faire du travail très peu ou non-rémunéré, mais aussi endurer des tortures physiques et psychiques, sous la forme d'études psychiatriques en particulier en lien avec l'homosexualité. Les UMAP ont fermé en octobre 1968. À Cuba comme en Haïti et chez les communautés autochtones, l'enfermement, justifié par des hiérarchies sociales criminalisantes, a permis une surveillance ininterrompue des individus ciblés mais aussi le travail forcé nécessaire au système économique hérité de l'ordre colonial.

⁵⁶ « Les UMAP furent une forme hybride entre les camps de travail forcé et les unités militaires où ont été envoyés des milliers de sujets entre 1965 et 1968 sous couvert du Service Militaire Obligatoire (SMO). » (Je traduis)

L'historienne cubaine-étatsunienne Lillian Guerra mentionne aussi l'existence d'un camp pour femmes dans la région de Camagüey, dans le centre de l'île, où l'on trouvait des lesbiennes, mais aussi des épouses de dissidents politiques et des prostituées qui refusaient les programmes de rééducation du gouvernement (2010, 288). La dissidence de genre, pour les femmes, consistait à refuser « the important secondary function of women, namely, to excite the carnal energies of men, directing them away from self-gratifying but politically pointless sexual encounters and towards productive labour goals » (Guerra, 272). Outre les expérimentations psychologiques, ces femmes devaient prendre des cours de cosmétiques et de tâches ménagères. La conception de la « nouvelle femme » les renvoyant à l'ordre hétérosexuel et les assignait à la sphère domestique, dans le but de motiver les hommes au travail pour la révolution. Cette conception a renforcé l'enfermement domestique historique des femmes à Cuba.

Restrictions nationales de mobilités

Dès 1961, le gouvernement de Castro a promulgué la Loi 98 qui a imposé le contrôle des mouvements migratoires dans et hors de l'île. Le sociologue cubain Antonio Aja résume les deux éléments centraux de cette politique : « la necesidad de contar con un permiso para salir o entrar al país, y la consideración de la salida de Cuba como definitiva (abandono del país) cuando no se retornaba en el plazo fijado por el permiso de salida, o se viajaba con tal propósito. Apareció el elemento de no retorno para la emigración cubana » (155).⁵⁷ Partir de Cuba, pour les Cubain·es, a longtemps été synonyme d'un retour impossible. En outre, l'abandon du pays signifiait la nationalisation des biens laissés sur place (Pérez Paneca, 100).

⁵⁷ « La nécessité de posséder un permis pour sortir ou entrer dans le pays, et la considération de la sortie de Cuba comme définitive (abandon du pays) quand on ne rentrait pas à la date prévue par le permis de sortie, ou quand on voyage avec cet objectif. L'élément de « non-retour » est apparu pour l'émigration cubaine. » (Je traduis)

De 2013 à 2017, d'importantes modifications ont été apportées à la politique migratoire cubaine, notamment en supprimant les permis d'entrée et de sortie du pays et en facilitant l'obtention de la nationalité cubaine pour les descendant·es de Cubain·es né·es hors de l'île. Le contrôle des mouvements de la population cubaine passe aussi par l'existence de permis depuis avril 1997 pour pouvoir déménager au sein même de l'île, principalement dans le but de limiter la migration interne vers la Havane. La Loi 217 établit des « regulaciones migratorias internas para la ciudad de la aduana y sus contrataciones » (Sklodowska, 2016, 84).⁵⁸ Ce contrôle de la population entraîne un enfermement dans le lieu de naissance, et bien que le contrôle de migrations extérieures soit moins strict depuis les dix dernières années, celui des migrations internes reste sous strict contrôle gouvernemental.

La circulation des œuvres cubaines

La ghettoïsation des créatrices et créateurs haïtien·nes et autochtones au Québec est à mettre en parallèle avec la situation des secteurs littéraires et artistiques de Cuba. Les livres à Cuba ont un coût extrêmement faible grâce au soutien de l'État à cette industrie, et chaque région comporte une grande librairie et au moins une maison d'édition régionale : il y avait, en 2019, 173 maisons d'éditions cubaines (Blanco Fernández et Ferrán Fernández, 2019, 66). Or, l'une des conséquences de l'embargo se manifeste par rapport aux possibilités de diffusion des œuvres publiées à Cuba : ceux qui publient dans des maisons d'éditions cubaines n'ont presque aucune possibilité de voir leur œuvre diffusée à l'étranger (Blanco Fernández et Ferrán Fernández, 68). Pour ce faire, il est presque nécessaire d'avoir recours aux services de maisons d'éditions hors de Cuba, qui ne sont pas distribuées sur l'île. Cette situation est aggravée par la crise de l'industrie

⁵⁸ « des régulations migratoires internes pour la ville de la douane et de ses embauches ». (Je traduis) J'ai eu la confirmation lors d'un voyage à Cuba en été 2022 que cette régulation était toujours en place, et que seul un nombre infime de permis étaient délivrés chaque année pour les Cubain·es souhaitant s'installer dans la capitale.

éditoriale actuelle à Cuba (Blanco Fernández et Ferrán Fernández, 66), qui fait face à une pénurie de papier et de matériel d'impression, même si l'utilisation grandissante d'internet sur l'île met à disposition des Cubain·es de nouvelles options éditoriales dans le monde digital.

L'histoire des enfermements à Cuba rend explicite la colonialité des structures sociales coloniales et leur maintien à travers la perpétuation du système économique issu des Plantations. Ces enfermements ne touchent cependant pas tous les individus de la même façon, et les caractérisations de genre, d'orientation sexuelle, de classe et de racialisation sont déterminants dans les droits à la mobilité. L'enfermement économique est aussi une structure de punition des gouvernements spécifiquement étatsuniens, qui visent à déstabiliser un régime politique qu'ils n'approuvent pas. La réponse étatsunienne pourrait se résumer à Cuba, comme dans le cas des populations autochtones du Canada ou à l'histoire d'Haïti, à un choix imposé entre assimilation aux structures du pouvoir et ségrégation, invisibilisation et silence imposé de l'extérieur. Ces structures de l'enfermement marquent les productions culturelles cubaines, par-delà les divisions entre Cubain·es de l'extérieur et de l'intérieur de l'île.

Conclusion : les oppositions aux structures d'enfermement

Les politiques d'enfermements à la fois des individus et des communautés développées dans le continent européen ont été transplantées et adaptées sur Abya Yala. Prenant racines dans l'ère coloniale, les organisations sociales de l'espace révèlent la peur des colons face à l'agentivité des personnes placées en bas de l'échelle sociale construite dans les colonies, ainsi que la nécessité d'un contrôle absolu du territoire et des populations afin de rendre possible la production agricole intensive et l'extractivisme environnemental à la base de l'organisation économique de ces colonies. Cela se traduit par de nombreuses structures interdisant le libre déplacement de toute

personne racialisée, et la mise en place de permissions officielles pour sortir de ces lieux d'enfermement. L'espace carcéral, incarné par les pensionnats, les camps de concentration ou encore les institutions de travail obligatoire, a occupé un rôle central dans les déplacements forcés et le travail non- ou sous-rémunéré, tout en vidant l'espace de ses occupant·es déclaré·es déviant·es par les gouvernements au pouvoir.

La mise en dialogue de Cuba, d'Haïti et des Nations Autochtones comprises dans le Québec révèle le caractère systématique et systémique de l'enfermement comme partie intégrante de l'expansion coloniale occidentale sur Abya Yala. L'enfermement est justifié par la criminalisation et/ou la déshumanisation des enfermé·es, et soumet les populations visées à de nombreuses formes de violence physique et psychologique. La structure de l'enfermement a pour objectif d'empêcher les tentatives d'opposition au contrôle externe de ces populations à travers une surveillance ininterrompue. Elle sert aussi de menace aux volontés d'insurrection des communautés ciblées par la (néo)colonisation : le refus et la résistance font encourir le risque de privation de libertés. La liberté est ainsi conçue comme un privilège associé à l'identité occidentale : plus une personne se conforme aux structures coloniales, plus elle est sensée avoir accès à la liberté. La permanence de ces structures se manifeste au Québec par l'organisation spatiale, législative et linguistique instaurée par l'ordre colonial à l'encontre des Nations Autochtones. Les divers embargos et interventions militaires et politiques sont l'expression d'une tentative de contrôle occidental sur Haïti et Cuba. Dans le même temps, dans une continuité coloniale, ces structures sont répliquées à l'intérieur de ces espaces pour contrôler la population et imposer des normes et des hiérarchies sociales aux individus. Ces divers éléments nient la souveraineté de ces Nations et imposent l'entrée dans un ordre patriarcal et capitaliste occidental, qui, comme l'explique la philosophe portoricaine Rocío Zambrana, « requires incommensurable yet simultaneous modes of organizing

production, circulation, but also dispossession, enclosure, extraction » (2021, 37). Parce qu'il gouverne depuis longtemps et encore aujourd'hui ces sociétés, l'enfermement est inscrit au cœur de la production culturelle et littéraire de ces trois espaces, mais les modes de l'inscription de l'enfermement dans la littérature et le cinéma ont fait l'objet de peu d'études théoriques et, à ma connaissance, seulement une fois de façon comparative, en contexte latino-américain.⁵⁹

Dans les chapitres suivants, les œuvres mises en dialogue interrogent les façons d'habiter un territoire comme forme d'opposition à l'enfermement. Ces œuvres, qui proposent diverses approches de l'espace ne reposant pas sur l'économie capitaliste, pointent vers des pratiques d'habitations décoloniales. Interrogeant l'ordre (néo)colonial et hétéropatriarcal, ces autrices et artistes se concentrent au contraire sur l'environnement, les relations interpersonnelles et les diverses formes de communautés pour refuser l'enfermement. Une praxis commune se révèle : leur rejet des identités imposées de l'extérieur pour se (re)construire des espaces de liberté.

⁵⁹ González, Cecilia, Caroline Lepage, Laurence Mullaly et Antoine Ventura (édition). *Femmes, écritures et enfermements en Amérique latine*. Bordeaux : Presses universitaires de Bordeaux, 2016.

Chapitre 2 : Dénoncer les enfermements multiples au XX^{ème} siècle depuis l'intérieur :

Marie Vieux-Chauvet, An Antane Kapesch et Daisy Rubiera Castillo

Les structures hiérarchiques de genre, de racialisation et de classe tentent d'imposer le silence et l'invisibilisation aux communautés visées par l'idéologie occidentale de l'enfermement. Parmi les techniques pour contrer cet enfermement, la littérature ouvre un espace singulier : elle va du questionnement jusqu'au refus de l'ordre colonial établi par les discours dominants comme seule organisation sociale possible, mais elle doit passer par le système éditorial et la langue dominante et/ou prestigieuse pour être publiée et pouvoir ainsi circuler. La littérature, en négociant un discours capable d'être reçu par les politiques éditoriales, peut devenir un espace d'accès à la visibilité que les politiques de l'enfermement tentent d'empêcher. Je m'intéresse en particulier à une génération d'autrices qui a utilisé la littérature, et en particulier l'idée du récit de vie et de l'écriture à la première personne, comme lieu de dénonciation des conditions d'enfermement frappant leur communauté respective au XX^{ème} siècle : An Antane Kapesch (1926-2004) autrice innu qui publie au Québec, Marie Vieux-Chauvet (1916-1973), en Haïti, et Daisy Rubiera Castillo (née en 1939) à Cuba. Ces trois autrices combattent les enfermements coloniaux qui se matérialisent par les stéréotypes de genre, de race et de classe.

Malgré leurs différences temporelles et géographiques, ces autrices emploient des techniques similaires pour critiquer leur société et leur époque : elles écrivent à la première personne du singulier, ce qui revendique leur subjectivité en tant qu'autrices de discours décoloniaux ; leurs textes affirment leur contrôle sur les espaces qu'elles fréquentent ; elles proposent une nouvelle lecture de l'Histoire depuis leur position de sujet racialisé, genré, et marginalisé ; elles revendiquent l'importance de leurs figures maternelles, mises au ban dans l'organisation

patriarcale de leur société mais centrales à leur possibilité de prise de parole. Ces autrices s'opposent au misérabilisme qui dominait jusqu'alors les représentations textuelles dont étaient l'objet leurs communautés, représentations dans laquelle elles n'avaient pas de voix.⁶⁰ Leur volonté est à la fois éducationnelle et militante, ce qui a participé à les établir comme des figures incontournables de la résistance à la colonialité des hiérarchies sociales. Dans ce chapitre, je commence par situer chaque autrice dans son contexte historique, politique et littéraire avant de me tourner vers les critiques des multiples formes d'enfermements que leurs textes développent. Ces critiques mettent en valeur les nombreuses formes de violence qui visent les personnes et communautés frappées par les enfermements. J'étudie ensuite les propositions épistémologiques décoloniales de chaque texte qui démystifient l'idéologie coloniale et ses prétentions à la suprématie. Pour cette analyse, je mobilise les théories décoloniales de l'écriture historique, de la mémoire et du témoignage à la première personne, ce qui inclue la déconstruction des stéréotypes de race, de genre et de classe. Contre ces stéréotypes, eux-mêmes forme d'enfermement, Rubiera Castillo, Antane Kapesch et Vieux-Chauvet repensent la pratique littéraire autour du dialogue et d'un travail détaillé de décolonisation des savoirs et de la société.

⁶⁰ Au Québec, voir par exemple les romans de Jean Féron, *Jean de Brébeuf* (1928) sur la soif meurtrière des Mohawk, et Robert Lalonde, *Le dernier été des Indiens* (1982) sur la sexualité débridée des Autochtones, ou encore l'essai de Réjean Morissette, *Les Autochtones ne sont pas des pandas : histoire, autochtonie et citoyenneté québécoise* (2012) sur le statut d'Autochtone comme « profiteurs » du système. Pour Haïti, notons le roman *Lydia Bailey* de l'Étatsunien Kenneth Roberts (1947) sur le caractère « sauvage » des Haïtien·nes et leurs pratiques « démoniaques », l'essai du Dominicain (et ex-président) Joaquín Balaguer *La isla al revés* (1983) sur tous les stéréotypes de violence en Haïti et la bande-dessinée franco-belge *Toussaint Louverture : Le Napoléon noir*, de Pierre Briens et Nicolas Saint-Cyr (1985) qui allient érotisme et exotisme dans leur récit de la révolution haïtienne centrée autour de la France. A Cuba, l'essai de l'ethnologue Fernando Ortiz, *Hampa afro-cubana : Los negros brujos (apuntes para un estudio de etnología criminal)* qui allie religions afro-cubaines et criminalité (1906), la collection de nouvelles de Angel Santiesteban Prats, *Dichosos los que lloran* (2006) dont les personnages masculins noirs sont des brutes et des violeurs, et le roman *Negra* de Wendy Guerra (2013) dont la protagoniste noire est réduite, là encore, à sa sexualité et sa superficialité.

I. Revendications d'une pensée critique sociale

J'emploie l'expression de pensée critique sociale pour rapprocher les discours de Vieux-Chauvet, Antane Kapesh et Rubiera Castillo : ces trois autrices ont dénoncé les fondements racistes, classicistes et sexistes de leur société dans le but d'analyser les différents enfermements et les formes d'invisibilisation qui les visaient. Environ dix ans séparent la naissance de chacune de ces femmes, or toutes sont allées à l'encontre des traditions littéraires et sociales de leurs temps en s'emparant de la littérature comme d'un espace de revendications et de refus des héritages coloniaux. *Fille d'Haïti* (1954), le premier roman de Vieux-Chauvet, *Eukuan nin matshi-manitu innushkueu/ Je suis une maudite sauvagesse* (1976), le premier livre d'Antane Kapesh, et *Reyita, sencillamente. Testimonio de una negra cubana nonagenaria* (1997), unique collaboration entre María de los Reyes Castillo Bueno et l'historienne Daisy Rubiera Castillo et premier livre publié par cette dernière, imposent une voix de femme racialisée, dont la subjectivité est assumée, depuis la marge de la société littéraire qui leur était contemporaine.

A. Une histoire des refus

L'une des techniques employées par les agents coloniaux pour maintenir la colonisation a été de s'emparer de tous les espaces de discours. Le philosophe martiniquais Aimé Césaire, dans son *Discours sur le Colonialisme* (1950), affirme que les colons ont imposé leur vision du monde en produisant une infinité de textes d'anthropologie, d'histoire et de sciences, entre autres sujets, à propos des peuples colonisés. Dans cette ample production textuelle, les auteurs plaçaient leur société en position de supériorité absolue tout en niant aux colonisé·es un droit de réponse, pour que seule la mémoire de l'Occident reste, sans questionnement, en « monologue ».⁶¹ Face au

⁶¹ Césaire : « Eh quoi ? les Indiens massacrés ; le monde musulman vidé de lui-même ; le monde chinois pendant un bon siècle souillé et dénaturé ; le monde nègre disqualifié ; d'immenses voix à tout jamais éteintes ; des foyers

silence imposé aux peuples sous domination coloniale occidentale, Césaire affirme dans son *Discours sur la Négritude* : « Nous sommes ceux qui refusent d'oublier » ([1987] 2015, 91). Publier un texte sur les savoirs non-occidentaux est ainsi un acte de résistance à l'effacement ; l'idée de dialogue va à l'encontre du « monologue » occidental que critique Césaire. Cette approche de la mémoire refuse l'oubli et le silence au cœur des projets coloniaux.

La notion du refus est centrale aux questions anticoloniales, postcoloniales, puis décoloniales. La chercheuse étatsunienne Kaiama Glover notamment place le refus au cœur de la révolution haïtienne : « There can be no question, of course, that the Haitian Revolution represents a singular event in New World—indeed, in human—history. It marks the ultimate postcolonial gesture of refusal » (2011, 16). Dans la lecture de Glover, le refus marque l'histoire d'Haïti depuis son indépendance, et sépare le pays et son imaginaire politique des autres espaces caribéens, notamment francophones, qui dépendent jusqu'à aujourd'hui du gouvernement français. À Cuba, le discours idéologique de la révolution cubaine, comme l'étudie l'historien chilien Hugo Cancino, se base notamment sur les discours de Fidel Castro des premières années de la révolution (dont le discours *La Historia me absolverá* de 1955). Cancino remarque la centralité de la rupture avec le passé colonial cubain, tant face au régime de Fulgencio Batista qu'au joug colonial espagnol puis étatsunien : la production de ces discours « interpeló a amplios sectores sociales para construir el pueblo de la revolución en una posición de antagonismo y de ruptura con la dictadura y las viejas élites del poder político y sociales y económicas » (2010, 74).⁶² L'affirmation d'un « antagonisme » et d'une « rupture » marque une volonté de souveraineté nationale et de refus face

dispersés au vent ; tout ce bousillage, tout ce gaspillage, l'humanité réduite au monologue, et vous croyez que cela ne se paie pas ? » (1950 [2015]) 69.

⁶² « [ce discours] a interpellé d'amples secteurs sociaux pour repositionner le peuple de la révolution en antagonisme et en rupture avec la dictature et les vieilles élites du pouvoir politique, social et économique. » (Toutes les traductions sont miennes sauf indication contraire)

à l'appétit étatsunien, un refus de s'aligner avec les politiques du voisin du nord qui est toujours présent aujourd'hui. Le romancier et journaliste haïtien Philomé Robert souligne le symbole que Cuba représente jusqu'à aujourd'hui contre l'expansion américaine et néocoloniale : « Celle [« l'île-sœur de Cuba »] qui luttait toujours vaillamment contre les assauts d'un Oncle Sam sans foi ni loi » (2022, 82). Haïti sert souvent d'exemple historique de refus anticolonial ; Cuba tend à assumer ce rôle pour l'ère moderne depuis la Guerre Froide, dans un contexte néolibéral et néocolonial. Le refus est ainsi parmi les valeurs fondatrices de ces deux nations en tant qu'entités indépendantes. Il en va de même pour les communautés autochtones : l'anthropologue mohawk Audra Simpson théorise le refus comme une pratique politique au centre de la survie non seulement des Nations mohawk, mais de tous les peuples autochtones jusqu'à aujourd'hui. Selon elle,

The Mohawks of Kahnawà:ke are nationals of a precontact Indigenous polity that simply refused to stop being themselves. In other words, they insist on being and acting as peoples who belong to a nation other than the United States or Canada. Their political form predates and survives "conquest"; it is tangible, albeit strangled by colonial governmentality, and is tied to sovereign practices. [...] They refuse *to let go of this knowledge*. (2014, 2)

Le refus est un acte politique qui passe notamment par le territoire dans sa conception politique autochtone. Simpson développe une étude du refus qui s'ancre dans une conception non-occidentale du territoire, en ne reconnaissant pas les frontières des États-Unis et du Canada (115),⁶³ pour recentrer de l'identité autochtone comme politique et communautaire. Acter un refus permet de garder un certain contrôle sur le discours et de créer un espace pour une histoire différente de celle martelée par les textes, images, lois et autres dispositifs coloniaux issus du monde occidental.

⁶³ Ce refus s'applique par exemple à l'appartenance nationale, ainsi que le performe l'équipe de lacrosse mohawk qui, en 2010, a refusé de voyager avec un passeport canadien pour se rendre à un tournoi de ce sport autochtone en Grande Bretagne, ce qui résultent en des détentions aux frontières pour les joueurs (182).

Les trois œuvres étudiées dans ce chapitre s’inscrivent dans cette notion de refus, en particulier le refus du silence, de l’invisibilité, du stéréotype et de la colonialité des structures sociales en général. Le décolonialisme comme outil conceptuel étudie les structures coloniales héritées de la colonisation et maintenues après l’indépendance politique des colonies. Le décolonialisme, comme l’ont théorisé depuis les années 1990 les théoriciens d’Amérique Latine Aníbal Quijano, Enrique Dussel, Walter Mignolo, ou encore María Lugones, se centre sur les hiérarchies héritées de la colonisation politique et militaire et maintenues dans les anciennes colonies par la colonialité comme organisation sociale.⁶⁴ L’étude des hiérarchies à travers le prisme historique des structures coloniales vise à les déconstruire pour pouvoir réinventer de nouvelles formes de communautés et d’organisation sociale. Vieux-Chauvet, Antane Kapesh et Rubiera Castillo en collaboration avec Castillo Bueno ont refusé les structures sociales héritées de la colonie. Elles se sont emparées de l’espace littéraire en se centrant sur les axes du témoignage, du récit de vie et de la mémoire individuelle et communautaire pour déconstruire l’organisation sociale issue de la colonialité, précédant les théories développées par les philosophes décoloniaux.

B. Aller à l’encontre des politiques répressives à travers la littérature

Les trois ouvrages sélectionnés pour ce chapitre revendiquent une approche critique de la politique des lieux où habitent leurs autrices. Or, la politique est centrale aussi bien dans leurs livres que dans leur vie.

Marie-Vieux Chauvet, électron libre

En publiant des œuvres à forte critique sociale, Marie Vieux-Chauvet a accompli un acte anti-normatif selon la chercheuse étatsunienne Mildred Mortimer : « When Chauvet crafts her

⁶⁴ Voir par exemple Lugones, María. “Colonialidad y Género.” *Tabula Rasa* (Bogotá, Colombie), no. 9, 2008, pp. 73–101, pour un récapitulatif de la pensée décoloniale et de son application en particulier à la construction du genre dans les pays d’Amérique Latine.

‘words of witness,’ she admittedly writes from a unique – and lonely – space. A member of the Haitian bourgeoisie, she adopts a critical stance that positions her outside of the sociopolitical realm of Haitian women of her social rank and class » (2007, 132). Son acte littéraire de critique sociale l’a conduite à une forme de solitude intellectuelle puis à l’exil aux États-Unis.

Vieux-Chauvet sert des normes de sa société en affirmant une parole littéraire publique, en tant que femme, fondée sur une approche critique des maux de son pays. Plusieurs universitaires et artistes ont souligné l’isolement de Vieux-Chauvet au sein de l’histoire de la littérature haïtienne. Pour ne prendre qu’un exemple, l’auteur haïtien René Despestres a affirmé : « Quand j’essaie de situer Marie Vieux-Chauvet par rapport à l’histoire de la littérature haïtienne, je la vois comme une sorte d’électron libre » (dans Prophète, 2016, 68). La position critique à l’égard de l’ordre social de Vieux-Chauvet n’est pas étrangère à la tradition du réalisme socialiste d’autres auteurs reconnus de l’île comme Jacques Roumain (1907-1944) membre fondateur du Parti Communiste d’Haïti, ou encore de Jacques Stephen Alexis (1922-1961), membre du même parti. Ces derniers ont écrit des romans tels que *Gouverneurs de la Rosée* (Roumain, 1944) ou *Compère Général Soleil* (Alexis, 1955) dans lesquels l’auteur a tâché de décrire l’éveil politique d’un ou de quelques hommes, entraînant une prise de conscience de classe mais également, dans le contexte haïtien, de leur racialisation. Cette prise de conscience a amorcé une révolution sociale, morale et politique pour aboutir à une société sans classe dans chacun de ces romans.⁶⁵ Vieux-Chauvet ne s’est pas inscrite dans cette tradition héroïque de l’homme nouveau chère à la littérature réaliste socialiste

⁶⁵ L’un des théoriciens de la littérature réaliste socialiste, Maxime Gorky, décrit ainsi la tâche de l’écrivain·e : « The only demand presented to the individual [worker and writer] is that he should be honest in his attitude to the heroic work of creating a classless society. [...] In describing facts that reveal the workers’ intellectual development and show how the age-old petty proprietor is turning into a collective farmer, we, writers, confine ourselves to merely reporting, for it is in very inadequate terms that we depict the emotional processes underlying these changes. » Cité dans Masing-Delic, Irene. *From Symbolism to Socialist Realism: A Reader*, Brighton, MA: Academic Studies Press, 2012, p. 413.

soviétique et développée dans la tradition littéraire haïtienne du XX^{ème} siècle. Pour Glover, « While her narratives offer terrifically scathing portraits of Haitian society, they identify no clear “good” and “bad” guys, and her biography suggests a real wariness with respect to activism and practical engagement » (2013, 8). Vieux-Chauvet, à travers l’ambiguïté de ses personnages, s’est détachée du manichéisme mais aussi de l’optimisme de ses contemporains.

Vieux-Chauvet a critiqué la tradition masculiniste de la pratique politique en Haïti. Pour la chercheuse étatsunienne Lucienne Serrano : « [...] Chauvet a su remarquablement faire de son écriture un acte de parole unique qui pose la question du politique sur le féminin » (dans Prophète, 2016, 89). En se concentrant sur les effets des mouvements politiques et révolutionnaires sur les femmes, Vieux-Chauvet a mis en relief une histoire invisibilisée par ses contemporains. Mais son discours à l’égard de la société l’a placée sous le feu des critiques des hommes politiques haïtiens. En effet, après la publication par Gallimard en 1968 de son quatrième roman, *Amour, Colère, Folie*, dont la critique de la dictature de François Duvalier est à peine voilée, Vieux-Chauvet a été poussée à l’exil par le dictateur, offensé du contenu politique et social de l’œuvre. Son mari d’alors, Pierre Chauvet, a fait saisir tous les volumes pour les retirer de la circulation : les romans ont disparu et les rares volumes qui en ont réchappé ont été camouflés. Son œuvre entière est alors entrée dans la clandestinité.⁶⁶ Vieux-Chauvet est morte de maladie à New-York en 1973, cinq ans après son exil. Le chercheur étatsunien Thomas Spear résume : « Thus, in 1968, the author’s literary career falls victim to a silencing guillotine » (dans Glover et Benedicty-Kokken, 2015, 13). La menace du silence a traversé l’œuvre et la vie de Marie Vieux-Chauvet. Et pourtant, elle a continué de refuser ce silence dans l’exil : elle a écrit un dernier roman hautement politique, *Les*

⁶⁶ Voir le recueil *En amour avec Marie* (2016), dirigé par Emmelie Prophète, dans lequel des écrivain·es et des professeur·es évoquent leur rencontre avec Marie Vieux-Chauvet. Prophète résume ainsi leur projet de partager « avec tous les lecteurs qui le voudront bien, leur Marie qu’ils avaient lue clandestinement pour la plupart » (10).

Rapaces, publié de façon posthume, en 1986. Tout comme l'affirme Mortimer, « Crucial to a study of Chauvet's work is the question of women's silencing » (2007, 131) ; il est possible d'aller plus loin en affirmant que le fil conducteur de l'œuvre et de la vie de Vieux-Chauvet n'est pas le silence en lui-même, mais bien le refus de ce dernier. Le refus du silence comme acte politique est devenu un thème central de l'écriture de Vieux-Chauvet.

Le premier roman de Vieux-Chauvet, objet d'étude de ce chapitre, se situe dans le contexte de la dictature d'Élie Lescot (1941-1946). On suit l'histoire de Lotus Degrave, une jeune femme métisse ou « mulâtresse » dans le vocabulaire de l'œuvre, qui ne connaît pas son père et dont la mère, accusée de prostitution, est ostracisée. Bien qu'elle hérite d'une maison confortable dans l'un des quartiers proches de Port-au-Prince, Lotus souffre de son histoire familiale ; en même temps, habitant un quartier pauvre, elle ne partage pas les défis de ses voisin·es avec qui elle n'a que peu de contacts. En tombant amoureuse de Georges, autre « mulâtre » éduqué et journaliste féru de politique mais sans un sou, Lotus commence un voyage initiatique (marqué du sarcasme de Vieux-Chauvet) qui lui ouvre les yeux sur les réalités de son pays. La dictature de Lescot est restée dans l'histoire de l'île comme l'acmé de la ségrégation entre personnes définies comme noires et mulâtres : « Jamais barrières aussi étanches n'avaient été érigées contre les deux classes sociales en Haïti » (Saint-Lot, dans Vieux-Chauvet, 7). Ces tensions d'ordre racial culminent par le renversement des hiérarchies sociales avec le coup d'état contre Lescot. La préférence nationale est alors transférée sur les seuls individus identifiés comme noirs. *Fille d'Haïti* occupe une place clé dans le discours politique et social de cette romancière « pionnière »⁶⁷ d'Haïti.

⁶⁷ Selon les mots de l'auteur Frankétienne, « Là où Marie Chauvet se révèle une pionnière, c'est que le roman haïtien s'est vraiment développé (on met de côté *Les cahiers d'Haïti*, d'Alexis, *Gouverneur de la rosée* de Roumain) à la fin du règne de Duvalier, et pendant ces trente dernières années » (dans Prophète, 2016, 87)

An Antane Kapeshe, militante politique

Tout comme Vieux-Chauvet était décrite comme « pionnière » par Frankétienne, An Antane Kapeshe est une figure incontournable de la littérature autochtone en contexte francophone. C'est le même substantif que la chercheuse Myriam St-Gelais choisit d'employer dans *Une histoire de la littérature innue* (2022), « Pionnière en la matière, An Antane Kapeshe ouvre la voie en 1976 à la littérature innue écrite contemporaine [...] » (2). An Antane Kapeshe a été une témoin directe des procédures d'enfermement des communautés autochtones du Québec, et elle constitue aujourd'hui une voix littéraire et politique incontournable de l'histoire de la lutte contre ces directives. Née en 1926, elle a passé la première partie de sa vie de façon nomade dans le nord du Québec, suivant le mode de vie traditionnel innu. Mais, en 1953, le gouvernement québécois a forcé sa famille à s'installer dans la réserve de Mani-utenam, sur la Côte-Nord, 600 kilomètres plus au sud.⁶⁸ La famille, refusant d'y rester, est retournée dans le nord, près de son territoire traditionnel. Le gouvernement a alors entrepris de créer une réserve voisine de Schefferville (dans le nord), sous la pression des habitants non-autochtones de cette ville mais aussi des exploitants miniers de la région. Antane Kapeshe s'est investie dans la politique pour pouvoir avoir un droit de réponse aux politiques concernant sa communauté, et elle est ainsi devenue cheffe de bande.⁶⁹ L'institution des chefs de bande est une pratique née de la Loi sur les Indiens, or cette loi hétéropatriarcale a visé à destituer les femmes des postes à charge politique dans les communautés autochtones. La politique des réserves n'était pas censée donner du pouvoir aux femmes, bien au contraire. Comme le rapporte le sociologue onéida Martin J. Cannon : « The Indian Act naturalized Indianness and patrilineal descent through its status provisions barring Indigenous women from

⁶⁸ Antane Kapeshe, An [sous le nom de Anne-Marie Saint-Onge-André]. "Où vont-ils encore nous déménager.?" *Recherches amérindiennes au Québec*, vol. 2, nos. 4-5, 1972, p. 61. Voir aussi la carte en Annexe 1.

⁶⁹ « Kapeshe devient ensuite la première femme cheffe du conseil de bande de la réserve de Matimekossh (aujourd'hui orthographiée Matimekush), de 1965 à 1967 » (Kancepolsky Teichmann et Lemieux, 71).

transmitting status and band membership to their children and making them legally subject to their fathers or husbands » (2019, 42). La prise en charge du poste de cheffe de bande par Antane Kapeshe s'est opposée à la vision des femmes autochtones comme étant soumises à l'autorité des hommes de leur famille et de leur communauté en général.

En 1972, le gouvernement québécois a décidé de déplacer de nouveau la réserve de Matimekush dans un espace beaucoup plus petit. Antane Kapeshe, qui n'était plus cheffe de bande, a continué sa lutte politique contre ces déplacements forcés. L'ethnologue québécoise José Mailhot a rapporté dans ses mémoires un acte d'opposition impulsé par Antane Kapeshe : « La nouvelle réserve de Matimekush a bel et bien vu le jour malgré l'opposition d'une partie de la population, mais à l'occasion de l'inauguration officielle, les deux militantes [Antane Kapeshe et sa nièce, An-Mani] ont organisé la première manifestation jamais vue à Schefferville » (2021, 15). Vu la portée limitée de son action politique dans le cadre colonial québécois, Antane Kapeshe a décidé d'ajouter un nouvel outil à sa lutte, et a écrit en 1972 l'article « Où vont-ils encore nous déménager ? » Elle y livre son analyse de la situation : « Le troisième déménagement est un grand projet-pilote d'intégration des Indiens à la ville de Schefferville » (Antane Kapeshe, trad. Mailhot, 1972, 62). Sa voix est d'emblée critique des politiques québécoises d'assimilation des Autochtones dans la population blanche voisine. Après un deuxième article, « Ces terres dont nous avons nommé chaque ruisseau » en 1975, également publié avec la traduction de Mailhot, Antane Kapeshe s'est lancée dans la publication en 1976 de *Je suis une maudite sauvagesse – Eukuan nin matshimanitu innu-iskueu*, un livre dénonçant les dépossession, déplacements, et autres injustices subies par les Innuat de la part des autorités québécoises. St-Gelais appelle cette prise de position littéraire « une poétique du politique » pour Antane Kapeshe (2022, 63). Antane Kapeshe a refusé l'obéissance et le silence non seulement en écrivant ce texte singulier, mais aussi en le faisant publier de façon

bilingue : « Le texte [de 1976] révolutionne alors le monde de l'édition québécoise : c'est la première fois qu'une langue autochtone obtient, avec un écrit contemporain, le statut de 'langue littéraire' » (Kancepolsky Teichmann et Lemieux, 70). Le texte d'Antane Kapeshe est organisé en différentes parties thématiques, centrées sur un élément historique (« 2. La découverte du minerai dans le Nord »), un lieu (« 8. Les maisons de Blancs »), ou encore un personnage de l'administration coloniale (« 4. Le garde-chasse »). Antane Kapeshe a inscrit dans la littérature et le texte écrit les connaissances historiques, géographiques et sociales des Innuat, en s'opposant au racisme et aux stéréotypes contre les Autochtones produits par les « Blancs ».

Dans un contexte de pensionnats canadiens monolingues (anglais ou français), publier un texte en langue autochtone dans une maison d'édition reconnue de Montréal dédiée à la littérature québécoise, Leméac, s'oppose aux politiques de minorisation et de mise au silence des langues autochtones en général, et de l'innu-aimun en particulier. Ce livre a permis la diffusion de l'innu-aimun dans les librairies, bibliothèques, et chez le lectorat. Malgré le succès de cette œuvre hautement critique, les tirages ont rapidement été épuisés et l'œuvre n'a pas été réimprimée.⁷⁰ Le texte français seul a été republié en France en 1982 dans la maison d'édition Des Femmes à Paris. Il faut ensuite attendre 2015 pour qu'une nouvelle version bilingue soit publiée au Québec par le Centre d'Amitié Autochtone du Saguenay. *Mémoire d'Encrier* republié et diffuse largement l'œuvre à partir de 2019. Antane Kapeshe a par la suite écrit deux recueils de contes et courts récits, en innu-aimun à destination de l'enseignement de cette langue aux enfants⁷¹ alors qu'elle était la

⁷⁰ St-Gelais : « Malgré l'impression d'un grand nombre d'exemplaires, les tirages du livre d'An Antane Kapeshe se sont rapidement retrouvés épuisés sur le marché commercial du livre au Québec et le texte n'a pas été réimprimé par la maison d'édition Leméac. » 2022, Note 57, p. 81

⁷¹ An Antane Kapeshe, *Innutipatshimunissa tshe apatshitatau innuauassat*, La Macaza, Centre d'élaboration des programmes du Collège Manitou, 1975, 26 pages; et An Antane Kapeshe, *Uniam mak Shaian utipatshimunissimuaua*, Service général des moyens d'enseignement, Ministère de l'Éducation, Gouvernement du Québec, 1978, 21 pages.

première « écrivaine en résidence » au Collège Manitou à La Macaza (dans les Laurentides), alors centre de formation à l'enseignement en langues autochtones (Mailhot, 85). Antane Kapesch a poursuivi cette approche du texte comme outil d'enseignement de l'innu-aimun en écrivant un conte philosophique, *Tanite nene etutamin nitassi ? Qu'as-tu fait de mon pays ?* (Éditions impossibles, 1979), en publication bilingue, à Montréal. Cette œuvre a été adaptée au théâtre en 1981, donnant voix et corps à l'œuvre écrite. Selon la chercheuse Sarah Mackenzie (Anishinaabe et Métis), le théâtre autochtone est « based upon traditional Indigenous performance culture » (2020, 11), puisqu'il est une création collective qui permet la diffusion d'histoires dans un médium oral. La chercheuse québécoise Natasha Dagenais souligne le propos d'Antane Kapesch: « In many instances, Antane Kapesch contends, Aboriginals are reduced to silence because there is no justice in court (or on the streets) for them and no space to be heard » (205). En s'emparant d'une grande variété de genres littéraires (articles, essai, contes, théâtre), Antane Kapesch s'approprie l'espace textuel pour sortir du silence et se faire entendre des sociétés québécoise, canadienne et autochtones. Antane Kapesch a fait de l'écriture un terrain de lutte contre l'assimilation au Québec.

Daisy Rubiera Castillo, défier le silence

Quand Daisy Rubiera Castillo a entrepris le projet de *Reyita, Sencillamente*, l'appareil éditorial cubain ne laissait émerger que très peu de voix des personnes noires et/ou des femmes.⁷²

Rubiera Castillo a contextualisé son projet ainsi :

Durante mucho tiempo me motivó la invisibilidad de las mujeres negras en los textos maestros de la historia y la literatura cubanas. Lo que me hizo trazarme un proyecto personal para ir llenando, en parte, ese vacío. Sabía que para ello tenía que librar una fuerte batalla contra aquel silencio. (2014, 187)⁷³

⁷² Luisa Campuzano relève une petite vingtaine d'ouvrages publiés par des femmes à Cuba entre 1984 et 1995 ([2004] 2010, p.141, note 41).

⁷³ « Pendant longtemps, ce qui m'a motivée a été l'invisibilité des femmes noires dans les textes fondateurs de l'histoire et de la littérature cubaines. Ce qui m'a conduit à tracer un projet personnel afin de travailler à remplir, en partie, ce vide. Je savais que pour cela je devais livrer une dure bataille contre ce silence. »

Pour livrer cette « bataille », Rubiera Castillo s'est tournée vers l'écriture. Cette historienne afro-cubaine, qui avait déjà publié des articles universitaires sur les religions afro-cubaines et l'histoire des femmes à Cuba, a publié son premier livre sous la forme d'un « testimonio » [témoignage] en collaboration avec sa mère, María de los Reyes Castillo Bueno, référée simplement comme *Reyita* dans le titre de l'œuvre. Avec ce projet inaugurateur, Rubiera Castillo a refusé le silence et l'oubli qui menaçaient le point de vue de cette Afro-Cubaine sur la vie à Cuba depuis la fin du XIX^{ème} siècle jusqu'aux années 1990. Le geste de publier un « testimonio » de la vie de sa mère s'oppose à la tradition cubaine et plus généralement occidentale de la colonialité du savoir : les deux femmes ont interrogé, à travers leur collaboration, qui possède le savoir mais aussi quelles sont les formes de relations qui peuvent exister entre la personne qui transmet un savoir et celle qui le reçoit et l'institutionnalise. Ce que les deux femmes ont refusé, c'est le silence imposé par les cultures pré- et postrévolutionnaires cubaines sur les communautés noires, les femmes, et les classes sociales défavorisées. Les Afro-Cubaines pauvres se trouvaient sous le coup de toutes les hiérarchies sociales issues de la colonialité à Cuba. Le refus est ainsi central dans la collaboration entre mère et fille alors que celles-ci explorent l'histoire et la représentation des identités afro-cubaines, à la fois dans les expériences vécues et dans les processus de production des connaissances.

Les deux femmes ont créé ensemble des pratiques affirmatives qui leur ont permis de développer une méthodologie pour écrire la mémoire d'une femme afro-cubaine. Cette méthodologie a visé à narrer ensemble des pratiques de résistance contre l'effacement et les enfermements basés sur des catégorisations de genre, de racialisation et de classe dans la société cubaine jusque dans les années 1990. Après *Reyita, sencillamente*, Rubiera Castillo a continué de publier des ouvrages qui s'opposent au « silence » grâce au genre du témoignage. Rubiera Castillo a publié un second témoignage avec la poétesse afro-cubaine Georgina Herrera, *Golpeando la*

memoria: testimonio de una poeta cubana afrodescendiente [*Frapper la mémoire : testimonio d'une poétesse cubaine afro-descendante*] (2005), poursuivant son projet à la fois de collaboration, de visibilité et de mémoire des femmes afro-cubaines entrepris avec sa mère. Le mot-clé « silence » revient dans les titres et sous-titres de ses publications suivantes : *Desafío al silencio* [*Défi au silence*] (2010), une anthologie de témoignages de treize femmes cubaines qui racontent leurs expériences de la violence domestique ; *Emergiendo del silencio* [*Émergeant du silence*] (2016), une collection d'essais co-édité avec la chercheuse cubaine Oilda Hevia Lanier sur l'histoire des femmes noires à Cuba depuis la colonie jusqu'à la révolution. L'édition et la publication sont pour Rubiera Castillo des outils pour lutter contre le silence de l'historiographie et des sciences sociales canoniques. En parallèle à ses publications, Rubiera Castillo a fondé en 1988 le *Centro Cultural Africano* « Fernando Ortiz » à Santiago de Cuba, dans le sud de l'île, afin de créer un espace dédié à l'étude et à la diffusion des cultures afro-cubaines et africaines, à travers de nombreuses expositions, conférences et projets de recherche.⁷⁴ Rubiera Castillo, historienne de formation, a été la première personne à publier un testimonio ou récit de vie entièrement dédié à une femme afro-cubaine, ouvrant un espace pour relire l'histoire politique et privée cubaine du XX^{ème} siècle, avant et après la révolution.

Reyita, sencillamente se compose de quatre parties sans titre, toutes divisées en courtes unités, entre une et huit pages, nommées suivant leur unité thématique : un personnage (« Una niña negra »), un fait historique (« Barracones »), un événement de la vie de Reyita (« ¡Mi casa! »). L'organisation combine une approche parfois plus thématique et parfois plus chronologique, avec tout de même une progression jusqu'aux années contemporaines à la publication de l'œuvre. Des

⁷⁴ http://centroculturalafricano.cult.cu/?fbclid=IwAR0NU2GnrdaFG90OKGT6BQuzIg_EdZI7w9bc58rO2SBvIIqs8xKekCyPxFM consulté le 10/01/2024

photos de Reyita et de divers membres de sa famille apparaissent régulièrement. Dans la dernière partie, il y a un changement de voix : Rubiera Castillo écrit à la première personne et rapporte ses propres recherches, depuis la position d'historienne, dans les archives du sud de Cuba. Elle reproduit en outre des documents administratifs de Reyita, comme son acte de naissance, ainsi qu'un arbre généalogique de descendance et d'ascendance de cette dernière. Rubiera Castillo s'oppose ainsi au silence institutionnel qui bloque l'entrée des épistémologies non-occidentales dans le champ académique cubain en utilisant des outils académiques, tout en se concentrant sur un point de vue de femme noire de classe populaire pour formuler sa profonde critique sociale.

Marcher en territoire hostile : écrire une brèche dans l'enfermement

Ces trois autrices qui ont lié la politique à l'écriture nous invitent à resignifier le terme de « pionnières » dans un sens historique, politique et spatial. D'après le Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales [CNRTL], « pionnier » vient de l'ancien français « peonier » de « pedus, pedonis » en latin, soit une personne qui marche, un piéton.⁷⁵ De là découlent les sens de fantassin ou soldat à pied, en particulier les soldats chargés des œuvres de construction et de terrassement, et, lors de la colonisation, les colons qui défrichent des terres, souvent vues comme inhospitalières ou « sauvages », pour y installer de nouvelles communautés. Là où le colon désigne celui qui s'installe (du latin *colo, colere*, cultiver la terre), le pionnier est celui qui arrive, qui ouvre la voie. Au figuré, il s'agit d'une personne portant en avant un projet ou une idée, source d'inspiration pour d'autres par la suite. Ainsi, historiquement, ce substantif est ancré dans la masculinité du soldat, et à l'identité blanche lors de la colonisation.

⁷⁵ CNRTL, <https://www.cnrtl.fr/etymologie/pionnier> consulté le 05/12/2023

Au Québec, le mot est plutôt populaire : une rapide recherche sur Internet permet de trouver ce substantif comme nom de produits alimentaires (fromage, cidre), de lieux privés (une maison de retraite, un champ de tir), et publics (chemin de randonnée Le Sentiers des Pionniers, école primaire Les Pionniers à Québec), entre autres. Le terme est moins répandu dans les Caraïbes ; il endosse surtout une symbolique culturelle et politique. Le chercheur et historiographe de la littérature haïtienne Dieudonné Fardin ainsi que l'éditeur Hérard Jadotte ouvrent le Tome 1 de leur *Histoire de la littérature haïtienne* (1993) par « Les Pionniers », les premiers auteurs haïtiens dès 1804 (tous masculins) au lendemain de l'indépendance du pays. À Cuba, *Los Pioneros* désignent les groupes d'enfants qui participent à des activités patriotiques (rédactions, reportages, interviews avec des membres officiels de l'administration) dans la tradition communiste de politisation des groupes d'enfants.⁷⁶ En caractérisant Marie Vieux-Chauvet, An Antane Kapesch et Daisy Rubiera Castillo de « pionnières », on retourne la tradition historique d'une notion masculine et blanche de la prise de pouvoir sur un territoire. Au contraire, ces femmes ont entrepris d'ouvrir un chemin dans les mondes masculins, hérités de l'Occident, de l'édition et de la politique. Elles se font une place sur un terrain hostile à leur présence, à leur voix et à leur critique, ouvrant une brèche dans l'enfermement social, genré et spatial qui leur était imposé. Par ce moyen, elles forcent leur entrée dans l'histoire et la littérature nationales, reprenant voix sur le récit qui, jusque-là, se construisait sur elles mais sans elles, et ouvrent la voie pour que d'autres puissent suivre.

C. Approche théorique : le cadre testimonial

Les trois œuvres choisies pour ce chapitre suivent le modèle d'un récit de vie d'une femme à la première personne, et, à travers elle, celle de sa communauté. Ces trois œuvres sont qualifiées

⁷⁶ <https://polimedias.mined.gob.cu/primaria/organizacion-pioneril/?print=print> consulté le 05/12/2023

différemment : *Fille d'Haïti* est appelé « roman » sur la couverture d'édition Zellige et sur la deuxième de couverture de Zulma ; *Reyita* est un inscrit comme « testimonio » dans le sous-titre de l'œuvre. *Eukuan nin matshi-manitu innushkueu / Je suis une maudite sauvagesse* ne comporte pas la mention d'un genre spécifique dans ses différentes éditions, aussi, l'œuvre fait l'objet d'une catégorisation flottante, « essai » (Huberman, 2018, 108 ; Teichmann et Lemieux, 2022, 83), « témoignage politique » (Papillon, 2016, 58) ou encore « testimonio » (Dagenais, 2019, 188). Or les trois œuvres ont plusieurs points en commun : il s'agit d'un récit à la première personne au féminin d'une communauté racialisée en contexte de marginalisations politiques et sociales.

Le testimonio, à la croisée de la politique et de la littérature

Le projet de récit de vie en lien avec son contexte politique évoque l'histoire littéraire du *testimonio*. Lié académiquement à l'Amérique hispanophone, le *testimonio*⁷⁷ est un genre littéraire qui unit les expériences individuelles d'une personne au contexte politique formant le cadre de ces expériences. L'ancrage de la voix narrative dans l'individualité permet de déconstruire les stéréotypes diffusés par les personnes et les structures coloniales au pouvoir.⁷⁸ Le *testimonio*, qui se place à la croisée de la recherche historique et de la littérature, n'a pas de définition qui fasse consensus. Le chercheur étatsunien John Beverly le définit comme « a novel or novella-length narrative in book or pamphlet (that is, printed as opposed to acoustic) form, told in the first person by a narrator who is also the real protagonist or witness of the events he or she recounts, and whose unit of narration is usually a "life" » (1989, 12-13). Dans la pratique, il est récurrent que deux personnes participent et soient reconnues au sein de la production du livre testimonial, à savoir

⁷⁷ Je garde le terme en espagnol afin de référer spécifiquement au genre littéraire.

⁷⁸ Beverly Bell, éditrice de *Walking on Fire*, une collection de testimonios de femmes haïtiennes [elle emploie le terme créole « istwa »], justifie son projet en affirmant qu'il va à l'encontre des représentations stéréotypées et simplistes des femmes haïtiennes. Elle affirme : "At best, [Haitian] women are portrayed [in portrayals of the Global South] peripherally, as helpless victims or exotic folklore" 2001, p.3.

l'informant·e et l'écrivain·e et/ou l'éditeur·rice. Cependant, l'auteur ou autrice est généralement la personne qui écrit et/ou édite, tandis que la personne qui raconte figure le plus souvent dans le titre.⁷⁹ Cette scission représente néanmoins un changement important dans l'espace de la production culturelle et des connaissances au cours des années 1960 en Amérique Latine, puisque les informant·es sont nommé·es et placé·es au centre du processus de la production littéraire (au lieu de rester des sources anonymes). Les testimonios visent à diffuser la vision subjective d'un événement ou d'une époque à travers l'emploi d'un récit à la première personne, complétant ou contredisant les archives et autres références officielles de l'Histoire. Les testimonios, comme genre littéraire, questionnent la production des connaissances elle-même ; ils explorent alors qui « possède » les connaissances, mais aussi comment ces connaissances sont transmises, et enfin ce qui peut entrer dans ce champ des connaissances académiques et du récit historique national.

Ces questionnements ont surgi après la révolution cubaine de 1959, alors que le régime théorisait son approche des productions culturelles. Le régime de Fidel Castro a institutionnalisé le genre à travers des prix et des catégorisations officielles dans l'industrie éditoriale cubaine.⁸⁰ La chercheuse étatsunienne Lanie Millar explique ce choix institutionnel par la volonté de promouvoir une littérature proche du peuple : « [...] Casa de las Américas created a prize for the best testimonial novel, a genre viewed as exemplary for its “accessible” style » (2023, en ligne). Les testimonios font le plus souvent usage d'une langue directe, descriptive, vue comme « accessible » à tout lectorat, pour décrire des événements vécus dans le contexte d'une parole orale retranscrite

⁷⁹ Voir par exemple les couvertures pour *Me llamo Rigoberta Menchú y así me nació la conciencia*, dont la seule autrice référencée est Elizabeth Burgos (1983), ou encore *Si me permiten hablar: testimonio de Domitila, una mujer de las minas de Bolivia* (1977), avec pour autrice Moema Viezzer.

⁸⁰ Parvathi Kumaraswami résume ainsi l'histoire du testimonio à Cuba: « The genre was first incorporated as a prize category by 'Casa de las Americas' in 1970, which subsequently promoted testimonial writing from across the Latin American region, and was soon recognised in the other major literary contests (the FAR contest in 1971, UNEAC in 1975) » (2006, 525).

à l'écrit. Le testimonio n'est pas une autobiographie : pour le chercheur français Jean-Louis Jeannelle, l'autobiographie est « le fait d'une décision spontanée ou strictement individuelle » (2020, en ligne), tandis que le testimonio est produit par la rencontre d'une personne qui fait partie de la classe intellectuelle d'un pays et d'une personne à qui la parole écrite et l'industrie éditoriale sont difficilement (ou pas du tout) accessibles. En outre, le testimonio se concentre sur les liens entre la politique et ses effets sur la communauté dont fait partie l'informant·e. Centré autour du récit oral de personnes marginalisées à cause de leur identité, le testimonio, en tant que genre subalterne, se distingue également du mémoire dans lequel une personnalité, presque toujours déjà connue du public, publie une analyse politique de son temps et du rôle qu'elle y a joué.⁸¹

Les critiques littéraires du testimonio commencent souvent avec *Biografía de un Cimarrón* de l'ethnologue cubain Miguel Barnet en collaboration avec l'ancien esclave marron Esteban Montejo (1966).⁸² Or, une autre généalogie des testimonios a été développée par la critique littéraire cubaine Luisa Campuzano, qui a sorti de l'oubli les récits des femmes « alfabetizadoras », c'est-à-dire qui ont participé à la campagne cubaine d'alphabétisation des populations rurales de 1961, dans les premières années de la révolution. De nombreuses jeunes femmes se sont portées volontaires pour ce programme ; dès 1962, Daura Olema a publié *Maestra Voluntaria*, qui a gagné le Prix de la Casa de las Américas en catégorie roman (prix alors critiqué par des membres du

⁸¹ « La rédaction de Mémoires, loin d'être le fait d'une décision spontanée ou strictement individuelle comme dans le cas de l'autobiographie, est en réalité préparée par tout un ensemble de sollicitations. L'exercice du pouvoir en rend la tenue envisageable, si ce n'est tout à fait indiquée. Et quantité de mémorialistes font état des pressions qu'ils ont subies : au-delà du geste d'euphémisation par lequel un auteur se dédouane d'une décision au caractère intéressé, de telles exhortations trahissent les intérêts sociaux, médiatiques voire juridiques à l'œuvre » (Jeannelle, 2020, en ligne).

⁸² Voir par exemple Sklodowska, Elzbieta. *Testimonio hispanoamericano : historia, teoría, poética*. New York, Peter Lang, 1992, en particulier l'introduction (p.1-5) et le premier chapitre (p.7-53).

jury⁸³). Campuzano a proposé une recatégorisation de cette œuvre comme *testimonio*, lui faisant précéder le *testimonio* de Barnet et Montejo. Campuzano affirme :

Leída, en cambio, como testimonio, es de una gran riqueza, no sólo por lo que reporta y documenta de la vida de esos campamentos de montaña en los primeros años de la Revolución, de la realidad externa, sino por lo que significa como estudio obsesivo, documentado, de la transformación física, de la adecuación al medio, del triunfo, en fin, de ese cuerpo femenino del que siempre se ha dicho que era débil, frágil, delicado, y que va haciéndose fuerte, resistente, poderoso. (2010, 133)⁸⁴

Le genre choisi, sous forme de journal de terrain, et l'attention portée au corps féminin, peuvent expliquer pourquoi cette œuvre a été mal reçue par plusieurs critiques (masculins) de l'époque. Dans ce cas, on ne retrouve pas la dichotomie entre informatrice et chercheuse ; cependant, c'est la campagne d'alphabétisation qui a permis à Olema non seulement d'écrire mais aussi de publier, grâce au développement de la scène éditoriale cubaine, son témoignage. Ce texte reflète les changements d'une femme et de sa communauté autour d'elle dans le cadre de bouleversements politiques. Prolongeant cette généalogie alternative de Campuzano, la chercheuse anglaise Parvathi Kumaraswami souligne la place centrale des récits d'hommes dans la critique académique des *testimonios* : « Not only were literary prize-winners for *testimonio* overwhelmingly men, but the subject matter of their writing also belonged firmly in the public world of military feats, insurrection and subsequent civil defense, whose subject matter was already socially, politically and culturally sanctioned as acceptable historical material » (2006, 527). Pour la majorité de la critique, le *testimonio* était associé en priorité aux hommes et aux faits « d'exception » : les connaissances historiques légitimisées étaient liées aux combats, à la résistance armée et à d'autres

⁸³ Pour quelques exemples de critiques, voir Campuzano, Luisa. *Las muchachas de La Habana no tienen temor de Dios: escritoras cubanas (s. XVIII-XXI)*. La Habana: Ediciones Unión, [2004] 2010, p.130-132.

⁸⁴ « Lue, en revanche, comme un *testimonio*, cette œuvre est d'une grande richesse, non seulement pour ce qu'elle rapporte et documente de la vie de ces campements de montagne dans les premières années de la Révolution, de la réalité externe, mais surtout pour ce qu'elle signifie en tant qu'étude obsessive, documentée, de la transformation physique, de l'adéquation au milieu, du triomphe, en somme, de ce corps féminin duquel on a toujours dit qu'il était faible, fragile, délicat, et qui devient fort, résistent, puissant. »

formes de dissidence vues comme « masculines ». Le savoir des femmes sur la vie quotidienne et sur les événements historiques étaient dépolitisé et tu, tenu hors des éléments pris en compte pour construire l'Histoire d'une nation. Le choix de décrire et de publier leur vie quotidienne en temps de lutte sociale place les autrices en décalage par rapport à de telles attentes critiques.

Le testimonio et la question de la vérité

Dans la critique plus récente et féministe du genre du testimonio, la division nette entre fiction et non-fiction est plus floue, une division tenue comme primordiale par les premiers critiques du genre. Dans son essai « La novela-testimonio: socio-literatura » [Le roman-testimonio : socio-littérature], qui propose une lecture théorique de sa *Biografía de un Cimarrón*, Miguel Barnet baptise le genre « novela-testimonio », tout en dépréciant ce choix. Il affirme : « La maldita palabra novela me oprimió bastante. Mis intenciones se resquebrajaron a veces porque yo me negaba a escribir una novela » (1969, 168).⁸⁵ Barnet explique sa réticence à écrire ce testimonio-novela par sa volonté de dire « la vérité » et non d'affabuler, comme dans le genre romanesque (172). La chercheuse étatsunienne Ylce Irizarry affirme au contraire que certains textes narratifs, habituellement catégorisés comme romans, tels que *Dreaming in Cuban* de l'autrice cubano-étatsunienne Cristina García (1992), redonnent un sens à l'expression « romans testimonios » par leurs choix de narration. Malgré leur emploi de personnages narrateurs fictifs, ils restent des testimonios s'ils visent trois objectifs : « exposing human rights abuse » (268), « depict[ing] communal experience » (268), and « creating public memory of oppression » (271). Le testimonio se place au croisement de l'individu et de sa communauté et représente une

⁸⁵ « Le maudit mot « roman » m'a vraiment restreint. Mes intentions se sont fissurées plusieurs fois parce que je me refusais à écrire un roman. »

trajectoire de conscientisation sociale et politique pour expliquer les circonstances dans lesquelles la voix narrative se trouve.

La critique féministe remet en question la division entre fiction et non-fiction par rapport à la « vérité » en littérature. La chercheuse étatsunienne Patricia DeRocher évoque la « truth through repetition » (2018, 20) des testimonios, à travers l'écriture d'expériences similaires de plusieurs personnes d'une communauté : la voix narrative seule peut concentrer les divers points de vue rapportés par ces personnes. Même si une seule personne ne cumule pas tous les événements rapportés, chaque élément fait partie de la « vérité » des faits. DeRocher souligne en particulier que l'attaque contre le testimonio de 1983 de Rigoberta Menchú, activiste maya du Guatemala, par des chercheurs étatsuniens, part d'un « general distrust of storytelling and subjective knowledge » (41). DeRocher souligne l'emploi de cadres juridiques nord-américains et européens qui privilégient les preuves matérielles vues comme « objectives » au récit dit « subjectif ». Le testimonio centre un « je » subjectif pour construire des connaissances basées sur des témoignages directs, dont la vérité s'affirme par la répétition d'expériences similaires parmi les individus d'une communauté. En prenant le testimonio comme cadre théorique, je concentre l'analyse littéraire qui suit sur le contre-pied proposé par ces autrices dans la production de connaissances en contexte académique et littéraire. Vieux-Chauvet, Antane Kapesh et Rubiera Castillo valorisent la subjectivité de leur intervention et en affirment la validité dans leur (re)construction de l'Histoire.

D. Une lecture littéraire, épistémologique, sociale et politique du testimonio

Les considérations de genre de ces trois œuvres permettent de souligner les points communs des approches de leurs autrices, mais aussi leurs différences, notamment dans les structures d'enfermements qui les visent et dans les techniques textuelles qu'elles emploient pour

s'y opposer. Le cadre théorique du testimonio ouvre la possibilité d'une lecture du texte dans sa dimension non seulement littéraire mais aussi épistémologique, sociale et politique.

Marie Vieux-Chauvet : donner voix à la mémoire publique

La littérature haïtienne ne comporte que très peu de textes qui sont catégorisés comme « testimonios ». Le recueil de Beverly Bell, *Walking on Fire, Haitian Women Stories of Survival and Resistance*, (2001) et celui d'Edwidge Danticat, *The Butterfly's Way: Voices from the Haitian Diaspora in the United States* (2001), regroupent les témoignages de femmes et de membres de la diaspora haïtienne afin de donner une voix subjective à l'histoire de ce pays. Ces deux projets s'ancrent dans les États-Unis, où le genre du testimonio est très étudié. L'œuvre un peu plus récente de Jan J. Dominique, Haïtienne exilée notamment au Québec, prend une tournure testimoniale en mêlant histoire personnelle et histoire politique dans *Mémoire errante* (2008).⁸⁶ Ces trois textes d'approche font figure d'exception dans l'histoire littéraire haïtienne. Le texte de Marie Vieux-Chauvet, *Fille d'Haïti* (1954), a été publié avant le développement du genre du testimonio, huit ans avant ce que Luisa Campuzano évoque comme les premiers testimonios à Cuba. Et pourtant, en tant que « question de la politique sur le féminin » (Serrano, 89), ce roman donne voix à une femme métisse au statut social ambigu, Lotus Delgrave, et retrace son éveil politique à travers son récit de vie écrit à la première personne. Ses expériences de la violence et ses propres préjugés la placent dans une position de porte-voix de sa communauté. Vieux-Chauvet donne à sa protagoniste le surnom qu'elle-même avait dans sa jeunesse,⁸⁷ ce qui établit un lien symbolique entre l'autrice

⁸⁶ Cette œuvre se centre sur l'assassinat de son père, le célèbre journaliste et animateur de radio Jean Dominique. L'approche est ainsi personnelle et historique, centrée sur la violence en Haïti et l'impossible justice pour les victimes. La mémoire est aussi construite à travers le témoignage, dans la seconde partie, de personnes marquées par la dictature et la terreur politique du XX^{ème} siècle dans le pays.

⁸⁷ Joëlle Vitiello : « Paulette Pujol Oriol nous signale dans son article qu'il s'agit du « surnom que donnait à Marie l'écrivain disparu Thomas Lechaud » (dans *Prophète*, 2016, 205).

et sa narratrice. En se concentrant sur une trajectoire de conscientisation politique face aux injustices sociales, aux violations des droits humains et aux discriminations multiples, *Fille d'Haïti* crée une « mémoire publique de l'oppression » et entre ainsi dans la définition d'Irizarry des « testimonial narratives » ou récits testimoniaux. Avec son texte, Vieux-Chauvet a ancré le discours critique des femmes sur la société et la politique haïtiennes dans la littérature nationale.

An Antane Kapeshe : unir la théorie et le récit

An Antane Kapeshe, qui a écrit *Eukuan nin matshi-manitu innushkueu / Je suis une maudite sauvagesse* à la première personne, est partie de sa propre expérience pour parler de l'histoire de sa communauté innue face aux politiques d'exploitation du gouvernement québécois. Elle a écrit ce qu'elle savait par son expérience ou par ce que d'autres lui avaient rapporté. Elle a fait le choix d'écrire en innu-aimun et de travailler avec José Mailhot pour la version française. Contrairement aux testimonios canoniques d'Amérique Latine, Antane Kapeshe est elle-même passée par l'écrit pour partager son texte, tout en refusant de le faire dans la langue coloniale. Elle est mentionnée comme seule autrice sur les couvertures et Mailhot figure le plus souvent comme « traductrice ». L'édition française de 1982 va jusqu'à ne nommer qu'Antane Kapeshe, sans mention de la traductrice ou de la traduction (même si la présentation de l'autrice en début d'ouvrage affirme qu'Antane Kapeshe ne parle pas le français).⁸⁸ L'œuvre d'Antane Kapeshe mêle l'expérience de ses ancêtres, de sa génération, et de la génération de ses enfants pour ouvrir un discours en opposition aux monologues du Québec sur l'histoire et la politique de cette Province.

Dans l'espace canadien, *Halfbreed* de l'autrice métis Maria Campbell (1973), *Genieshe, an Indian Girlhood*, de l'autrice cri Jane Willis Pachano (1973), ou encore *Bobbi Lee, Indian Rebel* :

⁸⁸ La dédicace et la préface sont bilingues, mais le reste est uniquement en français.

Struggles of a Native Canadian Woman, de l'autrice Stó:lō Lee Maracle (1975) offrent des récits autobiographiques de critique sociale et politique en anglais. Ces textes illustrent l'analyse de la critique métis Emma LaRocque : « I have found that most Native autobiographies are not centrally about personal life events; rather, life events are recounted to make sense of what was a colonial experience not understood at the time such events or responses took place. » (2010, 91). Antane Kapesh pousse plus loin cette approche puisque son récit n'est pas autobiographique dans le sens d'un récit principalement chronologique et linéaire autour des événements marquants de sa vie, organisant son récit autour de thèmes tels que l'éducation (p.60-83) et des personnages de l'administration coloniale, comme « Le marchand d'alcool » (p.100-107). L'écriture d'Antane Kapesh tient une ligne à la fois théorique et narrative, politique et sociale. Elle ne sépare pas ces champs, dans une démarche qui précède l'analyse de Lee Maracle : « We [Indigenous orators] humanize theory by fusing humanity's need for common direction – theory – with story » (Maracle, 2015, 164). Cette fusion de la théorie et de la narration, ainsi que la production de connaissances historiques manquant aux récits nationaux canoniques, permet à Antane Kapesh d'écrire un texte qui défie les épistémologies et historiographies canadiennes et québécoises.

Daisy Rubiera Castillo : la dimension raciale et genrée du testimonio à Cuba

Le texte de Daisy Rubiera Castillo, le dernier à avoir été publié parmi cette sélection, se construit comme un testimonio dans le cadre littéraire national cubain. Daisy Rubiera Castillo n'est pas la première femme noire cubaine à publier des œuvres. Historiquement, le journal *Minerva*, publié de juin 1888 à juillet 1889, a rompu les traditions journalistiques cubaines en ouvrant un espace de reportages et d'articles par et pour des femmes noires et métisses cubaines.⁸⁹ Par la suite,

⁸⁹ Voir en particulier l'article de Maria del Carmen Barcia Zequeira, « Women of *Minerva* », *Afrocubanas*, 2020, p.59-71, ainsi que le premier chapitre de ce travail.

les poétesses afro-cubaines Nancy Morejón (1944) et Georgina Herrera (1936-2021) ont publié chacune leur premier recueil de poésie en 1962, juste après la révolution cubaine.⁹⁰ La publication de ces recueils poétiques la même année souligne de nouvelles possibilités éditoriales après la révolution de 1959, notamment grâce à la maison d'édition El Puente, fondée en 1961 à la Havane. Et pourtant, cette ouverture est de courte durée puisque El Puente a été fermé par décision gouvernementale en 1965. La chercheuse cubaine-étatsunienne María Isabel Alfonso décrit :

El Puente was founded at a time when an anti-racist campaign formed an explicit part of the revolutionary agenda—yet it quickly became less visible starting in 1962, sabotaged by individuals who had little respect for Afro-Cuban culture in its fullest dimension. At least fifty percent of the writers published by El Puente were Afro-Cubans, the majority from marginalized sectors. (2015, 212)

Les premiers mouvements vers une égalité raciale à Cuba après 1959 ont été mis à mal dès le début des années soixante. Cette situation politique explique que la publication de *Reyita* par Rubiera Castillo ait eu lieu une trentaine d'années après les recueils de Morejón et Herrera, alors que ces trois femmes sont de la même génération.

Le genre du testimonio, et *Reyita*, en particulier, explore la question de l'origine généalogique dans un contexte pratiquement sans précédent littéraire. L'approche de l'histoire afro-cubaine développée par *Reyita* s'ancre dans une vie particulière et édifie une femme noire comme source de connaissances historiques. Ce n'est qu'avec la participation de Cuba dans les guerres d'indépendance en Afrique que le régime a mis en avant son héritage culturel africain, et de nouvelles publications ont vu le jour.⁹¹ Rubiera Castillo, qui a accédé aux études supérieures grâce à la révolution, avait alors fini ses études et elle s'est lancée dans ce projet de testimonio,

⁹⁰ Nancy Morejón a publié le recueil *Mutismos* en 1962 et Georgina Herrera, *G.H.*, la même année.

⁹¹ « Into the 1970s, Cuba's military support for African independence movements, especially its participation in the war in Angola from 1975 to 1989, resulted in an official policy shift that prioritized recognizing Cuba's identity as an Afro-Latin American nation. » (Millar, 2023, online)

finalement publié en 1997. Des compilations de testimonios, comme *Lengua de Pájaro*, (co-dirigé par Nancy Morejón et Carmen Gonce, 1969) ou encore *Cuban Women Now* (dirigé par l'Étatsunienne Margaret Randall, 1974) avaient inclu des voix de femmes noires, mais la question raciale étaient mise de côté.⁹²

Le titre complet de ce livre est *Reyita, sencillamente. Testimonio de una negra cubana nonagenaria*. Le nom de l'informatrice, « Reyita » est le premier mot du titre ; le genre figure dans le sous-titre, et la valeur historique du texte comme testimonio est exprimée par la racialisation (« negra ») puis la nationalité (« cubana ») et enfin l'âge (« nonagenaria ») de cette informatrice. Ce texte a été finaliste du prix Casa de las Américas dans la catégorie testimonio en 1996. Daisy Rubiera Castillo figure comme seule autrice sur la couverture. Cependant, Rubiera Castillo prend une approche différente dans son testimonio suivant, doté de deux autrices : elle-même et la poétesse Georgina Herrera. Dans la note introductrice de *Golpeando la memoria*, Rubiera Castillo affirme que Reyita a initié la production de ce premier testimonio. L'historienne rapporte : « *Cuando, inspirada en la necesidad que María de los Reyes Castillo sintió de abrir su corazón y contar la historia de su vida, organicé y edité el libro Reyita, sencillamente, quise dar voz – por primera vez en la literatura histórica cubana – a una mujer negra* » (2005, 9).⁹³ Rubiera Castillo affirme qu'elle a suivi la volonté de Reyita de produire un récit de sa vie en prenant en charge le rôle de transcriptrice et d'éditrice du projet. Le fait que Rubiera Castillo apparaisse comme seule

⁹² Par exemple, dans *Lengua de Pájaro*, l'identification des personnes (genre, race, classe) est donnée à la fin de l'ouvrage. Les témoignages comportent une unité de lieu, et non d'individualité. Dans *Cuban Women Now*, Randall donne comme renseignement « Five [of the interviewed women] are black and nine are white » (34). Mais par la suite, les femmes sont désignées comme « mulatto » (38), et la concentration est sur le genre, sur des épisodes spécifiques liés à cette question et non sur une unité de vie.

⁹³ « *Quando, inspirée par la nécessité que María de los Reyes Castillo a senti d'ouvrir son cœur et de raconter l'histoire de sa vie, j'ai organisé et édité le livre Reyita, sencillamente, j'ai voulu donner une voix – pour la première fois dans la littérature historique de Cuba – a une femme noire.* »

autrice souligne cependant l'héritage du genre du testimonio, dans lequel l'informant·e figure dans le titre, et l'auteur ou autrice est en fait la personne qui a transcrit et édité le texte. A titre d'exemple, dans *Biografía de un Cimarrón*, Miguel Barnet, un chercheur cubain blanc, écrit la vie d'Esteban Montejo, un Afro-cubain né dans l'esclavage et relégué à son statut d'esclave marron dans le titre.⁹⁴ Dans le contexte cubain des années 1990, Rubiera Castillo et Castillo Bueno rompent cet héritage en publiant un travail commun entre une mère et sa fille. La collaboration de ces deux femmes dans la production du testimonio s'oppose ainsi à la hiérarchie académique de racialisation, de genre et de classe qui était jusqu'alors la norme dans le genre du testimonio.

Le cadre critique du testimonio s'avère pertinent au-delà du domaine de la littérature latino-américaine. Il permet d'appréhender les choix stylistiques de trois œuvres distantes dans le temps et dans l'espace, à savoir une écriture directe qui affirme la subjectivité et la conscience politique de la narratrice. Chaque autrice approche le contexte politique d'un point de vue social, historique, et épistémologique qui défie le « monologue » issu de la colonialité du pouvoir ainsi que la forme de ce monologue (par exemple l'ethnologie ou l'autobiographie traditionnelle). Les trois œuvres visent à combler une archive nationale déficiente en donnant voix à des personnes dont l'appartenance à une communauté minorisée les poussaient jusque-là hors du cadre de production des connaissances et hors de l'Histoire nationale.

II. L'enfermement, cadre de toutes les violences

En se tenant à distance des genres canoniques des mémoires et de l'autobiographie, à la faveur des techniques du testimonio, les autrices tirent profit de leur texte pour remettre en question

⁹⁴ On peut aussi penser à d'autres publications internationales, comme la Guatémaltèque et Maya Rigoberta Menchú et l'autrice et chercheuse Vénézulienne blanche Elisabeth Burgos dans *Me llamo Rigoberta Menchú y así me nació la conciencia* (1983).

les représentations littéraires des sujets marginalisés. Le choix d'une voix narrative subjective s'oppose à l'exotisme, au sensationnalisme et aux stéréotypes des représentations littéraires des personnes autochtones et afro-caribéennes dans les textes occidentaux. Réifiant en particulier les femmes racisées, ces représentations sont parfois reprises par et trouvent un écho dans leurs communautés mêmes, ce qui isole les revendications des femmes et les placent en antagonisme contre le reste de leur communauté. Parmi ces nombreux stéréotypes, je vais me concentrer sur la réponse de Vieux-Chauvet, Antane Kapeshe et Rubiera Castillo aux préjugés qui visent à empêcher la parole critique et la pensée politique des membres des communautés afrocubaines, haïtiennes, et autochtones au Québec. Leurs prises de paroles permettent à ces autrices de se réapproprier symboliquement l'espace qu'elles habitent.

A. La voix narrative : « Il faut qu'ils nous écoutent »

Les trois livres étudiés ici sont marqués par le même choix d'un récit à la première personne au féminin. Ce choix est important puisqu'il va à l'encontre de la tradition occidentale du doute comme corrélant à la parole de toute personne conçue comme « Autre » dans cette tradition. La chercheuse étatsunienne Leigh Gilmore étudie en particulier les liens entre les témoignages juridiques des femmes racisées et la notion de mensonge : « Moreover, each testimonial act follows in the wake of a long and invidious historical association of race and gender with lying that circulates to this day within legal courts and everyday practices of judgment, defining these locations as willfully unknowing and hostile to complex accounts of harm » (2017, 2). Ce doute de la parole des femmes racisées, toujours selon Gilmore, accompagne toujours leur témoignage : « Women's testimony is frequently associated with unreliability because it is women's testimony. Doubting women is enshrined in the law, represented in literature, repeated in culture, embedded in institutions, and associated with benefits like rationality and objectivity. Quite simply, women

encounter doubt as a condition of bearing witness » (2017, 20). Vieux Chauvet, Antane Kapesh et Rubiera Castillo, conscientes de ce doute, se sont frontalement opposées à cette image. Elles ont porté un regard critique sur l'organisation sociale du monde qu'elles habitaient et qu'elles ont représenté, et qui a toujours douté de la véracité de leur parole avant même de les avoir écoutées.

Ecrire un « je » marginalisé

Le « je » de chacun de ces textes s'ancre dans une subjectivité individualisée, à l'opposé d'un sujet généralisé et flou pensé comme universel. Cette décision stylistique remet en question le sujet universel hérité de la colonisation occidentale. La philosophe cubano-jamaïcaine Sylvia Wynter, dans sa théorie du « referent subject », déconstruit l'équation philosophique entre « homme » et « humain » à partir du XVI^{ème} siècle sous le nom d'Homme. L'Homme a été construit comme un être humain occidental, masculin, hétérosexuel, de classe moyenne (entre autres), comme modèle de référence. Toute personne qui ne correspondait pas à l'un de ces critères a été conceptualisée comme Autre, et la différence de l'une ou plusieurs de ces caractéristiques constituerait alors un défaut, un manque ontologique. Wynter écrit :

This misequation [between Man and Human] then functions strategically to absolutize the behavioral norms encoded in our present culture-specific conception of being human, allowing it to be posited as if it were the universal of the human species, and ensuring thereby that all actions taken for the sake of the well being of its referent model continue to be perceived as if they were being taken for the sake of the human-in-general: *propter nos homines*. (1994, 43)

La construction philosophique de l'Homme comme sujet universel a permis à ceux qui s'inscrivent dans cette définition de l'humanité de s'approprier des notions telles que l'objectivité et la pensée critique, et se sont donc affirmés comme les seuls capables de construire des connaissances. Contre l'universalité de l'Homme, Vieux-Chauvet, Antane Kapesh et Rubiera Castillo ont construit un sujet féminin racialisé et marginalisé qui critique les discours universalisants en démontrant leur biais et leurs limites, pour affirmer leurs différentes attentes politiques et sociales. Chaque autrice

a endossé la responsabilité de son texte et de sa critique sociale, et a lutté contre l'homogénéisation produite par les représentations stéréotypiques de leur communauté et de ses individus.

La prise de parole commence dans les trois textes par une affirmation du soi de la narratrice : au titre revendicateur « *Je suis une maudite sauvagesse* » qui reprend une insulte raciste et sexiste et la détourne pour revendiquer une identité chez Antane Kapesch, répond celui plus générique de « *Fille d'Haïti* », dont la première phrase est « Je m'appelle Lotus » (11). Cette phrase est répétée au début de l'épilogue (231), tout comme Antane Kapesch réaffirme dans sa postface : « Je suis une maudite sauvagesse » (203). Le genre et l'identité raciale sont énoncées dès le sous-titre du testimonio *Reyita, sencillamente*, dont la première phrase est « Yo soy Reyita, una persona común y corriente » (13).⁹⁵ Rubiera Castillo, qui signe la postface, finit son texte avec ce même motif de réaffirmation de la voix narrative : « esa mujer que se llama, *REYITA, sencillamente* » (174).⁹⁶ L'emploi de la première personne au féminin avec ce « je »/ « yo » dès les premières lignes des trois œuvres affirme l'importance d'une voix située géographiquement, racialement, et aussi au niveau du genre (féminin). Cette voix s'affirme non comme sujet universel, mais au contraire comme un sujet ancré dans sa singularité et dont la situation est ce qui permet les connaissances et les critiques qui constituent le corps de ces œuvres. Le motif du cercle entre la première et la dernière phrase dans les trois œuvres évoque en outre la prise de parole permise par l'écriture, espace de construction originelle du « sujet référent » : la voix narrative rappelle à son lectorat l'ancrage subjectif de chaque narratrice qui s'empare de l'écriture comme d'un lieu à investir pour déconstruire le sujet universel occidental et sa mise au silence de toutes les Autres.

⁹⁵ « Moi, je suis Reyita, une personne commune et banale. »

⁹⁶ « [...] cette femme qui s'appelle REYITA, tout simplement. »

Fille d'Haïti, renverser la situation d'énonciation

La chercheuse haïtienne Darline Alexis, qui évoque le roman *Amour* (1968) de Vieux-Chauvet, affirme : « Le « je » féminin a fait son entrée dans le récit [en Haïti], mais uniquement le « je » fictif, car il n'existe pas, à ce jour, de publication d'œuvres autobiographiques ou de journaux intimes de femmes haïtiennes » (Alexis, 2018, 66). *Fille d'Haïti* a été publié douze ans avant *Amour* et, revendiquant ce « je » féminin, travaillait déjà à combler ce vide littéraire en Haïti. La narration se concentre sur la voix intérieure de Lotus, en particulier autour du thème central de sa conscience. Elle-même affirme qu'elle livre une « guerre intime » (9) à propos de ses sentiments entre sa situation économique et sociale (elle possède une maison et en loue une autre, ce qui lui permet de vivre de cette rente) et la misère sociale et économique dans laquelle se trouve le reste de son quartier. Mais cette guerre intime est rapportée à postériori, après la mort de son amant Georges : le texte de *Fille d'Haïti* est le récit fait par Lotus des événements (personnels et politiques) marquants de sa vie, relaté après les faits à une personne qui aurait été étrangère à toute cette histoire. Plusieurs chapitres s'achèvent par des commentaires qui unissent plusieurs temps, comme le plus-que-parfait et l'imparfait à valeur de futur,⁹⁷ alors que le reste du récit est au passé, comme par exemple à la fin du deuxième chapitre : « Ce que cette femme avait vécu devant son homme arrêté, battu, humilié, je devais aussi le connaître plus tard. Rien ne devait changer avec les années » (22). On comprend alors que nous lisons le commentaire de Lotus après-coup, au moment où elle raconte ce souvenir.

La présence de tels commentaires donne un ton pessimiste à l'œuvre, puisque l'on sent dès le début que des événements difficiles s'en viennent. Dès le deuxième chapitre, Lotus nous dévoile

⁹⁷ Voir « l'imparfait comme futur prochain » (note 2) dans Patard, Adeline, et Walter De Mulder. « Aux origines des emplois modaux de l'imparfait. Le cas de l'emploi hypothétique et de l'emploi contrefactuel », *Langages*, vol. 193, no. 1, 2014, pp. 33-47.

le destin tragique de son amant, qui n'est alors pas encore dans une relation amoureuse avec elle. En construisant le récit comme une rétrospective racontée par Lotus, Vieux-Chauvet préfigure le genre du testimonio et place le lectorat en position d'écoute du récit de vie de Lotus. Cette position s'oppose au rôle de Lotus, qui est souvent contrainte d'écouter les autres parler, en particulier dans sa relation avec Georges. Plusieurs fois, Lotus tout entière est réduite à l'écoute : « Je m'asseyais par terre à ses pieds, et levant la tête vers lui, je l'écoutais raconter ses déceptions » (145). Placée physiquement aux pieds de Georges, Lotus est réduite au silence par les mots de ce dernier. Or, l'œuvre entière se transforme en renversement de l'écoute. Georges meurt dans l'avant-dernier chapitre en sauvant une petite fille pauvre d'un accident avec un camion (228). La prise de parole de Lotus après la fin de ces événements est liée à la disparition de Georges, qui ne peut plus raconter cette histoire : la mort du sujet masculin ouvre un espace de parole au sujet féminin. Lotus, à travers le récit, marque la nécessité qu'elle a, à son tour, de se faire écouter.

Antane Kapesch : « Dans mon livre, il n'y a pas de parole de Blancs »

Le texte comme lieu d'écoute est une figure également revendiquée par Antane Kapesch. Elle affirme dès les premières pages : « Dans mon livre, il n'y a pas de parole de Blancs » (13). Antane Kapesch souligne d'entrée de jeu la résistance anticoloniale de sa prise de parole. Antane Kapesch explique en préambule sa propre réticence à utiliser un médium issu de la tradition occidentale, le livre, pour s'opposer à la colonisation occidentale. Mais la mention de ce paradoxe lui sert à désamorcer les critiques qui auraient pu lui reprocher ce choix. Antane Kapesch voit dans le livre un espace où elle peut témoigner de son expérience et de ses connaissances, mais aussi répondre à ceux qu'elle nomme les « Blancs » sur leur propre terrain, dans un médium qui leur est familier. Elle résume son intention ainsi : « Aujourd'hui, c'est nous, les Indiens, qui devons nous lamenter de toutes les injustices du Blanc et il faut qu'il nous écoute plutôt que de toujours nous opposer un

refus quand nous lui disons comment nous souhaitons nous organiser » (195). Le médium du livre lui permet non seulement de ne pas être interrompue dans sa prise de parole, mais aussi d'y développer une analyse poussée de la situation qu'elle vit. L'aspect bilingue de la publication vise à parler tant avec les francophones en général qu'avec les personnes capables de lire l'innu-aimun. Le livre permet à Antane Kapeshe un projet empêché dans l'histoire coloniale canadienne : un droit de réponse au Blanc, figure d'agent du projet colonial. La chercheuse québécoise Amélie-Anne Mailhot résume ainsi le personnage du Blanc chez Antane Kapeshe :

Le « Blanc » décrit par Antane Kapeshe est donc celui qui accepte sans les remettre en question les prédicats de la souveraineté étatique occidentale sur les territoires autochtones, qui en reconduit les structures hiérarchiques et coercitives dans toutes ses relations, qui ne comprend pas que d'autres mode de vie que le sien puissent exister et qui ne cherche pas à être en relation avec le territoire et les êtres autrement que sous le mode de l'extraction, de l'accumulation et de l'exploitation. (42)

Le « Blanc », défini par ses actes et par ses paroles, désigne ici une personne qui participe à l'idéologie coloniale. Les interventions du Blanc, présentes dans chaque partie, sont introduites par du conditionnel passé ou de la négation. On lit tout au long du texte des expressions comme « Le Blanc ne nous a jamais dit » (17) et « Il aurait dû se dire [...] » (29). En employant l'hypothétique, Antane Kapeshe ouvre un dialogue comme il n'y en a pas eu dans l'histoire du Québec : elle comble les vides et contrecarre les mensonges du Blanc, et, en même temps, elle rend possible son intervention à elle, qui avait été tue jusque-là. Son texte met en avant des exemples issus de sa vie ou de celle de ses proches. Elle trace une généalogie des histoires qu'elle diffuse : « Voilà l'histoire que mon père a entendu raconter par ses parents, par sa mère, par sa grand-mère, et par d'autres Aînés » (55). La multiplication des personnes sources de connaissances apporte autant de témoins de la véracité de l'histoire racontée. Pour la poétesse et critique ilnu Marie-Andrée Gill, « Culturellement, le récit de soi innu est automatiquement politique et philosophique. C'est-à-dire que pour comprendre le monde, les histoires sont importantes » (2019,

11). Antane Kapesh, en expliquant d'où elle tient chaque histoire, et en nommant ces personnes (son père, 41, 55, ses fils, 69), endosse une responsabilité vis-à-vis de ces personnes et des connaissances qu'elle diffuse, à l'opposé du Blanc, qui n'hésite pas à mentir, à donner de faux témoignages : « Le Blanc ne dit pas la vérité » (197). Antane Kapesh diffuse ces histoires avec son lectorat qui peut à son tour devenir témoin des récits rapportés par les divers membres de la communauté d'Antane Kapesh, afin de participer aux dialogues intercommunautaires avec un point de vue éclairé.

L'héritage oral de Reyita

Le livre comme instrument occidental de la colonialité est réinvesti par les femmes racisées dans une visée décoloniale. L'éducation académique de Rubiera Castillo après la révolution de 1959 lui a permis de mettre un pied dans le monde éditorial cubain. Or, elle ouvre son premier livre par l'expression « cedo la palabra » [je cède la parole] (11) : cet acte de transmission de la parole permet de produire le premier témoignage d'une femme noire à Cuba. Bien que nous n'ayons pas accès aux questions de Rubiera Castillo, nous avons les réponses de Reyita, qui emploie le pronom de deuxième personne du singulier « tú » mais qui reformule aussi parfois les questions de Daisy. Par exemple, alors qu'elle se souvient des violences physiques dont elle a souffert alors qu'elle vivait chez son oncle et sa tante, Reyita dit : « ¡Mira! este dedo que tengo medio lisiado, fue un palo que ella me dio un día. ¿Que qué hacía mi tío ante aquella situación y aquellos abusos? » (41)⁹⁸ L'utilisation de l'impératif à la deuxième personne du singulier « mira », accompagnée de la reprise de la question qui a conduit à cette réponse, invite le lectorat dans « l'ici et le maintenant » d'une conversation privée et intime qui se déroule sous nos yeux. Alors que

⁹⁸ « Regarde ! ce doigt qui est à moitié estropié, c'est à cause d'un coup de bâton qu'elle m'a donné un jour. Comment ? qu'est-ce que faisait mon oncle face à cette situation et à ces abus ? »

beaucoup de testimonios sont rapportés au passé, un tel emploi du présent, de l'impératif et de la deuxième personne, modalités du dialogue, affirme qu'il est impossible de distinguer entre le présent du passé. Ce choix révèle à quel point les actions et événements passés continuent d'informer le présent, mais aussi que le processus du récit se construit dans un dialogue entre deux personnes présentes dans un même endroit au même moment : ce livre est le résultat d'un dialogue.

Reyita se place dans une lignée de transmission orale des connaissances qu'elle partage avec sa fille comme interlocutrice. Elle évoque ses ancêtres à travers des histoires transmises par ses ancêtres, introduisant son récit par l'expression « Mi abuelita contaba » [Ma grand-mère racontait] (17), dans la seconde sous-partie du livre, « ¡Mi abuelita voló ! » [Ma mamie s'est envolée !] (16-20). L'expression affirme l'origine des connaissances de Reyita de sa généalogie et de ses histoires familiales : la reproduction écrite du dialogue mère-fille est rendue possible par la transmission orale qui l'a précédée, elle aussi matrilinéaire. Mais le testimonio inclut, outre les récits oraux intergénérationnels, plusieurs autres types de documents dans le corps du texte. Chaque partie est introduite par un extrait de poème de Georgina Herrera. Il n'y a pas d'explication sur la présence de ces poèmes ; cependant, ils créent un réseau de voix de femmes afro-cubaines tant dans le registre narratif que dans le poétique.⁹⁹ On trouve aussi dans *Reyita* des paroles de chansons (111, 124), des poèmes (155), et des contes (112) qui parsèment le texte. Dans ce cas-là, les textes rapportés insistent sur la fidélité de la mémoire de Reyita, à travers des références à des éléments culturels extérieurs et vérifiables : puisque Reyita se rappelle sans faille de ces chansons, poèmes et autres textes, malgré son âge avancé, sa mémoire ne saurait être remise en question pour l'ensemble des autres éléments rapportés. D'autre part, des documents écrits sont aussi inclus, par

⁹⁹ Ces extraits peuvent aussi être lus comme une annonce du prochain travail testimonial de Rubiera Castillo, *Golpeando la memoria*, en collaboration avec Georgina Herrera et publié en 2005.

exemple une lettre de José María, le frère de Reyita, à cette dernière (78). Cette lettre appuie les propos de Reyita sur sa proximité avec son frère, afin de montrer que cette relation était réciproque, dans un contexte où le frère de Reyita, décédé, ne peut pas partager son témoignage. Rubiera Castillo, qui a une formation universitaire d'historienne, inclut à la fin de l'ouvrage la reproduction de quatre documents officiels (baptêmes et actes de naissance de Reyita et de son partenaire (et père de Rubiera Castillo), Antonio Amador Rubiera Gómez). Cette nécessité d'inclure des documents externes, ainsi que la présence de la postface écrite par Daisy Rubiera Castillo à la première personne, est due aux mensonges et silences du père à propos de sa propre famille, mais surtout à cause de son faux mariage avec Reyita, et aux histoires de sa vie qu'il n'a jamais partagées. Avec la mort du mari/père, et le manque de témoins, les secrets d'Antonio Rubiera Gómez qui auraient pu expliquer ses mensonges à Reyita sont perdus dans le silence. Les choix d'édition de Rubiera Castillo indiquent que l'histoire orale de Reyita, que le manque de témoins rend incomplète, doit être complétée par des documents écrits. *Reyita secillamente* combine deux approches de la mémoire : l'approche orale de Reyita, qui elle-même se place en héritière de la tradition orale de ses ancêtres, et l'approche écrite de sa fille historienne, qui croit dans les documents et les textes.

Antane Kapesh se démarque de Rubiera Castillo en n'accordant pas de valeur aux documents écrits. Chez l'autrice innu, le récit oral transmis directement d'une personne à une autre est suffisant, alors que chez Rubiera Castillo le texte écrit prend le rôle d'un support co-constituant du témoignage. Cet écart est moins présent dans le récit-même de Reyita, notamment lorsqu'elle invoque son histoire familiale. Or, ces deux œuvres, comme celle de Vieux-Chauvet, s'emparent de la littérature comme d'un espace de résistance politique et mémorielle qui permet de créer un conduit de transmission pour la parole des femmes et de traduire ce discours en texte. Ce processus

de transcription sert à combattre la longue tradition du silence des « Autres » contraintes d'écouter le monologue de l'« Homme » selon la terminologie de Wynter. Le refus du silence est construit en même temps que le refus des autres enfermements justifiés par les hiérarchies sociales afin de développer des alternatives face à une tradition de représentations littéraires erronées à dénoncer. La question de l'enfermement spatial se retrouve au centre des textes de Vieux-Chauvet, Antane Kapesch et Rubiera Castillo. Le dehors est un espace défendu par les structures et agents de l'idéologie occidentale de l'enfermement ; dans ce contexte, les protagonistes tentent de faire de l'espace où on les enferme un lieu habitable et propre à abriter leur résistance.

B. Penser les rapports à l'espace : « ce n'est pas ma maison que j'habite »

« What is home ? Is it a refuge or a prison ? » demande Mildred Mortimer dans son étude sur la maison dans les littératures de femmes francophones d'Afrique et des Caraïbes (2007, 11). Mortimer répond à cette question de façon pessimiste : « Critical studies of postcolonial literature of Africa and the Caribbean show that women's writing shares with its male counterpart the quest for identity, but home is often experienced as a place of alienation and displacement, and tropes of confinement appear frequently in female-authored texts » (ix). Les autrices citées par Mortimer ont un rapport conflictuel avec la maison, qui représente un lieu d'enfermement colonial et patriarcal. Dans la lignée de cette analyse, la maison est un espace problématique dans les trois textes de ce chapitre : au début de leur récit, les protagonistes n'ont pas vraiment de prise sur cet espace. Malgré leurs différences de classe sociale, la maison, pour les trois narratrices, constitue un outil colonial de confinement et d'isolement social.

La solitude de Lotus

Lotus est propriétaire de deux maisons : l'une qu'elle habite, et l'autre qu'elle loue. C'est à l'intérieur de la maison de Lotus que se déroule la plupart du roman. Pourtant, Lotus ne s'y sent

pas chez elle : « Je vis seule dans une maison trop grande, autre héritage de ma mère et que deux domestiques entretiennent » (11). La maison symbolise ici un héritage lourd à porter pour Lotus, qui a honte de sa mère ; elle est incapable de s'occuper seule de cet espace trop grand pour elle. Elle participe à l'ordre social en employant des « domestiques ». L'inconfort de Lotus vient aussi de sa solitude dans la maison : l'idée de « domestique » la sépare socialement de ces deux autres personnes avec qui elle habite pourtant. La maison représente un statut social, celle d'une élite possédante. Mais Lotus est rejetée par cette élite à cause de ses origines. Elle décide d'organiser des réceptions, mais cela aussi est à la limite de sa portée : « Ces réceptions, cependant, ruinaient autant ma bourse que mon cœur » (41). Lotus, pour tenter de se conformer à l'élite et pour sortir de son isolement, vit au-dessus de ses moyens, et invite des personnes qui ne la respectent pas. Sans avoir besoin de travailler, grâce à la rente de son deuxième bien, et sans être admise dans le cercle des élites, Lotus est isolée.

Sa solitude à l'intérieur de la maison se reflète à l'extérieur de celle-ci. Lotus décrit : « Ma maison est la plus grande du quartier, la seule belle, la seule luxueuse, je l'avoue sans modestie, bien que mal entretenue par le garçon. [...] Ça et là de petites constructions, sorte de maisonnettes délabrées, ont l'air, dans l'entourage de ma splendide demeure, de sujets agenouillés aux pieds de leur roi » (45-46). L'opposition en miroir inversé entre la « splendide demeure » de Lotus et les « maisonnettes délabrées » de ses voisin·es marque leur différence de classes sociales, une différence explicitée visuellement par la comparaison des sujets aux pieds de leur roi. La comparaison renvoie à l'ordre social prérévolutionnaire européen, dont la hiérarchie est due à la classe et non à la racialisation. Vieux-Chauvet prépare ainsi son discours sur les inégalités sociales en Haïti, dues au classicisme enraciné dans la colonisation et maintenue après l'Indépendance, et pour lesquelles la racialisation n'est qu'un prétexte à la dépossession. De plus, cette opposition,

ainsi que la répétition de l'adjectif « seule », marquent Lotus d'un isolement absolu, où qu'elle se trouve, et qui semble irrémédiable. En même temps, l'emploi de superlatifs et de mélioratifs indiquent la fierté de Lotus, qui ne consent pas à « s'abaisser » au niveau de ses voisines. Sa solitude, évoque indirectement Vieux-Chauvet, est au moins en partie choisie. À la moitié du roman, l'inconfort de Lotus se maintient mais il change de source : « Jamais cette maison ne pourrait m'appartenir, ou plutôt jamais je ne la sentirai mienne : elle m'avait été donnée au prix de trop de souffrances » (153). La maison comme héritage reste un poids difficile, mais cette fois c'est à cause des conséquences sociales qu'il en a coûté à sa mère. La solitude reste liée à la maison, puisque c'est pour acheter ce bien et ainsi offrir un toit à sa fille que la mère, devenue prostituée, a été ostracisée. Lotus se trouve à la limite entre les divers groupes sociaux dont elle est proche : elle-même est aussi insolite que sa riche maison au milieu d'un quartier pauvre. La maison symbolise l'héritage social de la mère de Lotus, sa volonté d'entrer dans la bourgeoisie mais son impossibilité d'y parvenir. Sensé être un outil d'ascension sociale, la maison isole Lotus.

Contre l'enfermement au cœur de la politique coloniale gouvernementale du Québec

Chez Antane Kapesh, la pratique de l'habitation est aussi au centre de la réflexion. Elle affirme dans le dernier chapitre, consacré à l'avenir : « A présent, ce n'est pas dans ma culture à moi que je me trouve et ce n'est pas ma propre maison que j'habite » (189). La maison en dur et la culture sédentaire sont des impositions coloniales sur les Innuat, dont le mode de vie traditionnel est nomade. Amélie-Anne Mailhot résume l'importance de l'enfermement dans la politique coloniale gouvernementale du Québec : « L'État empêche la libre circulation des Innues et des Innus sur le territoire, qui doivent alors être sédentarisés et placés dans des réserves, ce qui a pour conséquence la déstructuration de leur mode de vie » (41). L'inconfort de la maison, comme chez Vieux-Chauvet, explicite une position sociale excluante. Mais, ici, c'est la racialisation qui

explique cet ostracisme. La maison en arrive par métonymie à symboliser toutes les impositions et les tentatives d'assimilation mises en place par le gouvernement québécois. Antane Kapesch dédie le huitième chapitre aux « maisons de Blancs » (156-187) afin de critiquer ces maisons comme de véritables chevaux de Troie contre le nomadisme et le lien des Innuat à leur territoire traditionnel. Le gouvernement a d'abord construit des maisons pour les Innuat dans les réserves de la côte, à plus de 600 kilomètres plus au sud. Mais Antane Kapesch et plusieurs autres ont refusé ce confinement : « En 1956, nous avons quitté les maisons qu'on avait construites pour nous à Sept-Îles, au bord de la mer, et nous sommes retournés dans notre territoire » (157). La maison n'ancrage pas les familles qui continuent de pratiquer une forme de nomadisme, mis à mal par les infrastructures extractivistes du Québec, principalement les mines et les barrages. Or, c'est aussi à cette période que l'éducation est devenue obligatoire : les Innuat ont alors décidé de s'installer près de Schefferville, dans le centre-est du Québec, pour pouvoir être près de leurs enfants scolarisés dans la ville.

La sédentarisation a obligé les Innuat à trouver du travail salarié pour survivre, source de nouvel ancrage dans le mode de vie sédentaire. Cette fois, les parents n'ont guère eu le choix de continuer à refuser le sédentarisme, et ils ont acheté des cabanes minimales, qu'Antane Kapesch appelle « shacks », pour s'installer (159). Or, la compagnie minière de Schefferville s'est mise à convoiter les terrains où sont installés les Innuat revenus de Sept-Îles. Elle a déplacé les cabanes vers un nouveau terrain avec une grue, ce qui les a toutes détruites (163), puis, quatre ans après, le gouvernement a décidé de déplacer à nouveau les familles, cette fois pour Schefferville. La construction de maisons, payées par le ministère des Affaires Indiennes, a été une excuse pour faire déménager les Innuat sur un lieu sans valeur minière, et ainsi mettre un coup final aux projets d'assimilation. Antane Kapesch critique ce qu'elle appelle le « chantage » du Ministère : « Il se

trouve que je n'étais pas la seule que les fonctionnaires ont voulu faire chanter avec un emploi, ils ont fait la même chose à d'autres Indiens pour qu'ils prennent une maison en ville » (177). L'emploi salarié et la maison sont deux outils de démantèlement forcé afin de vider le territoire de toute présence autochtone et, ainsi, de pouvoir l'exploiter sans négocier avec les Innuat.

Antane Kapeshe affirme son incompatibilité avec le sédentarisme : « Aujourd'hui, moi une Indienne, quand je m'ennuie trop à demeurer toujours au même endroit, il n'y a qu'aux alentours de ma maison que je me promène et je sais qu'aussi longtemps que je vivrai, jamais je ne pourrai m'évader de l'enclos où le Blanc m'a enfermée » (189). Antane Kapeshe, qui a vécu de façon nomade la première partie de sa vie, se sent comme prise au piège en « enclos » par le Blanc, ce qui l'animalise. L'emploi du futur a un accent défaitiste, puisqu'Antane Kapeshe a du mal à voir une alternative au monde sédentaire qui désormais l'entoure. Elle a un regard nostalgique sur les modes d'habitation nomade : « À mon avis, il n'y a pas plus belle maison et maison plus propre qu'une tente » (178). La tente permet de maintenir l'indépendance et le bien-être des Innuat. Le fait que les maisons en dur soient construites sur des réserves par le gouvernement québécois empêche Antane Kapeshe de s'y considérer chez elle, puisque la moindre décision du gouvernement peut la faire déménager ou détruire sa maison. Les maisons construites par le gouvernement sont de mauvaise qualité et nécessitent des matériaux spéciaux et onéreux pour les entretenir. Au contraire, les tentes sont faites de matériaux récoltés par les Innuat dans leur environnement et leur offrent une autonomie presque illimitée, ainsi que la liberté de se déplacer à leur gré ou pour s'adapter aux conditions extérieures (changements de saison, tempêtes, déplacement des animaux...). La maison en dur représente pour Antane Kapeshe une menace à son bien-être, à son indépendance, à sa culture, et à son futur.

Le logement à Cuba au lendemain de l'esclavage

A Cuba, Reyita a un lien particulier avec la maison, qu'elle lie à la classe sociale à laquelle elle appartient, et qui est changeante au cours de sa vie. Cependant, pendant la majorité du récit, elle n'a aucun contrôle sur son lieu d'habitation. Reyita subit des déplacements forcés en suivant sa mère ou d'autres parents proches dans leur recherche de travail. L'héritage de l'esclavage est très récent pour Reyita, puisque sa mère, fille d'une femme esclavagisée et d'un maître d'esclaves, a dû continuer à travailler chez cet homme même après la fin officielle de l'esclavage. Cet héritage a signifié pour Reyita et sa mère une pauvreté presque absolue et l'impossibilité d'acheter un terrain. L'habitation, même insalubre, était accessible seulement sous condition de travail sous-rémunéré. Reyita mentionne plus d'une dizaine de maisons différentes qu'elle a habitées pendant son enfance, une fois sa mère partie de chez son ancien maître, au fil des emplois disponibles pour la famille. Elle a vécu par exemple avec sa tante alors que sa mère cherchait du travail avec ses enfants les plus jeunes. Elle décrit : « No puedo recordar bien cómo fue mi vida en la casa de tía Casilda, allá por 1906. De allí sólo tengo claro que como vivía sola y tenía que trabajar en el campo y atender sus animales, por la mañana cuando se iba me dejaba amarrada a la pata de la mesa, me ponía una vasija con agua y otro con comida » (31).¹⁰⁰ Attachée à la table et pratiquement animalisée, Reyita, alors très jeune, passait ses journées seule, à cause des conditions de travail exténuantes de sa famille. L'enfermement est dû au prolongement de l'esclavage comme organisation sociale, puisque le travail était rémunéré au minimum possible et ne permettait pas ni de prendre soin des enfants ni d'acquérir un terrain.

¹⁰⁰ « Je ne peux pas bien me souvenir de comment c'était, la vie chez ma tante Casilda, autour de 1906. De là-bas, la seule chose dont je me rappelle clairement c'est que comme elle vivait seule et qu'elle devait travailler à la campagne et prendre soin de ses animaux, le matin quand elle partait elle me laissait attachée à un pied de la table, elle me donnait un récipient avec de l'eau et un autre avec de la nourriture. »

Le mal-être ressenti par Reyita à Cuba s'est exprimé dans sa jeunesse par sa participation au mouvement du Jamaïcain Marcus Garvey, qui visait à acheter des bateaux pour permettre le retour des Afro-Caribéens en Afrique. Reyita explique que son implication dans ce projet avait pour cause le racisme à Cuba : « Ese amor que mi abuelita me inculcó por su tierra natal influyó mucho en mi determinación de incorporarme al movimiento de Marcus Garvey – para irme para África –, cansada de ser discriminada por negra » (20).¹⁰¹ L'Afrique symbolise alors un monde sans racisme, mais aussi une terre d'héritage à travers sa grand-mère. Or, le projet n'a pas abouti, et les Jamaïcain·es ont été chassé·es de Cuba. Pour Reyita, c'est un coup dur : « Para mí aquello fue como si de pronto ¡pam!, me dieran un golpe: me tenía que quedar en Cuba, seguir sufriendo por negra » (24).¹⁰² Reyita ne parvient pas à quitter Cuba. Tout comme Antane Kapesh, le gouvernement en place a tenté de contrôler les mouvements de groupes entiers, ce qui a conduit à une forme d'enfermement imposé.

Par la suite, Reyita s'est mariée et son lieu d'habitation a alors dépendu de la volonté de son mari (blanc), Antonio Rubiera Gómez. De nouveau, les déménagements ont été nombreux, et Reyita n'a jamais été consultée. Elle évoque dès le début de sa vie d'épouse : « Yo nunca supe porque nos mudamos de Cueto para una casita de madera con piso de tierra que Rubiera hizo en un potrero de una finca ganadera cerca de Marcané » (60).¹⁰³ Reyita a eu du mal à accepter un tel déménagement, à l'origine d'une grande solitude pour la famille qui abandonne la ville pour habiter un lieu plus que modeste à la campagne. Reyita n'a pas eu son mot à dire à cause des

¹⁰¹ « Cet amour que ma mamie m'a inculqué pour sa terre natale a beaucoup influencé ma détermination de m'intégrer au mouvement de Marcus Garvey – pour partir en Afrique –, fatiguée d'être discriminée en tant que noire. »

¹⁰² « Pour moi cela a été comme si soudain pam ! on me donnait un coup de poing : je devais rester à Cuba, continuer à souffrir en tant que noire. »

¹⁰³ « Moi je n'ai jamais su pourquoi nous avons déménagé de Cueto pour une petite maison en bois avec un sol en terre battue que Rubiera avait fait dans un enclos d'une ferme d'élevage près de Marcané. »

structures de genre et de racialisation reproduites dans son mariage : son mari a décidé seul des conditions de vie de toute la famille. Le mari, Rubiera Gómez, a enfermé sa femme dans l'espace domestique, et Reyita a dû s'accoutumer à « vivir dentro de la casa » [vivre à l'intérieur de la maison] (64). Alors qu'elle travaillait quand elle l'a rencontré, ce dernier lui a interdit de travailler hors de la maison une fois qu'ils ont emménagé ensemble, selon la tradition bourgeoise cubaine et plus largement occidentale. Reyita rapporte : « Yo sufrí un poco en los días de los carnavales. Como a Rubiera no le gustaban las fiestas, no me dejaba salir; y menos a ustedes, que eran jóvenes y les gustaba divertirse » (120).¹⁰⁴ L'enfermement imposé par le père a voulu empêcher ses enfants et sa femme de participer à toute vie sociale. En cela, Rubiera Gómez a répliqué l'ordre domestique traditionnel de l'organisation bourgeoise occidentale : le fait que la famille se soit constituée avant la révolution cubaine informe cette situation, puisque les modèles sociaux en particulier de la classe moyenne étaient basés sur l'héritage social espagnol de la colonisation. La maison, pour Reyita et pour ses enfants, constitue un thème complexe où les hiérarchies de racialisation, de classe sociale et de genre justifient que le mari les y enferme et décide de tout seul.

C. Les enfermements issus de la colonialité

Dans les trois textes, la maison est un lieu ambivalent qui symbolise l'enfermement dans un ordre social issu de la colonialité. Loin d'être un refuge, la maison facilite les actes de violence contre les personnes soumises à l'enfermement de la part de ceux qui les enferment.

Reyita et la violence domestique

Reyita a souligné à plusieurs reprises la violence domestique, à la fois physique et psychique, à l'encontre de ses enfants et d'elle-même, une violence rendue possible par

¹⁰⁴ « J'ai un peu souffert les jours de Carnaval. Comme les fêtes ne plaisaient pas à Rubiera, il ne me laissait pas sortir ; et encore moins à vous, qui étiez jeunes et qui aimiez vous divertir. »

l'enfermement domestique mis en place par son mari. La violence domestique est un aspect particulier de la violence de genre : la conception patriarcale hiérarchique de la famille passe sous silence cette violence en la tenant à une affaire privée.¹⁰⁵ Dans le cas de Reyita, l'enfermement a été prémédité par le mensonge originel du mariage avec Rubiera. Alors âgée d'une cinquantaine d'années, Reyita a découvert ce mensonge : « un notario [...] sacó mi inscripción de nacimiento. Cuando fue a sacar el certificado de matrimonio, salió a la luz una gran verdad. No existía. No era casada. ¡Era soltera! » (163).¹⁰⁶ Le mariage organisé par Rubiera, malgré la présence d'un agent administratif et la réception après la signature, avait été faux, probablement grâce à la complicité du notaire. Reyita n'a jamais compris la raison de ce mensonge, mais elle en a déploré la violence psychique : elle exprime son choc par une suite de phrases courtes et exclamatives. Daisy, qui prend la parole à la fin du livre, raconte sa recherche d'explications à cet acte dans les traces de la vie de son père. Elle rapporte des éléments qui le corroborent, notamment l'absence du père dans les événements sociaux et publics de ses enfants. Daisy résume : « él no participó ni en mi boda ni en ninguna de las de mis hermanas y hermanos » (167).¹⁰⁷ L'absence du père lors des mariages est d'autant plus symbolique que la tradition chrétienne veut que le père « donne » ses filles aux gendres. En organisant un faux mariage, Rubiera s'est offert les bénéfices du travail gratuit de Reyita, qui l'a nourri et a pris soin de sa maison, a accepté toutes les relations sexuelles avec lui et a élevé leurs enfants. Mais son mensonge lui a permis de ne rien devoir à celle qui s'est cru des

¹⁰⁵ Voir cette définition de Rubiera Castillo : « Pero independientemente de que muchas han decidido hacer trizas el silencio y con su testimonio, recuperar la voz, no podemos olvidar que entre “las cuatro paredes” de infinidad de hogares, mujeres de diversas edades, nivel cultural, color de la piel y religión, son víctimas de violencia y la ocultan, por considerarla como un “asunto privado”. » (2010, 1) [« Mais indépendamment du fait que de nombreuses femmes ont décidé de mettre en pièce le silence et avec leur testimonio, de récupérer leur voix, nous ne pouvons pas oublier qu'entre « les quatre murs » d'une infinité de foyers, des femmes de divers âges, niveau culturel, couleur de peau et religion, sont victimes de violence et la cachent, parce qu'elles la considèrent comme une « affaire privée »].

¹⁰⁶ « Un notaire [...] a fait une copie de mon acte de naissance. Quand il est allé faire une copie de l'acte de mariage, une grande vérité a été mise au jour. L'acte n'existait pas. Je n'étais pas mariée. J'étais célibataire ! »

¹⁰⁷ « lui n'a jamais participé ni à mon mariage ni à celui d'aucun autre de mes frères et sœurs. »

années durant sa femme, puisqu’officiellement il n’y a pas eu de mariage entre eux. Ni Daisy ni Reyita n’ont compris pourquoi Rubiera a agi de cette façon, même si la différence sociale et raciale entre les deux peut donner des pistes. La chercheuse française Sandra Monet-Descombey Hernández affirme : « Ces femmes [non-blanches] et leurs descendantes ne sont pas considérées comme aptes à l’amour, au mariage ou à fonder une famille, mais seulement au sexe » (77). La vie commune de Reyita (noire) et Rubiera (blanc) est placée dans un entre-deux, puisqu’iels ont fondé une famille selon les codes patriarcaux sans que cette union n’entre dans les archives officielles.

Le (faux) mariage a conduit Reyita à accepter les violences de Rubiera, des violences dont Reyita a éprouvé de la difficulté à en avouer l’étendue. Elle raconte par exemple : « En esa etapa Rubiera estaba un poco violento » (60).¹⁰⁸ La conscription temporelle, « esa etapa », qui marque une période limitée, tout comme l’expression adverbiale « un poco », indiquent une volonté de minimiser la violence de son mari, qui, pour punir leurs enfants de leur impatience, n’a pas hésité à jeter par la fenêtre toute la nourriture que Reyita avait préparée. Celle-ci ne peut qu’assister passive à cette scène, tout en étant blessée par cette action. Reyita raconte avec pudeur ou honte ces épisodes, mais la voix narrative de Daisy ne laisse pas dupe le lectorat. Reyita commente un autre épisode violent de son mari : « Mima, a esta negrita le voy a sacar los dientes – pero nunca te pegó. ¡Ay, pero si lo hubiera hecho...! No se lo habría permitido » (84).¹⁰⁹ La menace physique de son père sur Daisy est rapportée en discours direct, ce qui nous met face à la violence et nous en constitue témoins. Mais Reyita interrompt cette phrase et en réduit les conséquences puisque, selon elle, son mari n’est jamais passé à l’acte. Reyita emploie le conditionnel passé pour inventer sa réaction : elle affirme qu’elle aurait été capable de protéger ses enfants de la violence de leur

¹⁰⁸ « Pendant cette étape Rubiera était un peu violent. »

¹⁰⁹ « Mami [surnom de Reyita] à cette négrillonne [Daisy] je vais lui faire sauter les dents – mais il ne t’a jamais frappée. Ah, mais s’il l’avait fait... ! Je ne lui aurais jamais permis. »

père si l'occasion s'était présentée. Daisy contrecarre cette vision en ajoutant une note minimale à cette scène : « No fue realmente así ».¹¹⁰ Elle ajoute, dans l'épilogue écrit avec sa propre voix narrative : « Desde aquella noche en que por estar revoloteando alrededor de él, mientras leía el periódico, me dio un empujón y caí contra una viga de la pared de la casa y me partí un diente – era de leche, pero nunca me volvió a salir [...] » (167).¹¹¹ La violence ici n'est pas qu'une menace, mais un acte qui s'inscrit dans le temps sur le corps de l'enfant, dont la jeunesse est évoquée par la présence de dents de lait. Daisy dénonce les réactions disproportionnées de Rubiera contre les membres de sa famille et leurs conséquences sur le long terme. En rétrospective, on comprend que Reyita a gardé sous silence la violence domestique dont elle a été victime et témoin. Consciente de la pression sociale qui invisibilise les victimes des violences domestiques, Daisy retourne la honte et la renvoie sur son père, auteur d'actes violents qu'elle refuse de taire. Elle a repris cette position en 2010 en publiant un recueil de témoignages de femmes cubaines, dont le sien, pour lutter contre la violence domestique et donner de la visibilité aux victimes, affirmant que celles-ci ne doivent pas se sentir responsables de ces violences.¹¹²

La persécution des Innuat par les agents coloniaux

Tout comme pour Reyita, la question de la violence est centrale chez Antane Kapesh, mais cette violence permise par les structures d'enfermement s'exprime d'une autre façon : Antane Kapesh dénonce la violence coloniale à l'encontre de toutes les Innuat. Les pratiques

¹¹⁰ « Ça ne s'est pas réellement passé comme ça. »

¹¹¹ « Depuis cette nuit-là où, pour avoir volé autour de lui, alors qu'il lisait le journal, il m'a repoussé violemment, je suis tombée contre une traverse du mur et je me suis cassé une dent – c'était une dent de lait, mais elle n'est jamais repoussée [...] »

¹¹² « El primer testimonio es mi propio relato como mujer maltratada. En el resto, todos los nombres que aparecen son ficticios, y si encuentran algún parecido con la realidad, no es mera coincidencia, es que estas historias se pueden dar, de modo bastante semejante, en muchas otras familias, en tu hogar o en el mío » (3). [« Le premier témoignage est mon propre récit en tant que femme maltraitée. Dans le reste, tous les noms qui apparaissent sont fictifs, et si vous trouvez quelque chose de semblable à la réalité, ce n'est pas une simple coïncidence, c'est parce que ces histoires peuvent prendre place, de façon vraiment similaire, dans beaucoup d'autres familles, chez toi ou chez moi. »]

d'enfermement sont multiples : outre la politique des réserves, les prisons et les pensionnats sont des lieux récurrents dans cette œuvre. La violence est permise par et renforce la déshumanisation des Innuat par l'administration et ses agent·es. La violence qui se produit en dehors des réserves aux mains des forces de l'ordre renforce l'enfermement. Antane Kapeshe rapporte :

Par exemple, en arrêtant les Indiens, il arrive souvent que les policiers les blessent et qu'ils les expédient à l'hôpital. Quand ils arrêtent des Indiens, ils leur font toutes sortes de choses : ils les frappent à répétition, ils leur donnent des coups de pied, ils leur donnent des poussées dans tous les sens. Quand les policiers arrêtent un Indien, ils le traînent dans les cailloux ou sur la neige. Après l'avoir mis en prison, ils continuent de le martyriser » (111).

La longue liste des actes de violence démontre le caractère inhumain et disproportionné du traitement des policiers sur les Innuat. La perversion de cette violence est renforcée par le fait que les policiers sont censés protéger les civils ; ici, ce sont eux qui les attaquent, soulignant le biais raciste de cette institution coloniale. La prison comme structure d'enfermement soumet les Innuat aux violences policières. Le glissement du pluriel « les Indiens » au singulier « un Indien », face aux policiers qui, eux, sont toujours désignés au pluriel, souligne l'injustice de la situation. En outre, un Indien qui se défendrait contre les forces de police serait forcément en tort. Les Innuat sont eux-mêmes considérés presque automatiquement comme hors-la-loi dès qu'ils sortent de leur réserve, ce qui les place en situation de risque de violence permanent.

Antane Kapeshe critique aussi une forme de violence psychique, celle de l'humiliation : « Ils [un garde-chasse et un policier] ont saisi tout le poisson que mon père ramenait. Ils le lui ont remis trois mois plus tard. Non seulement les poissons n'étaient plus bons à manger, mais certains se décomposaient. De plus, il en manquait et on ne lui a pas donné d'explication » (97). La déshumanisation du père d'Antane Kapeshe est produite par le manque de respect pour son travail en tant que chasseur et pêcheur : on lui rend des poissons dans un état de décomposition avancée.

Là encore, les forces de l'ordre ne rendent de comptes à aucun·e Innu. Cet acte cruel a une dimension symbolique et coloniale forte, puisque les agents du gouvernement empêchent physiquement la reproduction du mode de vie traditionnel innu en rendant impossible la consommation d'animaux issus du territoire. Antane Kapesch dénonce ces actes, et souligne à quel point la violence coloniale s'exerce contre l'ensemble du monde innu, y compris le territoire et les animaux qui y habitent. Elle répète le verbe « gaspiller » pour parler de la façon dont le Blanc pratique la chasse et la pêche sans en consommer les animaux (19, 87, 93). Elle rapporte : « Par exemple sur notre rivière, la rivière Hamilton – qu'il a barrée –, les terrains de chasse des Indiens sont tous sous l'eau et tous les animaux indiens sont perdus » (91). La violence coloniale s'exerce sur le territoire par une modification profonde de la géographie de cet espace. Le barrage contrôle le flux de l'eau à des fins industrielles ; il détruit tout le territoire autour, tout son écosystème, dans le but de produire de l'électricité pour les habitants des villes. Antane Kapesch décrypte le réseau des différentes formes de violence coloniale, dont la violence physique n'est que l'une des manifestations. La violence et la déshumanisation des Innuat se renforcent l'une l'autre, dans un cercle vicieux : plus les Innuat subissent la violence, plus iels sont déshumanisés, et plus la déshumanisation est forte, plus les violences sont nombreuses. Le texte d'Antane Kapesch souligne déjà la question cruciale de la notion de racisme institutionnalisé au Québec.¹¹³

¹¹³ Ce sujet a pris de la visibilité en septembre 2020 avec la mort de Joyce Echaquan, une Atikamekw victime de racisme et de négligence à l'hôpital de Joliette, ce qui a causé sa mort : « En septembre 2020, Joyce Echaquan publiait une vidéo en direct sur Facebook alors que des employées d'un hôpital lui proféraient des insultes à caractère racial. Sa mort, survenue peu après, a ébranlé le Québec en entier » dans « Dossier : le décès de Joyce Echaquan. » *Radio Canada*, 2021, <https://ici.radio-canada.ca/info/dossier/1007399/joyce-echaquan-atikamekw-sante-racisme> consulté le 15/02/2024.

La violence sexuelle à l'encontre de Lotus

L'enfermement chez Vieux-Chauvet ne protège pas de la violence, en particulier de la violence sexuelle. L'un des stéréotypes les plus récurrents de la colonisation fait des femmes racisées un symbole de sexualité exacerbée, réduites à un consentement préétabli, sous le terme de « promiscuité ».¹¹⁴ Dans ce contexte colonial, la violence sexuelle est impossible car la victime racisée est toujours présentée comme consentante. Pour la chercheuse canadienne Nathalie Brataville, « l'hypersexualisation de l'esclave rend le consentement dérisoire » (27). Vieux-Chauvet fait de Lotus une femme active dans ses relations avec les hommes ; rejetant l'hypersexualisation, elle n'est ni leur victime ni leur séductrice toute puissante. La séduction entre Georges et Lotus est plutôt violente, comme un combat entre deux personnes déterminées à avoir le dessus. Georges affirme : « Tu me plais plus que tu ne crois. Seulement, je n'aime pas que les petites filles me commandent mes actes. Je te prendrai mais à mon heure, Lotus » (85). Georges refuse de laisser Lotus décider de l'avancée de leur relation, il veut garder l'impression qu'elle est en son pouvoir. Or, Lotus aussi veut prendre le dessus : « Il me plaît pourtant plus qu'aucun de ceux que j'ai reçus, et j'ai, du moins je le crois, tout fait pour le séduire, tout inventé pour me l'attacher, tout osé pour en faire mon esclave » (31). Lotus tente tout autant de séduire Georges, et chacun·e veut garder l'autre sous leur contrôle et lui imposer son rythme. Avec cette relation, Vieux-Chauvet déconstruit les dichotomies de genre qui voit dans les femmes soit des saintes soit des séductrices, et dans les hommes des innocents ou des séducteurs, puisque les deux sont à la fois objet et sujet de la séduction : la séduction est ici un combat de domination.

¹¹⁴ Cherry Smiley (Nlaka'pamux et Diné) définit le stéréotype de la femme autochtone sous l'insulte de « squaw » : « squaws are depicted as always sexually available to men because of their inherent savage sexualities and promiscuity » (309); Carmen Gonzalez Chacón évoque la construction stéréotypée des femmes afrocubaines : « The image of black women in Cuban society in every era has been constructed on a foundation of negative stereotypes. Violence, scandal, vulgarity, disorder, and sexual promiscuity have been attributed to them. » (*Afrocubanas*, 147).

Cependant, ce croisement entre séduction et domination de Lotus et Georges se démarque des occurrences de violence sexuelle : alors qu'elle se trouve dans sa maison, Lotus affronte trois tentatives de viol et un viol. Il est remarquable que, parmi les trois textes, seule Vieux-Chauvet évoque directement la violence sexuelle en lien avec l'enfermement, et en particulier l'espace domestique.¹¹⁵ Cependant, ce choix est compréhensible du fait du masque de la fiction qui protège l'autrice, là où Reyita et Antane Kapesh donnent leur propre témoignage. Pour la chercheuse étatsunienne Régine Jean-Charles, la violence sexuelle est un thème pratiquement absent de la critique sur Vieux-Chauvet : « Overall much has been written about Vieux- Chauvet's daring use of sexuality or her creation of a violent universe, but there has been very little exploration of the portrayal of sexual violence. » (7) Jean-Charles ne mentionne pourtant pas non plus *Fille d'Haïti* dans son analyse de la violence sexuelle dans l'œuvre de l'autrice. Batrville affirme : « [Vieux-Chauvet] avait publié le premier ouvrage haïtien à traiter de manière substantielle et centrale du viol » (29) – mais Batrville évoque également *Colère*, publié en 1968. A ma connaissance, parmi la critique de Vieux-Chauvet, seule Glover évoque, en passant, le viol de Lotus, en tant que conséquence de son engagement politique.¹¹⁶ Vieux-Chauvet construit pourtant un discours hautement critique de la violence sexuelle et de genre.

Jean-Charles souligne le silence qui entoure le viol dans les représentations littéraires et judiciaires : « to “call it rape,” that is, to name the act of sexual violence explicitly, is a daunting and challenging endeavor. » (4) Or, dès le début du roman, Lotus évoque directement cette

¹¹⁵ Reyita décrit à mots couverts : « la mayoría de las veces no me podía dormir enseguida, porque Rubiera se antojaba y... » (135) [la plupart du temps je ne pouvais pas m'endormir directement, parce que Rubiera avait envie et ... »] Les points de suspension sont symptomatiques du silence sur le consentement présumé de Reyita.

¹¹⁶ « She [Lotus] is shot, recovers, and is later raped as a result of these revolutionary activities, thereby proving her devotion to the cause of social justice and her willingness to put herself at risk physically for the benefit of the suffering masses » (2013, 17)

violence. Elle rapporte, en parlant de son « premier flirt » : « Son seul mérite, c'est d'avoir été assez intelligent pour ne pas me contraindre à le chasser le jour où, seule avec lui, il essaya de me violer. » (19) Le rythme de la phrase va crescendo, du mélioratif à la violence explicite : du « seul mérite » qui sous-entend une caractéristique positive, si ce n'est unique, on passe à l'ironie de l'adverbe « assez » qui limite l'adjectif « intelligent. » Ce mérite correspond cependant à un acte négatif, une action que le dandy ne fait pas : la « contraindre » à le chasser. L'idée de contrainte prépare la chute de la phrase, l'évocation directe de « violer ». Lotus ne voile pas la violence, elle la nomme directement. L'ironie de la description prive l'agresseur de toute emprise sur Lotus, qui le trouve pathétique. La solitude, soulignée dans ce passage, donne un contexte à l'attitude de prédateur de ce « jeune dandy. » Lotus ne donne pas de détail sur cette tentative de viol. Elle le fait au contraire lors de la deuxième tentative : bien que les circonstances soient similaires, cette fois l'homme n'a pas ce « mérite » du premier : « Et, avec violence, il me prit dans ses bras, cherchant à m'embrasser. J'enfonçai mes ongles dans ses yeux si féroce ment que poussant un cri de douleur il me lâcha aussitôt » (52). Lotus doit se défendre contre un homme qui tente d'entrer de force chez elle après une fête où tous deux ont participé. Elle souligne la violence de l'acte de l'homme qui ne bat en retraite que lorsque Lotus l'attaque et risque de le rendre aveugle. La violence sexuelle va crescendo au cours du roman ; à chaque attaque, le danger se rapproche.

Lors de la troisième instance de cette violence, l'agresseur parvient à entrer dans la chambre ; en fait, il vivait avec Lotus depuis plusieurs mois : « Ouvrant les yeux, je vis dans la demi-obscurité du clair de lune un corps nu qui se glissait dans ma chambre. Je tirai aussitôt sur le cordon et fis de la lumière. Je reconnus Tintin qui, les yeux brillant de convoitise, me regardait hardiment. » (185) Lotus, seule dans sa chambre, entend son jardinier entrer par la fenêtre. L'intention de Tintin n'est pas nommée explicitement, elle est soulignée par le regard « hardi » de

ce dernier et par la nudité de son corps. Lotus, en allumant la lumière, pousse une nouvelle fois son agresseur à prendre la fuite. Le premier homme était un « dandy » de la haute société (19), le deuxième un danseur de bals de classe moyenne (58), tandis que Tintin est un homme pauvre que Lotus avait engagé comme jardinier (47) : la violence sexuelle est présente dans toutes les classes sociales. Lotus est seule dans sa maison, ce qui, pour les agresseurs, signifie sa disponibilité et l'impossibilité pour elle de se défendre. Les limites de sa maison comme celles de son consentement ne sont pas respectées, jusqu'à ce que Lotus contraigne les agresseurs à prendre la fuite. Ces trois tentatives évoquent l'analyse de Jean-Charles sur *Colère* : « encoded in the text is a recognition that gender violence is not only enmeshed in political instability » (5). La violence sexuelle, dans chaque cas, se produit non pour des raisons politiques, mais dans une dynamique de prédateur qui analyse Lotus comme une femme isolée et donc disponible pour le désir masculin.

Le viol que subit Lotus a lieu dans un contexte de revanche politique et personnelle entre deux hommes : son corps sert de lieu de combat intermédiaire entre deux idéologies, le noirisme et une approche plus égalitaire de la société. Un homme force Lotus à le faire entrer chez elle. Celle-ci rapporte en discours direct les paroles de « l'homme noir » (194) qu'elle identifie comme ennemi de Georges : « À présent, me dit l'homme, vous avez le choix. Ou vous me livrez votre amoureux, ou vous couchez avec moi. » (214) Lotus refuse de livrer Georges, et affronte le viol comme un acte de guerre : les mains de l'homme sont des « armes » (215) et les deux s'opposent dans un combat. Vieux-Chauvet ne se contente pas de nommer le viol, de le sortir du silence, elle en construit une description textuelle graphique (actes de violence, parties du corps, sueur et sang, chute sur le tapis), en se concentrant sur le point de vue de la victime. Lotus décrit ses pensées lors de l'agression : « J'eus l'air de m'abandonner, mais j'étais à demi morte de honte et de dégoût. » (216) Elle décrit ce que la recherche scientifique a défini dans les années 1980 comme

« l’immobilité tonique » des victimes de viol, un mécanisme de défense qui, lors d’une agression physique, produit un état d’immobilité, de dissociation, de désespoir, et de honte, entre autres.¹¹⁷

Le réalisme de cette scène suggère que Vieux-Chauvet a une expérience personnelle du viol, que ce soit sur sa personne ou sur des proches qui auraient pu se confier à elle. Lotus décrit ses émotions lors du viol, mais elle est aussi consciente d’un regard extérieur posé sur elle, ce qu’elle souligne par l’expression « j’eus l’air de » : Lotus se dissocie, elle est consciente de son aspect lors de l’agression. Or, cette dissociation sépare également les notions de consentement et de résistance lors d’une agression sexuelle, puisque le manque de réaction de Lotus ne signifie en aucun cas son accord : l’immobilité est un mécanisme de défense pour ne pas susciter un accroissement de la violence. L’immobilité n’est pas une accusation contre Lotus – et, par extension, contre aucune des femmes victimes de viol qui ne se seraient pas défendues physiquement.

La narratrice refuse l’ordre patriarcal qui voudrait normaliser cette violence, la taire et en blâmer les victimes. Une fois réunie avec Georges, Lotus pense : « Tout de suite, en arrivant dans cette maison [où est réfugié Georges pendant sa fugitivité], je savais que s’il y avait quelque chose à avouer, ce ne pouvait être cette scène de viol dont je n’étais en aucune manière responsable » (221). Rejetant toute responsabilité par rapport à cette agression, Lotus s’oppose au procès social du « victim blaming », la culpabilisation de la victime de viol.¹¹⁸ Vieux-Chauvet souligne ainsi

¹¹⁷« Tonic immobility (TI) is one of the immediate consequences of rape experienced by most survivors of the abuse [...]. TI is often associated with feelings of detachment from self, relative unresponsiveness to external stimuli, feelings of shame, inescapability, hopelessness, fear, coldness, numbness, uncontrollable tremors, intermittent eye closure, , and changes in cardiac rates » Gbahabo, Dooshima Dorothy et Sinegugu Evidence Duma. “‘I Just Became like a Log of Wood ... I Was Paralyzed All over My Body’: Women’s Lived Experiences of Tonic Immobility Following Rape.” *Heliyon*, vol. 7, no. 7, 2021, pp. e07471–e07471, <https://doi.org/10.1016/j.heliyon.2021.e07471>.

¹¹⁸ Rita Segato définit la culpabilisation des victimes de violence sexuelle : « depositar en la propia víctima la culpa por la crueldad con que fue tratada » [« mettre sur la propre victime la faute de la cruauté avec laquelle elle a été traitée »] (2016, 46).

que Lotus n'est pas coupable de son agression : le seul coupable est le violeur.¹¹⁹ Elle contrecarre le retournement de responsabilité, et offre un discours saisissant de résistance à la culture du viol.¹²⁰ Pour Lotus, Reyita et Antane Kapesh, l'enfermement ne protège pas de la violence ; au contraire, l'enfermement facilite les violences genrées, sexuelles et raciales, personnelles et institutionnelles. Chaque autrice trace un lien direct entre les violences qui les visent et leur enfermement systémique, proposant des pistes décoloniales à la société qu'elles habitent.

D. Réappropriations de l'espace : « nous sommes ici dans notre territoire »

Refusant le silence et l'oubli, et s'opposant aux hiérarchisations raciales héritées de la colonisation, Reyita, Lotus et Antane Kapesh refusent l'enfermement comme une imposition de la passivité. Pour cela, elles affirment la nécessité de s'opposer aux enfermements physiques imposés par l'ordre colonial en développant des formes d'habitation alternatives.

Ouvrir la maison à ceux qui en ont besoin

Vieux-Chauvet invite son lectorat à développer des pratiques d'habitation qui visent à bénéficier les communautés qui l'entourent, afin de briser les enfermements dus à la classe, à la racialisation et au genre des individus. L'historienne étatsunienne Joan Dayan affirme :

The Haitian elite incarcerated their women within conventions and rules at once idealizing and demeaning. Vessels for luxury, respectability, and beauty, they were forced into lives not of their own making. [Women] had to confront their own positioning outside *all* forms of production, whether literary or popular (81).

¹¹⁹ Ce retournement de responsabilité évoque la performance du collectif chilien Las Tesis de 2019 : « Y la culpa no era mía,/ Ni donde estaba, ni cómo vestía/ El violador eras tú/ El violador eres tú » [« Et ce n'était pas ma faute/ Ni où j'étais ni comment j'étais habillée/ Le violeur c'était toi/ Le violeur c'est toi »] cité par Giorgia Pinzauti, 2020, p.151.

¹²⁰ La chercheuse québécoise Suzanne Zaccour définit la culture du viol comme l'ensemble des « pratiques, mythes, conventions et faits culturels qui banalisent, dénaturent ou favorisent les violences sexuelles dans notre société » (2019, 76).

Lotus souffre de cette incarcération, mais, à la fin du roman, elle parvient à prendre sa vie et sa maison en main. Elle peut alors se sentir chez elle : « Depuis, j'en ai adopté cent [orphelins] et ma maison est devenue une crèche. J'ai vendu un coin de ma propriété pour pouvoir l'agrandir, acheter des petits lits, confectionner des uniformes » (248). Lotus marque ainsi son évolution, alors qu'elle se décrivait au début du roman comme faisant partie de « la foule des égoïstes » (9) qui forment la société. Le fait de vendre une partie de cette maison « trop grande » marque sa prise d'indépendance et lui permet de réduire cet espace à une taille qui lui est adaptée. En rejetant son égoïsme, Lotus parvient à habiter son héritage encombrant, apparenté à une prison puis à un poids immobilisant, en le transformant en un lieu alternatif pour une communauté élargie. Rejetée par l'élite pour son genre et sa classe, Lotus lutte ainsi contre la ségrégation raciale, genrée et classiste depuis l'intérieur de son lieu d'enfermement. Lotus ne se réalise pas en devenant mère, mais en prenant soin des orphelins, en partageant sa maison avec ceux qui en ont le plus besoin. Sans devenir une mère biologique, Lotus brise l'idée de stérilité qui lui était attachée (notamment après un avortement spontané accidentel (111), là aussi décrit avec un détail presque médical). Ce faisant, elle élargit en même temps le concept d'unité familiale : là où Lotus vivait avec des « domestiques, » elle vit maintenant avec des enfants dont elle prend soin. Vieux-Chauvet, qui écrit en français dans un pays à grande majorité illettrée et créolophone, propose un miroir à sa classe sociale, capable de lire son livre, pour la faire sortir de ses hypocrisies et de son « égoïsme ». Les défauts de Lotus, soulignés tout au long de la narration, présentent un personnage féminin fort et loin de l'idéalisation aliénante comme la dénonçait Dayan. L'enfermement de genre de Lotus implorait alors qu'elle fait rentrer le monde chez elle.

La maison de Reyita comme lieu de travail

Dans une vision qui se croise avec celle de Lotus, Reyita explique comment elle a graduellement refusé d'être restreinte à l'espace domestique et aux tâches que cela incombe en ouvrant sa maison aux autres. Elle critique en particulier sa propre attitude au début de sa vie de couple : « Recién casada, yo obedecía mucho a mi marido » (131).¹²¹ Une telle affirmation nous aide à comprendre sa trajectoire et les changements que Reyita a imposé dans sa vie de famille. Elle a en effet contourné l'enfermement imposé par son mari en faisant rentrer le travail chez elle : « Comencé por poner un tren de cantinas. [...] La gente iba a mi casa y así, y así, fui adquiriendo clientes: maestras, trabajadoras de oficinas y, sobre todo, prostitutas. Llegué a tener veintiuna cantinas » (132-133).¹²² L'acte de cuisiner et la cuisine, une compétence et un lieu traditionnellement établis en symboles de l'aliénation des femmes dans l'ordre patriarcal, deviennent un acte et un lieu de résistance pour Reyita: sa pratique de l'habitation brise l'enfermement en faisant, tout comme Lotus, rentrer le monde extérieur chez elle. Celle-ci y refuse de reproduire les discriminations sociales en travaillant avec toute personne, et en particulier les travailleuses du sexe, ayant besoin de ses services. Reyita revendique sa valeur et de son agentivité, et, sans désobéir frontalement à l'enfermement domestique, gagne son propre salaire pour la première fois depuis son mariage. L'accès de Reyita à un salaire lui permet de contester les décisions de son mari sans quitter l'espace domestique. Elle prend des emprunts pour acheter des appareils domestiques qu'elle juge nécessaire au bien-être de sa famille et de son entreprise. Par exemple, elle achète un réfrigérateur même si Rubiera le lui a formellement interdit : « No le di

¹²¹ « Récemment mariée, j'obéissais beaucoup à mon mari. »

¹²² « J'ai commencé en ouvrant un service de restauration. [...] Les gens venaient chez moi et, au fil du temps, j'avais de plus en plus de clientes : des institutrices, des employées de bureau et, surtout, des prostituées. J'ai préparé jusqu'à vingt-et-une boîtes à repas ! »

importancia a lo que me dijo y me tracé un plan para lograr mi objetivo» (138).¹²³ Reyita prend contrôle de sa maison et de l'économie ménagère de celle-ci.

Dans les dernières pages, Reyita décrit l'étape ultime de cette prise de contrôle sur son espace : habiter sa propre maison. Rubiera Gómez n'est pas du tout mentionné dans cette partie, il est alors difficile de dire s'il a emménagé avec elle ou non. Ce changement est lié à la révolution : « La casa me la dieron por ser madre de un mártir ; es un reparto muy lindo » (148).¹²⁴ La maison qu'elle habite en dernier lui a été attribuée par le gouvernement révolutionnaire, en tant que mère de martyr ; cependant, elle ne remercie pas directement le gouvernement, sinon son fils décédé, Monín, et sa dévotion à la Vierge. Elle affirme : « Creo que la Virgencita tuvo mucho que ver con que yo tuviera una casa propia, una casa mía » (148).¹²⁵ La maison symbolise une récompense pour sa vie de luttes, d'épreuves et de dévotions, après avoir déménagé tant de fois. L'absence de Rubiera Gómez dans cette partie signifie la fin de l'enfermement domestique de Reyita : l'autonomie financière de Reyita lui a permis de s'émanciper progressivement, mais son indépendance finale est ancrée dans la révolution et le rôle qu'y a joué son fils. Le testimonio de Reyita évoque les conséquences des changements politiques à Cuba pour les Afro-cubaines.

Revendiquer le territoire entier comme lieu d'habitation

Antane Kapeshe a une approche différente dans sa lutte contre l'enfermement. Elle veut pouvoir habiter tout le territoire, et non seulement sa maison, selon l'épistémologie innu : dans sa tradition nomade, le territoire entier est le lieu d'habitation. Pour la chercheuse québécoise Élise Couture-Gondrain, « While the image of the enclosure evokes the violence of colonial

¹²³ « Je n'ai pas donné d'importance à ce qu'il m'a dit, et j'ai élaboré un plan pour parvenir à mon objectif. »

¹²⁴ « La maison, ils me l'ont donnée en tant que mère d'un martyr ; c'est un quartier très joli ! »

¹²⁵ « Je crois que la Vierge a eu beaucoup d'influence dans le fait que j'aie ma propre maison, une maison à moi. »

dispossession, Kapesh's writing resists the containment of her voice in order to defend her culture » (110). Antane Kapesh contrecarre l'enfermement en explicitant à l'écrit son refus de perdre le contrôle sur ses déplacements. Elle proclame : « nous sommes ici dans notre territoire » (199). Antane Kapesh affirme le maintien de la présence innu et de la fréquentation du territoire malgré la violence coloniale systémique. Tout d'abord, elle rejette les nombreuses politiques de déplacement forcé de sa communauté. Antane Kapesh s'oppose au nouveau déménagement de sa réserve, et, malgré tout l'acharnement du gouvernement, elle refuse de s'installer « en ville » (175). Elle rapporte : « Pendant mon mandat à la chefferie, les fonctionnaires ont travaillé très fort pour que les gens redéménagent en ville. De mon côté, j'ai travaillé très fort pour qu'ils ne redéménagent pas » (169). L'opposition en antithèse entre deux projets d'habitation est parallèle à l'affrontement entre deux visions politiques : l'anaphore entre les deux phrases souligne, avec un ton sarcastique, la même résolution de chaque camp face au projet de la réserve. L'emploi du pluriel « les fonctionnaires » marque l'inégalité des forces face au singulier du « je » narrateur. Et pourtant, le gouvernement, après avoir construit des maisons à Schefferville, finit par capituler et concède la construction de maisons dans la nouvelle réserve de Matimekosh, à côté de Schefferville. Antane Kapesh a réussi à imposer son refus de l'assimilation et de la « ville » aux membres du gouvernement. Elle conteste ainsi l'idée que le gouvernement aurait tout pouvoir sur les peuples autochtones, et souligne la détermination et l'agentivité des communautés et des individus innu. D'autre part, Antane Kapesh habite la réserve mais elle n'hésite pas à en sortir pour aller demander des comptes aux agents du gouvernement. Elle se rend par exemple au commissariat de police lorsque ses enfants sont arrêtés (113, 117, 125). Elle rapporte : « Après son admission à l'hôpital, j'ai eu l'idée d'aller voir le chef de police pour lui dire que mon fils avait été blessé par deux policiers de la Ville » (119). Antane Kapesh se déplace dans les différents édifices

gouvernementaux, et, se faisant, elle refuse de laisser les policiers et autres Blancs agir en toute impunité. Antane Kapeshe continue son récit : « Cette histoire de mon fils qui a été blessé par des policiers, je l'ai portée devant la Justice » (121). Antane Kapeshe défend la dignité de ses enfants, et des Innuat en général, en refusant leur déshumanisation par l'ordre colonial. Elle n'a peut-être pas confiance en ces institutions, mais elle entre sans gêne dans les infrastructures coloniales, du Palais de Justice à l'hôpital et au commissariat, puisque ces bâtiments se trouvent sur son territoire.

L'impossibilité de fréquenter le territoire traditionnel dans toute son étendue ne veut pas dire que le lien avec ce dernier soit rompu. Antane Kapeshe déclare : « L'Indien n'a pas abandonné son territoire de chasse et n'a pas renoncé à sa culture. Moi je crois que l'Indien a constamment envie d'aller dans le bois mais les choses ne sont pas si simples que cela » (87). En décrivant la vitalité du lien spirituel et affectif entre le territoire et les Innuat, Antane Kapeshe affirme que, malgré la présence des Blancs et malgré l'idéologie occidentale de l'enfermement, les Innuat font partie de leur territoire. Le dernier paragraphe du texte affirme :

Moi je crois qu'aujourd'hui ce n'est pas à nous, les Indiens, mais au Blanc de se tenir tranquille ici dans notre territoire. Ce n'est pas au Blanc à gouverner dans notre territoire. Et si le Blanc ne veut pas comprendre que c'est plutôt à lui de se tenir tranquille, c'est lui qui devrait retourner là d'où il est venu. (199)

Antane Kapeshe souligne à quel point il est illusoire et arrogant de vouloir enfermer un peuple sur son propre territoire, et elle contre l'enfermement en affirmant que sa communauté est à sa place. La menace finale d'Antane Kapeshe, au conditionnel présent, marque le renversement des politiques coloniales : contre les déplacements imposés aux diverses communautés autochtones et leur mise en échec par la résistance toujours renouvelée des Innuat, Antane Kapeshe suggère aux Blancs de partir. Antane Kapeshe maintient ainsi que les pratiques d'habitation des Innuat n'ont pas disparu, et que la lutte n'est pas finie.

Lotus, Reyita et Antane Kapesch font face à un enfermement spatial et géographique dû à la colonialité des pouvoirs et aux hiérarchies de genre, de classe, et de racialisation ; cet enfermement vise à leur déshumanisation en les rendant silencieuses et invisibles et en les soumettant à diverses formes de violence. L'affirmation de leur propre pratique de l'habitation depuis l'intérieur de leur lieu d'enfermement met en échec l'idéologie occidentale de l'enfermement et produit des discours critiques décoloniaux sur l'organisation sociale dans laquelle elles se trouvent. Je me penche sur ces discours critiques dans la section suivante.

III. Réévaluer les connaissances : la production épistémologique décoloniale

En prenant la parole, les méthodes d'Antane Kapesch, Vieux-Chauvet et Rubiera Castillo convergent pour diffuser des images différentes de leur communauté, tout en expliquant les diverses causes qui maintiennent les hiérarchies sociales. Allant à l'encontre des représentations qui blâment leurs communautés, ces trois autrices performant une série de renversements littéraires et épistémologiques. Elles participent à ce que la chercheuse étatsunienne Nance Kimberly évoque à propos du testimonio : « These speakers have already reversed the traditional direction of the anthropological gaze; their rhetoric offers evidence of how we look when the Third World looks at us » (58). Un tel retournement du regard permet aux autrices de répondre aux représentations racistes, classistes et sexistes qui les précèdent.

A. Démystifier l'idéologie coloniale

Malgré la distance géographique, temporelle et culturelle entre Antane Kapesch, Vieux-Chauvet, et Rubiera Castillo, ces femmes et leur communauté ont fait face à des stéréotypes similaires issus des structures de la colonialité occidentale. Ces stéréotypes établissent ces femmes comme fainéantes ou, au contraire, comme « bêtes de travail » complètement aliénées par leur

travail ou par leur supérieur·e hiérarchique. L'accusation de fainéantise est instrumentalisée pour justifier la pauvreté d'une communauté. Taylor-Neu, Friedel, Kemble et Taylor tracent l'histoire du stéréotype des « lazy Indians » au Canada, en particulier dans le cadre des aides sociales attribuées par le gouvernement : « Again, through rhetorical figuration, the “lazy Indian” comes to bear the blame for his or her own impoverishment. » (72) A cette vision répond un stéréotype cubain sur les personnes noires que critique la chercheuse cubaine Yohamna Depestre Corcho, « blacks are all lazy » (2020, 179). L'attaque de la fainéantise vise à faire porter le blâme de la situation d'une personne et de sa communauté sur des traits essentialistes négatifs présentés comme inhérents à l'appartenance raciale, ce qui évite de remettre en question l'organisation sociale et politique qui produisent ces inégalités. A l'opposé, la femme soumise à son travail et ne cherchant pas à échapper aux difficultés sert de justification au maintien des inégalités de genre, de racialisation et de classe. La figure de la femme-mère-épouse haïtienne poto-mitan¹²⁶ comme modèle à atteindre participe aux discours antiféministes. Ces derniers accusent d'égoïsme les femmes qui refusent ce modèle de la femme poto-mitan et les présentent comme des dangers pour le bien-être du reste de la société.¹²⁷

Légitimiser l'épistémologie innu

Antane Kapeshe emploie un ton direct et frontal pour rappeler au Blanc que son mode de vie n'est ni le seul ni le meilleur. Sans passer par des métaphores, son expression est descriptive et réaliste : Antane Kapeshe ne vise ni à embellir ni à rabaisser les réalités de sa communauté, mais

¹²⁶ Voir l'analyse de ce terme dans le Chapitre 1

¹²⁷ Danièle Magloire : « Il existe en revanche une mouvance antiféministe [en Haïti] – particulièrement virulente chez les chrétiens intégristes des courants du protestantisme – qui veut faire passer les problèmes dénoncés par les féministes comme relevant de la volonté divine (inégalité de genre, aptitude innée des femmes pour les soins à autrui), du domaine privé (droits des hommes de « corriger » leur conjointe, irresponsabilité paternelle) et qui fait tout pour que les femmes intériorisent ces messages et se détournent de toute velléité d'émancipation » (2018, 208)

au contraire à faire un compte rendu de leur situation dans un langage accessible à tou·tes. Le fait qu'elle doive faire passer son message dans la langue et le médium du Blanc souligne d'une part l'effort d'Antane Kapesh, qui affirme dès le préambule « il ne fait pas partie de ma culture d'écrire » (13), et d'autre part le privilège du Blanc, à qui on s'adresse dans le mode de communication qu'il a lui-même choisi. Antane Kapesh attaque les mensonges du Blanc en montrant comment la situation actuelle de sa communauté, et des communautés autochtones en général, découle de décisions pour lesquelles aucun·e Autochtone n'a été consulté·e. Antane Kapesh conteste l'accaparement à la fois du territoire et de l'intelligence par le Blanc. Elle affirme : « Le Blanc a toujours pensé : 'Il n'y a que moi d'intelligent' » (29). Cette vision exclusive de l'intelligence contraste avec l'épistémologie innu, distincte sans être inférieure à celle du Blanc. Antane Kapesh développe des observations ironiques sur la société occidentale :

Nous sommes au courant du fait que le Blanc va à l'université et qu'il possède un diplôme. L'Indien, que le système scolaire blanc classe en zéroième année, possède aussi un diplôme, mais lui, il n'a jamais montré qu'il en possédait un et son diplôme ne lui a jamais servi. Quand il vivait encore sa vie à l'intérieur des terres, il se montrait à lui-même qu'il possédait un diplôme et il le faisait valoir. (29)

Le néologisme « zéroième », qui tient aussi de l'oxymore (le suffixe -ième marque un nombre ordinal, or zéro est exclu des rangs et autres systèmes classificatoires) souligne la radicale hétérogénéité entre les Innuat et le système éducatif occidental.¹²⁸ L'ironie du passage oppose ce que les Innuat savent de la culture du Blanc, et ce que ce dernier, malgré son diplôme, ignore. Le diplôme fonctionne comme une métonymie de l'épistémologie occidentale qui met en avant les signes extérieurs de connaissance ; au contraire, les Innuat gardent pour eux leur « diplôme » symbolique. Antane Kapesh refuse de se soumettre à la suprématie du système de connaissance

¹²⁸ On trouve « zeroth » dans la traduction de Sarah Henzi (2020, 27). Antane Kapesh écrit « ka uauiepit » basé sur le chiffre zéro « ka uauieshtet » (<https://www.innu-aimun.ca/wp-content/uploads/2017/07/V5-b.pdf>) et l'adverbe « pita » qui désigne l'ordre dans lequel se déroule une action (<https://dictionnaire.innu-aimun.ca/#633aed1d-e2a0-4f99-aaea-6d83ac140002>).

occidental ; elle revendique au contraire la légitimité et la modestie de l'épistémologie innu. Ce faisant, elle rejette les hiérarchies raciales que le Blanc emploie pour justifier le fait de prendre toutes les décisions tout seul : les deux cultures ont des diplômes, donc les deux groupes devraient pouvoir prendre les décisions au minimum ensemble.

Antane Kapeshe attaque aussi les processus de fabrication des connaissances du Blanc : elle rectifie ses erreurs historiques, notamment dans le deuxième chapitre, « La découverte du minerai dans le Nord » (35-59). Au-delà de la simple rectification, elle critique la désinformation et la déformation volontaire de la mémoire officielle, par exemple lors de la Fête du Minerai à Schefferville. Cette célébration, organisée par la Province, attribuait par un acte de théâtre la découverte du minerai de fer au Père Babel, un missionnaire québécois. Or, Antane Kapeshe partage le récit de la découverte de ce minerai tel que lui a rapporté son père : « Cela doit faire aujourd'hui presque deux cents ans que nous, les Montagnais,¹²⁹ entendons raconter l'histoire de Tshishennish-Pien qui a découvert le minerai » (45). Le remplacement de Tshishennish-Pien par le Père Babel dans l'historiographie coloniale participe au processus d'effacement de la présence historique des Innuat dans le territoire et leur remplacement par des Blancs, dans la lignée de l'idéologie de la *terra nullius*. Cependant, cette tentative de falsification historique est annulée par la célébration-même. Les personnes (occidentales) qui ont organisé ce 'centenaire' ont décidé de reproduire la scène de l'arrivée du Père Babel dans le Nord auprès de deux familles innu, mais, pour ce faire, elles ont choisi de faire incarner le Père Babel par un Innu : « Quant à l'Indien déguisé en prêtre d'autrefois, il débarque lui-aussi du canot et serre, lui aussi, la main de tous les Indiens » (39). La position officielle, qui tente d'effacer le protagonisme innu dans le Nord québécois, se contredit,

¹²⁹ Nom historique français des Innuat, en cours lors de la première publication de ce texte. On trouve également « Indien » pour Autochtone.

puisque sous le déguisement du missionnaire se trouve bel et bien un Innu. La mise-en-scène trahit les mensonges historiques du Blanc, qui (inconsciemment) dévoile lui-même la supercherie, mais aussi le fiasco de sa tentative de faire disparaître les communautés autochtones, que ce soit de l'Histoire ou du territoire. L'auteur cherokee Thomas King décrit avec sarcasme les tentatives occidentales de faire disparaître tous les peuples autochtones, et la réponse obstinée de ces derniers qui refusent de disparaître : « Even though they had ceased to be a military threat, even though they had been forced to give up vast tracts of land, Indians were, through no fault of their own, still in the way./ Still inconvenient. » (2013, 85). Cette présence innu « malcommode »¹³⁰ met en échec la production du discours colonial. Même si les Blancs de cette scène ont l'impression qu'ils donnent les ordres (en choisissant l'événement, en attribuant les rôles), ils sont finalement absents de leur performance de la mémoire, et malgré leurs tentatives, ils se révèlent incapables de modifier les connaissances historiques multigénérationnelles des Innuat.

Antane Kapesesh s'attaque aux infrastructures et à l'idéologie occidentales. Elle refuse les tentatives de justifications du Blanc à travers ses notions de droit, d'économie, et du vote. Les infrastructures concernent les barrages (89), les écoles (61), les tribunaux (109) ou encore les « maisons de Blanc » (157). Tous ces éléments sont imposés par les structures sociales et politiques du Blanc. Or, Antane Kapesesh critique la duplicité du Blanc qui, bien qu'il affirme l'égalité des êtres humains face à la loi, de fait discrimine des groupes entiers : « Mais on nous a soigneusement caché toutes les sortes de lois des Blancs : il n'existe aucun livre de loi écrit en langue indienne avec lequel nous puissions nous renseigner » (171). Antane Kapesesh affirme que les Innuat, parce qu'ils ignorent leurs droits, sont maltraités. Leur maintien dans l'ignorance est un outil colonial

¹³⁰ Traduction du terme « inconvenient » par Daniel Poliquin dans la version française du livre de King, *L'Indien malcommode. Un portrait inattendu des Autochtones d'Amérique du Nord* (2014).

pour refuser d'appliquer les droits théoriquement applicables à toutes. Le flou qui entoure la loi par rapport aux Innuat est particulièrement visible dans les procédures électorales et participatives auxquelles les Innuat ont théoriquement droit. Antane Kapesh, qui était alors cheffe de Bande, raconte la mise en place de référendums pour tenter de déplacer la réserve de Matimekush : « Les fonctionnaires ayant perdu au scrutin, ils ont continué à parler aux Indiens, en leur mentant et en les intimidant, pendant quelques années encore. Puis, de temps à autre, venait le moment de voter de nouveau sur la question du déménagement » (169). Les fonctionnaires des Affaires Indiennes renouvellent le référendum aussi longtemps qu'il est refusé : le « non » n'est donc pas reconnu comme une possibilité de scrutin. Sous le cadre soi-disant démocratique du référendum, Antane Kapesh critique les techniques de persuasion, les mensonges et l'intimidation, qui seraient hors-la-loi si les votantes n'avaient pas été innu. Aux tentatives d'effacement historique répondent les tentatives d'effacement social, puisque les référendums ne servent qu'à donner un vernis démocratique aux décisions prises au préalable par les autorités gouvernementales.

Antane Kapesh analyse les discours et pratiques du Blanc et en souligne les incongruités. Pour elle, le but tacite du Blanc est clair : « que nous, les Indiens, demeurions au même endroit pour ne pas le déranger pendant que lui exploite et détruit notre territoire » (15-17). Ce vol passe par la sédentarisation forcée des Innuat, et donc par la destruction de leur culture nomade. Le dernier chapitre de ce livre est particulièrement sombre : Antane Kapesh déplore la destruction du territoire et la perte, apparemment irrémédiable, de son mode de vie. Le pessimisme est très marqué dans ces dernières pages : les enfants sont « incapables » de vivre en forêt, la culture est « détruit[e] », c'est le Blanc qui « gouverne » tous les aspects de la vie des Innuat (189). L'avenir, s'il est gardé sous le contrôle exclusif du Blanc, ne laisse à Antane Kapesh aucun espoir. Pourtant, la prise de parole d'Antane Kapesh montre à quel point toutes ces tentatives d'assimilation ont

jusqu'à maintenant échoué. Antane Kapesch vise à reprendre son futur en main et à ne pas laisser le Blanc prendre toutes les décisions seul. Antane Kapesch, en développant une lecture critique de la situation de pauvreté dans laquelle se trouve les Innuat, retourne le discours des média dominants et accuse le Blanc de causer et de maintenir cette pauvreté pour son propre avantage. Ce faisant, elle démystifie les arguments du Blanc et par là démontre le caractère inhumain de la colonisation canadienne et québécoise dans ses divers aspects. Cependant, à la différence de Reyita et de Lotus, Antane Kapesch ne s'en prend pas à la religion comme outil de dépossession coloniale.¹³¹

S'opposer à la pensée manichéenne en Haïti

Vieux-Chauvet est ironique quant aux hiérarchies sociales en Haïti. Elle place son roman à la charnière de deux moments politiques et idéologiques. Premièrement, la dictature d'Élie Lescot (1941-1945) se fonde sur une idéologie coloriste, soit la suprématie des mulâtres comme descendants des personnes libres par rapport aux Noir-es comme étant issu-es d'esclaves.¹³² Deuxièmement, et contre cette idéologie, Louis Diaquoi, Lorimer Denis et François Duvalier développent à partir des années 1920 le noirisme, une idéologie qui affirme la suprématie des personnes noires sur les mulâtres. La chercheuse étatsunienne Brigid Enchill résume : « François Duvalier deviendra en effet le président d'Haïti en 1957, et se donnera comme mandat de mettre le noirisme à l'œuvre » (4). Le renversement du colorisme au noirisme est impuissant pour mettre fin aux discriminations. Vieux-Chauvet refuse cette division manichéenne et hiérarchique en

¹³¹ José Mailhot, qui a traduit et édité le livre, évoque cette décision d'Antane Kapesch : « La seule réalité à laquelle An refusait d'appliquer sa remarquable vision critique était la religion. Comme toutes les Innues de sa génération, elle était croyante et pratiquante. Voilà pourquoi je considérais la question trop délicate pour l'aborder moi-même avec elle. C'est elle qui l'a fait. Un jour, pendant que nous faisions le bilan du contenu de son ouvrage, elle a fait le commentaire suivant : « Mon livre est comme un tribunal. J'y fais le procès de toutes les catégories de Blancs : les arpenteurs, les fonctionnaires, les gardes-chasse, les chasseurs sportifs, les éducateurs, les policiers, les journalistes, les cinéastes. Il n'y a que les prêtres dont je ne fais pas le procès. » Je lui ai demandé quelle était la raison d'une exception aussi considérable. « Je leur laisse une chance... », a-t-elle répondu sur un ton moqueur. » (27-28)

¹³² Voir Glover, Kaiama L. "Black' Radicalism in Haiti and the Disorderly Feminine: The Case of Marie Vieux Chauvet." *Small Axe : a Journal of Criticism*, vol. 17, no. 1, 2013, p.16.

excluant une pensée sociale basée sur la racialisation. En choisissant une protagoniste mulâtresse mais rejetée par la société bourgeoise à cause du statut de sa mère, l'autrice peut décrire les discriminations à l'encontre de Lotus, mais aussi celles que cette dernière reproduit contre le reste de la société.

Lotus, malgré sa peau claire et son statut de rentière, est rejetée par la haute société Port-au-princienne à cause de sa mère. Elle prend conscience de ce rejet dès son enfance : « Le jour où une élève plus âgée me traita de « pitite bouzin » [fille de prostituée] parce que je lui reprochais de s'être montrée lâche en frappant une enfant de huit ans, je compris ce qu'on pouvait me reprocher » (10). L'insulte répond à la critique que Lotus fait de l'attitude lâche de l'élève plus âgée : ce n'est pas seulement son histoire personnelle qui cause son rejet, mais sa critique face aux comportements « lâches » qu'elle observe, au lieu de rester silencieuse ou même de participer à cette violence. L'histoire de sa mère sert alors d'outil pour neutraliser Lotus. Cette dernière s'oppose en particulier au racisme en Haïti, bien qu'elle ne soit pas affectée par la discrimination envers les personnes noires. Elle forme un groupe d'amies avec Anna et Nicole, mulâtresses de la haute société, et Janine Larivière, qui est noire. Nicole relève dans une discussion avec Lotus les discriminations raciales qui la révoltent : « Et Janine pourtant impeccable d'éducation et de réputation, tu sais bien pourquoi elle [la mère de Nicole] refuse de la recevoir ? Uniquement parce qu'elle est noire, entends-tu ? Uniquement parce qu'elle lui ferait honte avec sa peau foncée dans ce salon où elle ne reçoit que celles qui lui plaisent, c'est-à-dire les mulâtresses riches... » (99) La figure du salon renvoie à une société fermée, qui sélectionne chaque personne et qui, tout en refusant de le proclamer, emploie des paramètres racistes pour en sélectionner les membres. La répétition de questions marque l'indignation de Nicole envers sa propre mère, qui reproduit le racisme de la haute société. L'anaphore « uniquement parce qu'elle » renforce cette indignation

mais marque aussi le peu d'importance que Nicole elle-même place sur la caractérisation raciale de son amie. La possibilité pour Nicole, membre de la haute société Port-au-princienne, de formuler cette critique souligne la capacité de tous et toutes, et en particulier des membres de la haute société, de refuser le racisme et le classisme du groupe social dont iels sont issu·es.

Cependant, Lotus n'est pas imperméable aux préjugés qui l'entourent. L'écriture de Vieux-Chauvet souligne l'ambivalence de sa protagoniste, dont nous lisons les pensées. Lotus fait usage d'un vocabulaire très littéraire qui tend vers le romantisme, les images poétiques et les métaphores, reflet des illusions et attentes de cette jeune femme élevée dans la solitude, avec pratiquement pour seule compagnie les livres. Miroir de sa société, Lotus pense et s'exprime par comparaisons, par superlatifs et comparatifs, ce qui trahit son impulsivité mais aussi son réflexe de hiérarchiser les situations, les personnes et les sentiments. Elle exprime de la pitié et du dégoût envers ses concitoyens noirs et pauvres. A plusieurs reprises, elle les déshumanise : « Etonnée, je suivis son regard et vis qu'autour de la piste de danse des bras noirs posés sur le mur allongeaient vers nous des mains suppliantes. Des bras noueux, maigres, desséchés au bout desquels pendaient comme de grands paquets d'os qui s'agitaient pour quémander des sous » (194). La désarticulation de ces personnes, réduites à leurs « bras » et leurs « mains », leur enlève toute individualité. Cette description les place un pied dans la tombe, privé·es de chair, réduit·es à de « grands paquets d'os », déjà à l'état de squelettes.

Georges, qui est témoin avec Lotus de la pauvreté de ses concitoyens, dédie sa vie à les défendre dans ses articles de journaux. Mais, ensemble, malgré leurs bonnes intentions, le couple a du mal à se considérer à égalité avec les pauvres. Georges reproduit des préjugés suprématistes

sexistes et racistes, adoptant une position paternaliste qui infantilise ceux pour qui il se bat.

Ainsi, il fait un discours à des paysan·nes noir·es, décrit par Lotus :

Il leur parla longtemps. Pas un murmure n'interrompit sa voix. Lèvres pendantes, ils écoutaient, eux si méprisés de tous, ils écoutaient cette voix qui leur criait d'espérer, d'avoir foi et de croire qu'eux aussi étaient des êtres humains dignes de toutes les jouissances que procurait la vie. Ils hochaient la tête à certains mots et je devinais que leur conscience endormie se réveillait, surprise, comme sous des coups de fouet. (171)

L'ironie de Vieux-Chauvet passe par le discours de Georges mais aussi par la représentation textuelle qu'en Lotus fait : seuls Georges et Lotus sont individualisés, les paysan·nes sont un groupe sans nombre, passifs, nécessitant l'aide du maître pour se réveiller. La comparaison des « coups de fouet » renvoie ces paysans à l'image d'esclaves. En opposition à cette vision de la narratrice, Vieux-Chauvet fait attention à représenter une multitude de personnages noirs dont les caractères, motivations, et rangs sociaux sont différents. Charles est un vieux sage qui conseille Lotus ; la première servante toute dévouée, Maria, s'oppose à la seconde, Gertrude, qui refuse de complaire à Lotus, bien qu'aucune ne soit uniformément bonne ou mauvaise : aucun personnage ne tire de suprématie morale de sa couleur de peau.

Le rééquilibrage entre personnes mulâtres et noires passe par la recherche puis la réhabilitation de l'héritage africain et afro-caribéen chez Lotus. Lotus aime et pratique la danse « vaudou » (30) et le « congo » (51), ce qui surprend les autres mulâtres : « Retroussant ma jupe, je me mis à évoluer pieds nus devant des spectateurs ravis. Cette danse me rendit populaire et l'on ne m'appela plus que la « danseuse de congo » » (51). La réaction des spectateurs souligne à quel point cette danse, que le nom-même enracine dans l'Afrique, leur est étrangère. Lotus, loin de refouler cet héritage, l'embrasse sans honte. Cette attitude est renforcée par un contact direct de Lotus avec des esprits surnaturels. Elle a plusieurs visions (194, 227), et elle a un épisode qui ressemble à une possession rituelle par des lwas, les figures tutélaires du vodou. Elle raconte :

« Ma main, un jour, avait tracé, guidée par je ne sais quelle obscure influence, cette forme imprécise et pourtant tellement impressionnante qu'on ne pouvait la regarder sans un frisson de malaise » (37). Dans leur étude sur les religions afro-caribéennes, les chercheuses Margarite Fernández Olmos et Lizabeth Paravisini-Gebert résument l'importance de la possession dans le vodou : « The lwa communicate with individuals and the congregation through spirit possession, a trancelike state in which the devotee is "mounted" by the spirit and becomes the lwa's Haitian Vodou vehicle » (117-118). Bien que Lotus ne participe pas à un rituel, la dissociation exprimée par l'expression « ma main » la place en position de monture, son corps servant de véhicule à une force plus grande qu'elle. Ce dessin est décrit comme un « vèvè » par Georges (37), c'est-à-dire un dessin rituel vodou qui ouvre un passage aux lwas pour qu'ils se manifestent sur le plan physique (Fernández Olmos et Paravisini-Gebert, 143). Ce dessin sur le mur de la chambre de Lotus est surnaturel : il se compose de deux yeux qui, même après avoir été recouverts de peinture blanche, la suivent du regard (40), et sont parfois accompagnés de soupirs (42) et de larmes (69). Cette figure matérialise le lien entre Lotus et le vodou. Lotus est consciente de son héritage culturel afro-haïtien, à l'inverse de la société mulâtre qu'elle critique. Elle affirme : « Je me contenterai donc d'être telle que je suis et désirant plaire aux ancêtres quels qu'ils soient, je ne renierai donc ni mon sang noir, ni mon sang blanc » (38). La mise en valeur du respect des ancêtres est un aspect central du vodou (Fernández Olmos et Paravisini-Gebert, 31). Mais cette remarque s'adresse surtout à la communauté mulâtresse de l'île, dans un appel à mettre fin aux divisions raciales de la société haïtienne et à la généalogie volontairement tronquée qui ne reconnaît que les ancêtres européens (colorisme) ou que les ancêtres africains (noirisme).

Vieux-Chauvet valorise l'héritage afro-haïtien sans embrasser le noirisme. Après le coup d'état contre Lescot, les cartes sont redistribuées et tous les postes importants sont donnés à des

personnes racialisées comme noires, et non mulâtresses. Mais il n’y a pas de solidarité entre la nouvelle haute société, noire, et le peuple, pourtant noir aussi. La violence reste la première réaction lors d’une esquisse de contact entre les deux groupes sociaux : « Pour lui faire lâcher prise, l’homme, un noir d’environ trente ans, au doigt duquel brillait un beau diamant, sortit de sa poche un petit revolver et en frappa la main crispée sur sa manche. Aussitôt, le bras se tordit de douleur, puis, lentement disparut » (194). Le diamant au doigt est une métonymie de la richesse de son porteur, mais celui-ci refuse de partager son bien. Plutôt que de toucher cette personne qui lui tend la main, il choisit la violence et sort une arme disproportionnée par rapport à la situation, « un petit revolver ». Vieux-Chauvet narre de nombreux épisodes de la violence à caractère racial grandissante, non seulement contre les mulâtres mais aussi contre les pauvres en général, quelle que soit leur couleur (163, 177, 185, 190, 212, 216). Trois ans après la publication de *Fille d’Haïti*, François Duvalier, l’un des penseurs du noirisme, a pris le pouvoir. Pour l’historien jamaïcain Matthew Smith, « Extreme use of force, intimidation, and fraud, coupled with little interference from the United States, ushered François Duvalier into power and launched a dictatorship far more brutal than Jacques Roumain, for all his prescience, could have ever imagined » (185). Smith ne mentionne pas Vieux-Chauvet dans son étude sur le noirisme et les discours politiques haïtiens qui précèdent la dictature de Duvalier, elle qui a pourtant souligné la violence que les idéologies racistes entraînent avant la prise de pouvoir du dictateur.

Vieux-Chauvet propose une critique profonde de la société haïtienne et rejette toute division raciale entre les individus en tant qu’excuse à l’exploitation de classes. Dans un contexte national où la grande majorité des Haïtiens et Haïtiennes est illettrée, elle jette un regard incisif sur la haute société et la classe moyenne, ainsi que leurs préjugés et privilèges, qu’iels soient noirs ou mulâtres. Cependant, la progressive prise de conscience de Lotus sur la société qui

l'entoure encourage une auto-critique profonde à tout son lectorat. L'appel à l'auto-critique, chez Vieux-Chauvet comme chez Antane Kapesch, a un ton ironique qui ne permet pas un grand optimisme. Mais là où Antane Kapesch se tournait vers le pessimisme et la menace à la fin de son texte, Vieux-Chauvet choisit la parodie :

Yet there is something of the parodic to Lotus's trajectory. Not only does the conclusion of the narrative caricaturize to an extent Roumain's 1944 *Gouverneurs de la rosée* (*Masters of the Dew*), but a close reading shows that Lotus's every effort for "the cause" is fueled in no small part by her pursuit of the ego-nourishing pleasure that comes from making herself worthy of admiration by those around her. (Glover, 2013, 17-18)

La scène finale, dans laquelle on retrouve Lotus dans sa maison devenue crèche, avec une médaille sur la poitrine décernée par le nouveau président noir (232), souligne le désir de la protagoniste d'être reconnue par le pouvoir comme une actrice essentielle à la société. La dimension idéaliste et parodique de cette fin met en valeur le fossé entre les attaques violentes au moment de la mort de Georges, en contexte de noirisme et d'intolérance grandissante, et cette dernière scène qui passe sous silence les supposées métamorphoses radicales dans un pays sous haute tension sociale. Vieux-Chauvet ne semble pas beaucoup plus optimiste qu'Antane Kapesch sur les possibilités de changements sociaux nécessaires à la disparition des discriminations dans son pays.

Réévaluer l'histoire afro-cubaine

Vieux-Chauvet développe une analyse historique des hiérarchies raciales et en particulier du développement du noirisme dans son pays, tandis qu'Antane Kapesch écrit l'histoire innu en contre-discours des affabulations historiques québécoises. A Cuba, la critique des inégalités sociales développée par Reyita relie l'histoire raciste et sexiste de son pays aux mouvements antiracistes depuis l'époque coloniale de l'île. En réévaluant l'histoire afro-cubaine, Reyita et Rubiera Castillo retracent une généalogie de luttes pour l'égalité face à un gouvernement et une

société racistes. Cette relecture historique place Reyita dans la lutte pour l'égalité sociale des années avant la révolution cubaine.

L'opposition au silence historique sur les Afro-cubain·es commence par la généalogie de Reyita, dans les toutes premières pages du livre. Reyita commence son histoire par celle de sa grand-mère, de son passé et de son histoire familiale, y compris la vie de ses ancêtres en Afrique :

Tatica [la grand-mère maternelle de Reyita] contaba que su familia era de una aldea de un lugar llamado Cabinda [Angola], que eran de los Quicongos, que se dedicaban al cultivo de la mandioca y el café; también tejían con rafia. Los hombres de la aldea se dedicaban a fabricar canoas, tambores y diferentes utensilios de madera. Mi bisabuela materna se llamaba Sabina y tenía seis hembras y un varón. (17)¹³³

Reyita, à rebours de l'idée que les descendant·es d'esclaves ignoreraient tout de leurs origines,¹³⁴ revendique l'ancrage géographique, ethnique et culturel de sa famille. Elle souligne les moyens de subsistance, l'artisanat, la culture, en bref elle nous offre en quelques phrases une vision précise de ses origines avant Cuba, et donc avant l'esclavage. Reyita doit son savoir à la transmission orale intergénérationnelle ; bien qu'elle n'ait pas vécu elle-même ces épisodes, elle en a la connaissance grâce aux témoins directs de ces événements. Le récit familial inclut le rapt et la traversée forcée de l'Atlantique par ses ancêtres : « Mi abuela nunca olvidaría los gritos de su madre ni nunca pudo explicarse por qué no cargaron también con ella, pues no era tan vieja; tampoco supo si sobrevivió a todo aquello » (18).¹³⁵ Cette transmission orale nous fait entendre les cris de la matriarche, restée seule alors que le reste de sa famille a été arraché à l'Afrique.

¹³³ « Tatica racontait que sa famille venait du hameau d'un endroit qui s'appelait Cabinda, qu'ils faisaient partie des Kikongos, qu'ils se dédiaient à la culture du manioc et du café ; ils tissaient aussi avec du raphia. Les hommes du hameau se dédiaient à construire des canoës, des tambours et différents ustensiles en bois. Mon arrière-grand-mère maternelle s'appelait Sabina et elle avait six filles et un fils. »

¹³⁴ Voir par exemple Hartman, Saidiya. *Lose Your Mother: A Journey along the Atlantic Slave Route*. New York: Farrar, Straus and Giroux, 2007, 12-14.

¹³⁵ « Ma grand-mère n'oublierait jamais les cris de sa mère et elle n'a pas pu non plus s'expliquer pourquoi ils ne l'avaient pas emportée elle aussi, puisqu'elle n'était pas si vieille ; elle n'a jamais su non plus si elle a survécu à tout cela. »

La mémoire est située, ce qui la rend valide et valable comme objet de transmission intergénérationnelle. De plus, la concentration sur les ancêtres de Reyita et leur arrivée depuis l'Afrique affirme une mémoire active de ce passé migratoire. Cela s'oppose à la vision, alors diffuse, des personnages noirs dans la littérature cubaine qui présentaient le plus souvent ces individus comme des descendant·es d'Haïtien·nes récemment arrivé·es à Cuba.¹³⁶ *Reyita* enracine une présence historique et une mémoire vivante de la présence afro-cubaine sur l'île tout en affirmant que l'histoire afro-cubaine ne se résume pas à l'esclavage. Cette histoire, pourtant ni perdue ni oubliée, ne fait pas partie de ce que les historiens considèrent comme la documentation des archives, étant de source orale.

Reyita offre un panorama de l'histoire afro-cubaine et en particulier de la participation de sa famille et de ses proches dans les mouvements de résistance contre le colonialisme espagnol (marronage, 29 ; Guerre des Dix ans,¹³⁷ 37), mais aussi contre le racisme de la nouvelle République (Partido Independiente de Color,¹³⁸ 45, et sa dissolution violente par un massacre, 46). Elle souligne le rôle de ses propres fils dans la révolution cubaine en tant que membres du Mouvement du 26 juillet : « Eran el digno relevo mambí de mis antepasados y de mi padre » (126).¹³⁹ Cette approche historique fait des mouvements antiracistes des Afro-cubain·es une tradition nationale qui prédate la révolution, desquels les « barbudos » [hommes barbus, soldats de la révolution] ne sont qu'une actualisation des « mambises » de luttes présentes dès la colonisation. La chercheuse étatsunienne Bonnie Lucero souligne la charge raciale du terme « mambí », malgré son étymologie

¹³⁶ Voir par exemple, le roman *Cuando la sangre se parece al fuego*, de Manuel Cofiño en 1975, le conte "La tierra y el cielo," d'Antonio Benítez Rojo en 1978, ou encore le roman *El vuelo del gato* d'Abel Prieto en 1999.

¹³⁷ La "Guerra de los Diez Años" (1868-1878) : guerre pour l'indépendance de Cuba face à l'Espagne

¹³⁸ Face au manque de représentation de la population afro-cubaine dans la politique, un groupe d'Afro-cubains, dont Evaristo Estenoz, fonde un parti politique pour Afro-cubains, le PIC, mais le gouvernement de José Miguel Gómez finit par massacrer de nombreuses personnes pour y avoir appartenu en 1912 (voir Fernández Robaina, Tomás. *El Negro en Cuba, Colonia, República, Revolución*. La Havane : Ediciones Cubanas, 2012, p.53-76)

¹³⁹ « Ils étaient la digne relève mambí de mes ancêtres et de mon père. »

bantoue, au cours de la révolution cubaine : « A good Cuban soldier (mambí) was implicitly coded white, while a bad Cuban soldier (majá) was commonly associated with black men » (5). A rebours de cette vision, Reyita affirme la valeur des soldats noirs et offre une généalogie à la fois familiale et idéologique à l'origine de la participation de ses fils dans la révolution cubaine. Elle affirme en outre la continuité des discriminations raciales à Cuba :

Yo soy muy observadora y me doy cuenta de que hay pocos negros actores y los que hay nunca han sido protagonistas de una novela o de un cuento. Siempre son los criados, los trabajadores de los muelles, los esclavos [...] ¡queda mucho por hacer! » (25)¹⁴⁰

Reyita souligne le manque de changements dans les représentations raciales de son pays même après la révolution, jusqu'à l'époque qui lui est contemporaine. Le projet de Rubiera Castillo s'inscrit en opposition à l'invisibilité des Afro-cubain·es : elle offre un espace littéraire à Reyita qui nous livre une critique perçante du racisme historique et contemporain à Cuba.

Retraçant l'histoire nationale des luttes des Afro-cubain·es, Reyita questionne les approches académiques de ceux qui produisent la mémoire et le savoir sur ces événements sur deux niveaux. Tout d'abord, certains faits et événements sont mal représentés parce que les historien·nes se concentrent sur les seuls documents écrits :

Últimamente me he dedicado a leer todo lo que se ha escrito y se escribe sobre los negros – aunque no es mucho – pero algunas de las cosas que se dicen me disgustan; no sé, creo que no se va al fondo, no se entrevista a los viejos, que fuimos los que en definitiva sufrimos toda aquella situación. Creo que en la medida en que nos vayamos muriendo, más se alejarán los escritores de la verdad. (25)¹⁴¹

¹⁴⁰ « Moi, je suis très observatrice et je me rends compte qu'il y a peu de Noirs acteurs et que ceux qu'il y a n'ont jamais été les protagonistes d'un roman ou d'un récit. Ils sont toujours les domestiques, les dockers, les esclaves [...] il reste beaucoup à faire ! »

¹⁴¹ « Dernièrement je me suis dédiée à lire tout ce qui a été écrit et tout ce qui s'écrit sur les Noirs – même si ce n'est pas beaucoup – mais quelques éléments parmi ce qui est dit me déplaisent ; je ne sais pas, je crois qu'on ne va pas au fond des choses, on n'interviewe pas les vieux, qui sommes ceux qui en définitive avons souffert de toute cette situation. Je crois qu'au fur et à mesure que nous mourons, les écrivains s'éloigneront de plus en plus de la vérité. »

Non seulement Reyita critique le volume des publications qui concernent les Afro-Cubain·es, mais elle questionne par la même occasion la vérité de leurs analyses basées uniquement sur des documents écrits. Elle pousse un cri d'alerte pour encourager la publication de testimonios de personnes afro-cubaines afin de recueillir leurs expériences et leur savoir historique et politique avant qu'il ne soit perdu. Paradoxalement, Reyita sous-entend qu'elle est de la dernière génération à s'inscrire dans la transmission orale de ces connaissances. Le mode de transmission est en train de changer pour se tourner complètement vers les preuves écrites, peut-être avec l'instruction grandissante de la population cubaine qui fait suite à la révolution (un taux de pratiquement 100% depuis les années 1960¹⁴²). Une telle affirmation justifie le présent ouvrage, dans le but de combler un vide d'archive sur l'histoire cubaine dans le contexte de changements culturels. Reyita affirme, en parlant de la dissolution violente du Partido Independiente de Color en 1912 :

Durante esa época a nadie le interesaba que se supiera la verdad. Pero lo que me llama la atención es que después del triunfo de la Revolución a nadie se le ocurrió entrevistar a las personas que vivieron aquellos momentos, a los que perdieron a sus familiares, a los que conocían de cerca los motivos que se tenían para hacer aquel Partido [...] Ahora yo me pregunto: ¿por qué los historiadores no han profundizado en lo que pasó?¹⁴³ (48).

Reyita regrette que ceux qui les historien·nes cubain·es laissent hors de leur travail les témoins directs des événements étudiés. Elle montre du doigt le vide académique autour de ces expériences qui s'imbriquent dans l'histoire nationale. Reyita emploie deux formes passives pour se référer aux historien·nes : « a nadie le interesaba » évoque les historien·nes avant 1959, et « a nadie se le ocurrió » désigne les historien·nes après la révolution cubaine : ce parallélisme souligne le manque

¹⁴² Redacción Cuba. "Depuis 61 ans, Cuba est un territoire exempt d'analphabétisme." *Pressenza*, 2022, <https://www.pressenza.com/fr/2022/12/depuis-61-ans-cuba-est-un-territoire-exempt-danalphabetisme/> consulté le 12/07/2024.

¹⁴³ « Pendant cette époque cela n'intéressait personne que la vérité se sache. Mais ce qui m'interpelle aujourd'hui c'est qu'après le triomphe de la Révolution il n'est venu à l'idée de personne d'interviewer les personnes qui ont vécu ces moments, celles qui ont perdu des proches, celles qui connaissaient de près les motifs qu'ils avaient pour créer ce Parti [...] Maintenant je me pose la question : pourquoi les historiens n'ont pas excavé davantage dans ce qui s'est passé ? »

de changement dans les pratiques académiques. Or les témoignages des Afro-cubain·es remettent en question l'histoire nationale et l'idée d'une république égalitaire pour tou·tes, et ce même après la révolution. Relégués à l'arrière-plan, minimisés ou tout simplement passés sous silence, ces événements et ces savoirs menacent, une fois divulgués, de mettre à mal la mémoire nationale. Reyita « suggère » de nouvelles pistes de recherche aux universitaires, ce qui met en relief les biais intellectuels et politiques qui invisibilisent toute une partie de la population. L'alliance entre Castillo Bueno et Rubiera Castillo non seulement questionne les biais des universitaires après la révolution mais participe aussi à valider la transmission orale et les expériences de vies des témoins directs et indirects dans la recherche historique.

Reyita souligne que sa passion pour la lutte contre les inégalités prédate la révolution. Elle affirme qu'elle avait une vision claire de la nécessité d'une société anticapitaliste à Cuba dès sa jeunesse, faisant remonter sa conscience sociale non seulement à l'histoire afro-cubaine dont elle est dépositaire, mais aussi au sentiment d'injustice raciale que sa mère lui a fait sentir. Isabel, la mère de Reyita, a reproduit contre sa fille les préjugés raciaux de la société cubaine. Reyita était cachée et régulièrement moquée par sa mère car elle était sa fille avec la peau la plus noire. Pour la décrire, elle employait des insultes raciales : « jocicúa » (13) et « bamba » (26), qui se réfèrent à des lèvres épaisses, ou encore « mona » (26), forme féminine de « singe ». Reyita souligne la violence du racisme à Cuba, qui est reproduit dans les sphères les plus intimes, notamment par une mère sur sa fille. En réaction, Reyita lutte toute sa vie pour l'égalité sociale. Elle a notamment aidé des prostituées (66, 70) et des homosexuels (72), ainsi que les enfants pauvres qui avaient besoin d'aide, de nourriture, ou de soins, faisant ainsi preuve d'un sens de justice sociale implacable (70, 91, 97). Son besoin de justice sociale l'a conduite très vite à une critique de l'organisation capitaliste de l'économie. Elle décrit la vénalité des chefs d'entreprise et leur manque d'humanité.

Reyita rapporte une conversation qu'elle a eu avec les patrons d'une compagnie laitière, venus chez elle pour « louer » son fils nouveau-né qui ne grandissait pas et qui paraissait sous-alimenté, afin de faire de la publicité pour leur lait. Elle leur a répondu : « ¡Váyanse al carajo ! Lo que tienen que hacer en vez de gastar tanto dinero en propaganda, es vender la leche más barata para que los niños pobres estén más nutridos y no se mueran de hambre. Y no estar pensando solamente en hacerse ricos » (63).¹⁴⁴ Ce conseil de 'vendre le lait moins cher' préfigure l'une des réformes clés de la révolution, qui fournit du lait à tous les enfants.¹⁴⁵ En privilégiant le bien-être à l'accumulation de richesse, et en critiquant ouvertement le capitalisme, Reyita sous-entend qu'elle n'a pas attendu 1959 pour formuler son discours anticapitaliste. Elle reconnaît les changements sociaux, économiques et politiques dus à la révolution pour chaque Cubain·e (Daisy a pu entrer à l'université (126), Reyita a pu avoir sa propre maison (148)). Mais elle rappelle et s'inscrit dans une longue généalogie afro-cubaine de pensée révolutionnaire en faveur de la justice sociale. Reyita réécrit l'histoire cubaine en y centrant les Afro-cubain·es dans les luttes pour l'égalité sociale et les droits humains : la révolution est le résultat de ces efforts, et non leur point d'origine.

Reyita se distingue d'Antane Kapesh et de Vieux-Chauvet par son ton satisfait à la fin de son testimonio. Malgré ses critiques des biais racistes qui perdurent dans la société cubaine, Reyita souligne « [su] esfuerzo y [su] lucha » [son effort et sa lutte] (166) pour changer la société et mettre fin aux diverses discriminations. Même si le combat n'est pas fini, Reyita semble assez confiante dans le futur – son récit de vie pointe dans ce sens optimiste, elle qui est née chez l'ancien maître

¹⁴⁴ « Allez vous faire voir ! Ce que vous devez faire au lieu de gaspiller autant d'argent dans la publicité, c'est vendre le lait moins cher pour que les enfants pauvres soient mieux nourris et qu'ils ne meurent pas de faim. Et aussi ne pas penser seulement à devenir riches. »

¹⁴⁵ Voir Randall, Margaret. *Women in Cuba, Twenty Years Later*. New York: Smyrna Press, 1981, p.75.

et père de sa mère, et qui n'a pas pu étudier à cause de sa couleur de peau, mais qui, à ses 90 ans, est interviewée par sa fille devenue docteure en histoire pour publier le récit de sa vie.¹⁴⁶

La responsabilité de diffuser les connaissances décoloniales

Antane Kapesch, Vieux-Chauvet et Reyita soutiennent une narration historique inclusive, centrée autour des voix marginalisées et de leur ancrage subjectif, en tant que témoins directs des événements rapportés. Ces voix, porteuses de connaissances anciennes et orales, sont décidées à ne pas laisser s'éteindre avec elles la transmission intergénérationnelle dont elles héritent face à l'histoire officielle promue par leurs gouvernements respectifs. Elles ne s'arrêtent pas là, et visent à partager leurs connaissances critiques avec les autres membres de leur communauté.

Vieux-Chauvet finit son récit sur l'image de Lotus entourée d'enfants à qui elle offre une éducation gratuite. Dans l'épilogue, elle décrit : « Depuis, j'en [enfants] ai adopté cent et ma maison est devenue une crèche » (231-232). Lotus trouve un but dans sa vie en recueillant un orphelin, puis tous les enfants qu'elle est capable d'accueillir. Elle promeut ainsi l'éducation gratuite et un vivre ensemble qui ne dépend pas de la racialisation des enfants. Dans ce texte, mais aussi chez Antane Kapesch et Rubiera Castillo, la notion d'éducation est placée au centre de leur activisme respectif. En cela, Lotus, Reyita et Antane Kapesch préfigurent, chacune dans leur communauté, la campagne d'alphabétisation mise en place à Cuba en 1961. Cette campagne, lancée lors de « l'Année de l'Éducation », envoie 271 000 enseignant·es volontaires dans

¹⁴⁶ Cette vision plutôt optimiste se démarque de nombreux textes publiés à Cuba dans les années 1990, années de la « Période Spéciale » après la chute de l'Union Soviétique en 1991. Voir par exemple la littérature de Reinaldo Arenas (1943-1990), dont son récit autobiographique, *Antes que anochezca* (1992).

l'ensemble de l'île pour lutter contre l'analphabétisme qui touche alors plus d'un million de Cubain·es de tous âges. Plus de la moitié des volontaires sont des femmes¹⁴⁷.

Reyita raconte qu'elle est elle-même devenue alphabétisatrice dès le début de la campagne. Elle résume : « Durante la Campaña de Alfabetización alfabetice a unas cuantas personas. Tuve que hacerlo en el barrio, yo no podía ir al campo » (110).¹⁴⁸ Reyita s'investit dans son quartier et alphabétise ses voisines, principalement les anciennes prostituées qui n'étaient jamais ou très peu allées à l'école. Mais Reyita avait déjà travaillé comme enseignante des années avant la révolution : cela a été pour elle son premier métier de jeune adulte, une fois indépendante. Ayant monté une école grâce à un investissement de son ancien patron, elle offre une éducation élémentaire aux enfants d'une zone dépourvue de structure éducative. Elle souligne non seulement les conditions limitées pour le nombre d'étudiant·es (72 enfants) mais aussi son besoin de les accueillir tou·tes : « Los familiares de los poquitos alumnos negros que había en mi escuelita no podían pagar la mensualidad, y yo no les cobraba al ver el interés que tenían por aprender » (52).¹⁴⁹ La pauvreté n'est pas, pour Reyita, une raison pour priver les enfants d'éducation, en particulier au vu de la motivation de ces derniers. En cela, Reyita préfigure la Campagne cubaine d'une quarantaine d'années.

Antane Kapeshe ne monte pas d'école dans son territoire innu, puisque l'école est pour elle une infrastructure coloniale. Elle critique le système scolaire et offre ses remarques pour une éducation adéquate aux enfants innu :

¹⁴⁷ Campuzano, Luisa. *Las muchachas de La Habana no tienen temor de Dios: escritoras cubanas (s. XVIII-XXI)*. La Havane : Unión, 2010, pp.125-126. Il faut aussi rappeler ici que Campuzano trace l'origine du genre du testimonio aux textes publiés par les Alphabétisatrices.

¹⁴⁸ « Pendant la Campagne d'Alphabétisation j'ai alphabétisé quelques personnes. J'ai dû le faire dans mon quartier, je ne pouvais pas aller à la campagne. »

¹⁴⁹ « Les proches des quelques élèves noirs qu'il y avait dans ma petite école ne pouvaient pas payer la mensualité et moi je ne les faisais pas payer quand je voyais leur intérêt pour s'instruire. »

Si le Blanc veut vraiment dispenser un enseignement en montagnais à l'enfant indien, il devrait d'abord recevoir un enseignement uniquement dans sa propre langue afin de bien la savoir avant de connaître la langue d'une autre nation. Et il pourrait y avoir des Indiens qui lui donnent des cours dans le bois afin qu'il connaisse le bois. (77)

Pour Antane Kapeshe, une meilleure éducation est une éducation compréhensible par les enfants dont la première langue est l'innu. Contre la pratique occidentale de l'enseignement dans un espace clos, Antane Kapeshe invoque la possibilité d'une éducation hors des murs, liant ainsi l'apprentissage théorique et pratique, non seulement de la langue, mais aussi de toutes les connaissances liées au territoire. Antane Kapeshe a par la suite écrit des textes pour l'enseignement de l'innu-aimun aux enfants, ce qui souligne l'importance qu'avait pour elle l'alphabétisation en innu-aimun de tous les enfants. Ainsi, dans ces trois textes, le discours épistémologique décolonial n'atteint son but que s'il est lié à un projet de diffusion et d'accessibilité de ce discours pour chaque membre de leur communauté respective, à commencer par les enfants.

B. Contre l'anonymat, la figure maternelle

Parmi les nombreux stéréotypes raciaux et genrés, les femmes autochtones et afro-caribéennes ont été représentées comme de « mauvaises » mères, incapables d'éduquer leurs enfants. Cette caractérisation des femmes racisées comme de « mauvaises » mères a de profondes racines coloniales. La chercheuse étatsunienne Christina Sharpe évoque ce stéréotype dans l'histoire esclavagiste : « the word mother never took hold for Black women in and then out of slavery in the “New World” » (77). Les femmes esclavagisées étaient séparées de leurs enfants afin qu'elles prennent soin de ceux des maîtres ; les personnes en esclavage pouvaient être vendues à tout moment, brisant les liens familiaux entre les individus. Dans les communautés autochtones, l'imposition des pensionnats puis des placements d'enfants menace les groupes familiaux, dans un contexte où le modèle éducatif occidental est installé comme unique référent de « bonne »

éducation.¹⁵⁰ Le chercheur canadien Patrick Johnston souligne : « In other words, status Indian children were represented in the child welfare system for assistance at approximately four and a half times the rate of all children in Canada » (57). La disproportionnalité du pourcentage d'enfants autochtones dans le système de protection de l'enfance souligne les paradigmes raciaux, conscients ou non, pris en compte lors du jugement et de la prise de décision de placer des enfants hors de leur famille. Dans les Caraïbes comme au Québec, les mères racisées voient leurs capacités mises en doute et risquent de perdre la garde de leurs enfants. Rubiera Castillo, Vieux-Chauvet et Antane Kapesh déconstruisent le système colonial et patriarcal occidental qui définit la « mauvaise » mère comme une mère racialisée, pauvre et maltraitante.

La chercheuse étatsunienne Saidiya Hartman, dans *Lose your Mother* (2007), fait de l'effacement des origines un mécanisme central à l'histoire coloniale. Oublier sa mère devient une marque de servitude : « It was one thing to be a stranger in a strange land, an entirely worse state to be a stranger to yourself » (157). La perte de la mémoire généalogique est un outil de l'administration coloniale. Face à cette situation, de nombreuses autrices Afro-Caribéennes centrent leurs textes autour de la question des origines, origine le plus souvent cherchée du côté maternel : « it traces the quest for genealogical connection through female ancestors, positing genealogy as an affirmation of self as well as a revolt against slavery's attempt to cast Africans

¹⁵⁰ De très récents changements législatifs tentent d'inverser cette tendance, notamment avec l'adoption en 2019 de la Loi C-92 au niveau fédéral : « Adoptée en juin 2019, entrée en vigueur le 1er janvier dernier, la loi cède le contrôle de la protection de la jeunesse aux communautés autochtones, partout au pays. Elles ont maintenant le pouvoir de légiférer et de dispenser leurs propres services. La prise en charge des enfants par les communautés devrait ainsi réduire le nombre de ceux qui sont placés en famille d'accueil. Les enfants autochtones représentent 7,7 % de tous les enfants canadiens, mais ils comptent pour plus de 50 % des enfants placés en famille d'accueil ». Yvon, Anne-Marie. « C-92 : qui peut le mieux s'occuper des enfants autochtones ? » *Espaces autochtones*, 2020, <https://ici.radio-canada.ca/espaces-autochtones/1474981/c-92-loi-enfants-autochtones-cssspnql-jacynthe-ledoux> consulté le 10/02/2024.

into anonymity » (Mortimer, 57). Cette quête s'oppose à l'organisation coloniale qui efface les mères en les empêchant de transmettre leur nom et leurs connaissances à leurs enfants.

La perte douloureuse de Lotus

Chez Vieux-Chauvet, la mère de Lotus est mentionnée dès les premières phrases du livre. Or, Lotus embrasse l'idée que la femme qui l'a mise au monde est une mauvaise mère. Lotus affirme le rejet de sa mère, avec qui elle prétend n'avoir eu aucune relation. Elle dit en ouverture du roman : « Sa vie, qui ne fut jamais mêlée à la mienne, ne m'a laissé aucun souvenir. Il me semblait vivre dans le voisinage d'une étrangère » (13). Lotus est radicale, utilisant des négatifs absolus : « jamais » et « aucun ». Et pourtant, elle se contredit par la suite, en évoquant sa mère à de nombreuses reprises à travers des souvenirs précis (par exemple 7, 58, 95). Le nom d'étrangère marque la séparation mentale que Lotus construit par rapport à sa mère, une séparation qu'elle tente de reproduire sur le plan physique. Alors adolescente, juste après la mort prématurée de sa mère, Lotus choisit de sceller toutes les possessions de cette dernière dans sa chambre et de fermer la porte à clé : la honte que la société Port-au-princienne impose sur sa mère en tant que prostituée pousse Lotus à la rendre invisible et anonyme (la mère n'est jamais nommée). Lotus reproduit l'opinion publique : « Je me retournai sur mon lit, en proie à des réflexions qui m'amènèrent naturellement à juger ma mère puis à la détester » (18). La haine est présentée comme un résultat logique, résultat d'un processus intellectuel critique issu de ses « réflexions ». Mais Vieux-Chauvet, qui inclut l'adverbe « naturellement », marque ironiquement le caractère construit, et donc artificiel, des pratiques patriarcales qui effacent les femmes en dehors du mariage hétérosexuel, et avec elles leurs enfants. Malgré ces affirmations, Lotus ne peut rester en paix avec sa haine pour sa mère. L'apparition sur le mur de sa chambre, sous forme de vêvê, est une forme visible du mal-être de Lotus et de sa mère, qui refuse d'être oubliée.

Après que le docteur Garin, docteur de la famille, compare Lotus à sa mère, celle-ci s'empporte dans sa rage : « Sur le palier, je pris une clef et me dirigeai vers la chambre de ma mère : elle souriait dans son cadre comme une enfant coquette et elle semblait si puérile que, tout à coup, levant les poings, je les abattis sur son visage, brisant la vitre dont les éclats firent saigner mes mains » (105-106). Cet acte de violence est une tentative de la fille de rejeter par la violence sa mère, mais c'est elle-même qui se blesse avec les morceaux de la vitre. Dès que Lotus se retrouve dans sa chambre la nuit, les yeux sur le mur ne la laissent pas en paix : « Ils [les yeux] étaient à présent tout près de mon lit et me regardaient avec la même affreuse tristesse. Puis, tout à coup, ils s'injectèrent de sang et tout autour de moi de grosses gouttes rouges se mirent à tomber, tachant mes draps et ma chemise » (107). Le visage joyeux de la mère sur son portrait s'oppose à l'« affreuse tristesse » des yeux, qui, par métonymie, renvoient à la conscience, à l'âme en peine de la mère – et, en même temps, de Lotus. Les larmes de sang reflètent le sang des mains de Lotus sur le portrait : ce sang matérialise le lien entre les deux femmes, et le renier revient pour Lotus à se mutiler. Vieux-Chauvet s'oppose à ce qu'elle nomme plus tard dans le roman l'« obligation de haïr » la mère (139) due à l'organisation patriarcale de la société qu'elle dépeint. Ainsi, elle montre que la violence psychique, imposée aux enfants, est liée à la violence sociale du rejet des mères célibataires. Malgré ces injonctions sociales, il est impossible pour Lotus d'oublier sa mère.

Le refus d'Antane Kapesh de devenir une mère anonyme

Antane Kapesh ressent et refuse le mécanisme colonial qui vise à la faire oublier par ses enfants : elle est elle-même la mère qui refuse d'être invisibilisée et anonymisée. Elle dédie son livre à ses « huit enfants » (11), marquant ainsi son identité de mère dès l'ouverture de son livre. D'après la chercheuse canadienne Isabella Huberman, Antane Kapesh s'oppose à l'État patriarcal et à sa violence genrée : « La maternité s'érige ici en position située et informée qui révèle la

violence genrée du colonialisme. Sa description contient la représentation des hommes autochtones en prison, des femmes autochtones privées de leur pouvoir (Kapesh et sa fille ne peuvent que regarder) et des policiers masculins qui incarnent le pouvoir de l'État patriarcal » (2019, 114). Alors qu'Huberman se concentre sur la police comme institution coloniale, on peut étendre son analyse à l'éducation occidentale comme une façon de priver les mères autochtones du droit d'éduquer leurs enfants, mais aussi de la capacité de les protéger face aux nombreuses violences perpétrées non par leur communauté, mais par les membres de l'État.

Antane Kapesh s'oppose à la séparation imposée par les structures coloniales, notamment par la scolarisation obligatoire : « Quand l'Indien vivait sa vie à lui, sa culture ne lui permettait pas d'être séparé de chacun de ses enfants » (65). Son texte est parsemé de critiques des pensionnats et des autres structures coloniales qui visent les enfants autochtones, ce qu'Amélie-Anne Mailhot a appelé une politique de « coupure dans la transmission intergénérationnelle » (38). La chercheuse québécoise Myriam St-Gelais souligne en particulier le rôle de l'éducation dans ce processus : « La chaîne de transmission de l'enseignement traditionnel a été interrompue essentiellement par la scolarisation obligatoire dans les pensionnats à partir de 1952 [au Québec] » (67). Antane Kapesh, qui n'a pas connu elle-même les pensionnats, défend un vivre-ensemble communautaire attaqué sciemment par ces pratiques coloniales qui isolent les enfants de leurs parents. La coupure colonialiste vise à séparer géographiquement, mais aussi linguistiquement et socialement, les familles : « C'est un non-sens que mes enfants comprennent mieux leurs enseignants blancs que moi, et c'est un non-sens que les enseignants blancs comprennent mieux mes enfants que moi » (80). La répétition de l'expression « un non-sens » en anaphore affirme l'absurdité des politiques coloniales de son point de vue de mère innu, qui refuse la monopolisation de la notion de rationalité par le gouvernement provincial et fédéral. L'écriture devient un moyen

de contrer cette coupure en cherchant des formes alternatives de transmission intergénérationnelle en contexte colonial, dans le but de remédier à la coupure sociale, linguistique et épistémologique.

La matrilinearité contre le pouvoir patriarcal d'Antonio Rubiera

Rubiera Castillo écrit un testimonio pour préserver la mémoire de son côté maternel. Le projet entier d'écrire et de publier ce texte lutte contre l'invisibilisation et l'anonymat de cette Afro-cubaine, évoquant la quête d'une connexion généalogique à travers les ancêtres femmes, pour reprendre l'expression de Mortimer. Outre l'évocation de Reyita de ses ancêtres jusqu'à Sabina, à Cabinda, le testimonio représente un dialogue entre une mère et sa fille contre le pouvoir d'Antonio Rubiera, ici questionné dans son autorité paternelle. Les deux femmes s'opposent ensemble à ce que Reyita décrit comme « la tradición de la sumisión al hombre de la casa » (135).¹⁵¹ L'idéologie patriarcale de Rubiera est profondément liée à son racisme. Rubiera Castillo, à travers les souvenirs de Reyita, défie son père et ses préjugés, et ce dès l'enfance. Le mari de Reyita, qui est blanc, reproduit des comportements racistes sur ses propres enfants. Reyita décrit par exemple :

Cuando llegaba del trabajo, se bañaba, comía y se sentaba en un balance a fumar, y tus hermanos, por turno, le echaban fresco con un abanico. A mí aquello no me gustaba. La única que nunca lo hizo fuiste tú, ¿recuerdas cómo le decías?:

– Nada de eso, que soy negra pero no soy esclava (84).¹⁵²

Daisy a refusé de participer aux fantaisies coloniales du père. La vision caricaturale du colon blanc servi par des enfants noirs matérialise le pouvoir que Rubiera croit détenir sur sa famille, qui existerait pour le servir. Mais Daisy détruit cette nostalgie fantasmée du père et travaille à dissocier l'identification raciale de l'histoire esclavagiste de l'île encore vivante chez Rubiera. Ici, la fille

¹⁵¹ « La tradition de la soumission à l'homme de la maison. »

¹⁵² « Quand il arrivait du travail, il se lavait, il mangeait et il s'asseyait dans un rocking-chair pour fumer et tes frères et sœurs, à tour de rôle, lui faisaient de l'air avec un éventail. A moi, cela ne m'a jamais plu. La seule qui ne l'a jamais fait ça a été toi, tu te rappelles ce que tu lui disais ?

- Hors de question, je suis noire mais je ne suis pas une esclave. »

prononce tout haut la critique pensée mais gardée sous silence par la mère, qui soutient cet acte mais ne critique pas ouvertement son mari. Cet épisode clôt la seconde partie du testimonio, centrée sur Rubiera et les conséquences de ses décisions pour la famille, et prépare la troisième, dédiée aux tentatives grandissantes de Reyita de prendre son indépendance face à son mari.

L'autorité de Rubiera est de plus en plus contestée au cours du testimonio. Reyita se met en scène de plus en plus fréquemment en train de désobéir discrètement puis frontalement aux ordres d'Antonio, avec pour objectif le bien-être de leurs enfants. Elle affirme que, alors qu'elle a tenté de donner une bonne éducation à ses huit enfants, « Pero Rubiera no me dejaba, por estar siempre pensando que la mujer tenía que consagrarse a los quehaceres de la casa y ya » (132).¹⁵³ Reyita refuse d'enfermer ses enfants dans ce type de vie domestique. Elle les aide à sortir de la maison dans un ordre croissant de défiance à l'autorité paternelle, depuis leurs sorties au cinéma (121) et leur participation aux carnavals (121) jusqu'à leur implication dans les soulèvements armés du « 26 de Julio » qui préparent la révolution (104).¹⁵⁴ En s'associant, Daisy et Reyita dénoncent l'idéologie raciste et sexiste d'Antonio et, développant une critique du patriarcat, établissent la relation entre une mère et sa fille comme une force de résistance à l'oppression de genre et de race maintenue au sein-même de la famille. Ce dialogue mis en scène et diffusé par le testimonio a une forte résonnance dans un contexte littéraire qui ne donne que peu d'espace aux relations mère-fille.¹⁵⁵

¹⁵³ « Mais Rubiera ne me laissait pas faire, parce qu'il pensait toujours que la femme devait se consacrer aux tâches ménagères et c'est tout. »

¹⁵⁴ Mouvement de guerrilla de 1953 dirigé entre autres par Fidel Castro, qui visait à destituer le président Batista.

¹⁵⁵ Voir notamment l'analyse d'Adrienne Rich : « This cathexis between mother and daughter – essential, distorted, misused – is the great unwritten story. [...] Like intense relationships between women in general, the relationship between mother and daughter has been profoundly threatening to men » (2018, 114-115).

Le nom de la mère

Attaquée mais impossible à ignorer, la relation avec la mère permet une réflexion critique sur la pratique des noms en contexte colonial et patriarcal. Le nom donné par la mère ne peut être pensé sans évoquer aussi le nom du père, et plus largement, de la lignée paternelle, qui est mise en avant dans la tradition patriarcale occidentale. Le nom du père est une autre dimension de l'idéologie occidentale de l'enfermement attaquée par les trois autrices.

Reyita explique dès la première sous-partie l'histoire de son nom de famille. Elle rapporte :

Mis apellidos debían ser Castillo Hechavarría, porque mi mamá tenía el apellido del amo de mi abuelita, quien, además, fue su padre. Pero todos sus hijos sentíamos tanto odio por aquella familia – que ni conocimos – que mi hermano Pepe decidió que nos lo cambiáramos y nos pusimos Bueno. Aquello no resultó difícil: ninguno estábamos inscritos. (14)¹⁵⁶

Le changement de nom provoque ici une coupure non entre la mère et ses enfants, mais entre la mère et l'histoire des violences sexuelles et esclavagistes, en enlevant le nom de l'ancien maître de la grand-mère, qui est aussi le père d'Isabel. Parce qu'ils sont absent·es des registres, changer son nom de famille ne pose pas de difficulté majeure aux descendant·es de Tatiana : dans ce contexte, le manque d'archives, ou leur caractère incomplet, devient utile pour contrer la logique oppressive qui vise à exclure la mémoire maternelle des nouvelles générations tout en affirmant la « propriété » du père sur sa descendance. Le choix de changer de nom évoque de façon détournée une violence sexuelle qui n'est que peu évoquée frontalement dans ce témoignage. La chercheuse cubaine Odette Casamayor-Cisneros affirme : « La posesión sexual del sujeto esclavizado no es pacífica ni armónica como desearían hacernos creer las narrativas hegemónicas del mestizaje en

¹⁵⁶ « Mes noms de famille étaient Castillo Hechavarría, parce que ma mère avait le nom de famille du maître de sa mère, qui, en plus, était son père. Mais tous les enfants de ma mère nous sentions tant de haine pour cette famille-là – que nous ne connaissions même pas – que mon frère Pepe a décidé que nous changerions et nous avons choisi Bueno. Cela n'a pas été difficile : aucun de nous n'avait été inscrit [dans les registres]. »

las Américas » (120).¹⁵⁷ Les théories du métissage, selon Casamayor-Cisneros, cachent une violence sexuelle originelle que l'on voudrait oublier. La famille de Reyita, consciente de cette violence, rejette le nom du père mais, au lieu de se fonder sur cette violence comme acte originel, va chercher plus loin, jusqu'en Afrique, sa généalogie dont la focale est matrilineaire. En se concentrant sur le testimonio de Reyita, Daisy Rubiera Castillo refuse de définir son histoire familiale par les violences patriarcales physiques et psychologiques, défendant au contraire une approche matrilineaire de la mémoire familiale centrée autour de la résistance.

Antane Kapesesh propose une réflexion d'onomastique décoloniale pour empêcher l'oubli de l'histoire innu. Elle explique la présence de nombreux noms occidentaux parmi les Innuat : « Par exemple, nous, les Indiens, avons des noms indiens, et c'est du baptême que provient le fait que nous les perdons » (79). Le baptême, en imposant des noms canonisés par l'Église, vise à supplanter les noms issus de la tradition innu. L'emploi du présent souligne qu'Antane Kapesesh est témoin de cette tentative d'effacement, toujours active dans son présent. Face à cette pratique d'occidentalisation des noms, Antane Kapesesh propose de riposter : « Je pense qu'il serait très important de nous mettre à la recherche de nos propres noms et de les conserver nous aussi jusqu'à la mort » (79). C'est ce que fait Antane Kapesesh en se choisissant un nom de plume pour écrire ses textes. Elle a publié son premier article sous son nom dans l'administration québécoise : Anne-Marie Saint-Onge-André (1972). Mais pour *Eukuan nin matshi-manitu Innushkueu/Je suis une maudite sauvagesse*, elle choisit le nom d'An Antane Kapesesh. An est la forme innu d'Anne, et Antane celle d'André. Antane Kapesesh explique le choix de son deuxième nom de famille dans son livre : « Mon nom indien, celui des ancêtres de mon mari, est KAPESH. Kapesesh est une

¹⁵⁷ « La possession sexuelle du sujet esclavagisé n'est ni pacifique ni harmonique comme voudraient nous le faire croire les récits hégémoniques du métissage dans les Amériques. »

abréviation, le véritable nom indien du grand-père de mon mari était SHUKAPESH, ce qui signifie « homme doué de grandes capacités » » (79). Antane Kapesch veut donner un exemple de réappropriation par les noms afin de conserver la mémoire intergénérationnelle innu. Elle garde son nom de jeune fille et y ajoute le nom de son mari. Elle ne remet pas complètement en cause la pratique pour les femmes mariées de prendre le nom de leur mari et ne partage pas le « nom indien » de ses parents. Toutefois, la recherche du nom innu participe symboliquement à la mémoire et à l'autodéfinition des peuples, ce qui lutte contre l'effacement historique et identitaire.

L'occidentalisation des noms est une pratique coloniale qui vise à faire des peuples colonisés des individus « étrangers à eux-mêmes » (Hartman, 157). Lotus se sent étrangère à elle-même en partie parce qu'elle ne comprend pas l'origine de son prénom. Dès la deuxième phrase du livre, elle s'en étonne : « S'il est vrai que pour une Haïtienne ce nom d'une fleur orientale ne semble pas indiqué, ne vous en prenez qu'à ma mère » (7). S'adressant au lectorat de façon directe, qu'elle imagine intrigué face à ce nom, Lotus affirme que cette surprise est partagée. L'incompréhension pousse Lotus à invectiver, à l'impératif, ce lectorat, et ainsi à appeler la violence sur sa mère et son choix de prénom pour sa fille. Disparue assez tôt, la mère n'a pas eu l'occasion de s'expliquer. Par la suite, Lotus retrouve la vérité sur l'histoire de sa mère après une seconde conversation avec le docteur Garin. Ce dernier lui donne une lettre qu'il avait promis de détruire, un acte auquel il n'avait pas pu se résoudre. La lettre a un effet radical sur Lotus :

J'appris par cette lettre que mon père avait vécu en Orient et qu'il avait coutume d'entretenir ma mère des mœurs des Orientaux. C'est sans doute ce voyage en Orient qui m'avait valu d'être appelée ainsi. Cette explication que j'avais si longtemps cherchée, je la trouvais tout d'un coup, et maintenant elle me rendait fière de mon nom, embellie qu'il était par le rappel d'un monde lointain qui m'avait toujours attirée, peut-être par atavisme » (136-137).

Lotus ne s'était jusque-là pas intéressée à son père, mais la lecture de cette lettre la pousse à retourner vers le portrait de sa mère (146) puis à retrouver et à lire son journal intime (152). Or, il lui apparaît que son père, sous de fausses promesses, avait été le premier amant de sa mère, et l'avait abandonnée seule et enceinte. En en apprenant plus sur ses origines, Lotus embrasse son prénom qu'elle avait toujours rejeté comme une excentricité de sa mère. La critique du père qu'elle croyait jusqu'alors être un client entraîne une réévaluation, puis une réhabilitation, de la mère. La transmission d'un discours socialement tu, celui de la mère, permet une forme de libération pour Lotus qui parvient à mettre des mots et des noms sur son histoire personnelle. En retrouvant la voix de sa mère, Lotus parvient à se libérer de son « obligation de haïr » et à comprendre un peu plus son histoire personnelle et ses origines.

Nommer est une pratique centrale de la construction individuelle et communautaire. Dans le contexte de la colonialité du patriarcat, c'est-à-dire dans le maintien de l'organisation sociale coloniale qui favorise une figure paternelle occidentale comme référence et point d'origine, la voix de la mère dans ces trois textes prend une posture décoloniale. Ces trois figures maternelles s'opposent à la colonialité du genre comme la définit María Lugones :

Esto implica que el término «mujer» en sí, sin especificación de la fusión no tiene sentido o tiene un sentido racista, ya que la lógica categorial históricamente ha seleccionado solamente el grupo dominante, las mujeres burguesas blancas heterosexuales y por lo tanto ha escondido la brutalización, el abuso, la deshumanización que la colonialidad del género implica. (82)¹⁵⁸

Pour Lugones, le terme « femme » a un sens non seulement de genre mais aussi de racialisation, en ce que seules les femmes blanches bourgeoises étaient effectivement catégorisées comme

¹⁵⁸ « Cela implique que le terme « femme » en soi, sans spécification de la fusion, n'a pas de sens ou a un sens raciste, puisque la logique de catégorisation a historiquement sélectionné le groupe dominant seul, les femmes bourgeoises blanches hétérosexuelles, et de cette façon a caché la brutalisation, l'abus, la déshumanisation que la colonialité de genre implique. »

« femmes ». Puisque les autres n'étaient pas des « femmes », la violence à leur rencontre n'était pas reconnue. Lotus, Reyita et Antane Kapesch refusent de cacher la violence et la brutalisation auxquelles elles-mêmes et leurs ancêtres ont dû faire face, mais, en même temps, elles affirment que cela n'est pas leur seul point d'origine. En donnant du sens à leurs noms, elles opposent les tentatives d'anonymat qui visent à les rendre étrangères à elles-mêmes, c'est-à-dire à effacer leur héritage maternel et non-occidental. Les explications qu'elles conçoivent contrecarrent la déshumanisation qui les ciblaient : elles s'affirment comme « femmes » ni bourgeoises ni blanches et dénoncent la violence qui leur a été faite afin d'y mettre un terme.

C. La fierté qui rassemble : réappropriations culturelles

Rubiera Castillo, Antane Kapesch et Vieux-Chauvet construisent des récits dans lesquels les protagonistes refusent la position de subordination que l'ordre social leur assigne. La poétesse et théoricienne étatsunienne Adrienne Rich, qui a publié en 1979 un essai sur la maternité, affirme : « The most notable fact that culture imprints on women is the sense of our limits. The most important thing one woman can do for another is to illuminate and expand her sense of actual possibilities. [...] It means that the mother herself is trying to expand the limits of her life. *To refuse to be a victim*: and then to go on from there » (137).¹⁵⁹ Imposer des limites est une façon de contrôler ceux qu'on enferme : le groupe au pouvoir conscrit des positions, actions, ou discours au-delà de la portée des groupes visés en se servant de caractéristiques identitaires définies par le groupe au pouvoir pour justifier ces limites. Dans leurs récits, Rubiera Castillo, Antane Kapesch et Vieux-Chauvet affirment leur clairvoyance face aux discours qui justifient les divers types de

¹⁵⁹ Cette citation rappelle celle de Fanon, citée dans le premier chapitre : « L'indigène est un être parqué, l'apartheid n'est qu'une modalité de la compartimentation du monde colonial. La première chose que l'indigène apprend, c'est à rester à sa place, à ne pas dépasser les limites » ([1961] 2016, 38). Les femmes racisées en situation de colonialité sont objets cette double imposition de limites, coloniales et de genre.

subordination imposés à leur communauté. En cela, elles repoussent les limites qui leur ont été imposées et invitent leur lectorat à questionner les inégalités dont il est témoin.

Contre la violence de l'appropriation culturelle, qui se sert des inégalités sociales pour s'emparer des connaissances, pratiques et expériences de vie, Sarah Henzi avance que les littératures des Premières Nations développent des stratégies de « réappropriation » à travers la langue. Selon cette approche, « Le discours originel du colonisateur est infiltré, retourné, voire infecté, et recontextualisé dans une perspective où le mytique, le « territoire imaginaire » détient une place cruciale » (2010, 84). Comme nous l'avons vu tout au long de cette partie, Antane Kapesh, mais également Vieux-Chauvet et Rubiera Castillo, « retournent » le discours originel du colonisateur et proposent une autre tradition épistémologique et discursive qui repose sur des connaissances que l'appareil colonial a voulu effacer. En cela, ces trois textes correspondent à la définition de Henzi lorsqu'elle écrit : « La réappropriation ne cherche donc pas seulement à résister à la colonisation ; elle consiste aussi à restaurer les connaissances traditionnelles et à essayer de les harmoniser avec les préoccupations sociétales quotidiennes » (2010, 87). La réappropriation culturelle est un projet pédagogique qui nécessite de réécrire l'histoire et de se réécrire dans l'histoire du territoire, à rebours des productions culturelles qui effacent toute personne que le colonisateur refuse de reconnaître comme un membre de la société doté des mêmes droits et liberté que lui. Antane Kapesh, Vieux-Chauvet et Rubiera Castillo installent l'écriture comme un contre-discours qui [ré]inscrit la mère, et à travers elle, toute personne qui se place dans son héritage, dans la transmission de la mémoire communautaire. De cette façon, les mères qu'elles décrivent luttent pour permettre à leurs enfants une vie digne et épanouissante, à l'abri des premières nécessités et de la violence sociale, et pour leur transmettre de la fierté.

Lotus reconçoit l'espace qu'occupe pour elle sa mère après avoir lu son journal : « Cet entêtement dans le mal, purifié par le désintéressement et la folie maternelle, avait fait de cette fille-mère un martyr de la chair, qui la rangeait pour moi parmi les divines sacrifiées » (143-144). La société Port-au-princienne avait voulu jeter l'opprobre sur cette femme enceinte sans être mariée, mais celle-ci n'a pas accepté l'invisibilité et a décidé de devenir prostituée pour laisser un héritage immobilier à sa fille et ainsi la libérer des limites qu'elle-même a connues. L'envolée spirituelle qu'exprime Lotus symbolise une réorganisation hiérarchique qui retourne le discours chrétien : le martyr sacrifié évoque la figure du Christ, mais ici c'est la mère qui se « sacrifie » en devenant une prostituée et un martyr que Lotus peut se réapproprier comme figure tutélaire. Lotus, qui hérite de deux maisons, ne risque pas de se retrouver à la rue, et possède ainsi un lieu de refuge qui lui permet de mettre des limites à ce qu'elle accepte de faire pour les autres. De fait, Lotus rejette la plupart des hommes qui s'intéressent à elle, et la seule relation à laquelle elle consent est celle avec Georges, lui-même plutôt pauvre. L'héritage de sa mère offre à Lotus la liberté de choisir ses relations, et une certaine fierté qui lui permet de ne pas se dévaloriser ni de se laisser impressionner par les hommes.

Kapesh définit son projet d'écriture dans le préambule : « écrire pour me défendre et pour défendre la culture de mes enfants » (13). La « défense » des enfants est à l'origine du projet de revalorisation et de réappropriation culturelle matérialisé par l'écriture. La revalorisation aspire à faire changer la honte de camps : « Le Blanc n'éprouve pas de honte à ne maltraiter que nous, les Indiens. Il n'a pas honte du fait que nous sommes les seuls à aller constamment en prison et il n'a pas honte de nous traîner chaque jour devant les tribunaux » (109). Antane Kapesh retourne le discours qui culpabilise les Autochtones pour leur pauvreté et la violence qu'ils subissent aux mains des institutions occidentales. Elle veut aussi éveiller la conscience critique du « Blanc »,

c'est-à-dire de toute personne qui reproduit ou ne questionne pas les inégalités sociales qui sont pourtant visibles. Le retournement de la honte s'inscrit en chiasme avec celui de la fierté : les deux émotions se croisent pour subvertir leur assignation sociale. Dans la postface, qui mérite d'être citée en entier, Antane Kapesh déclare :

Je suis une maudite Sauvagesse. Je suis très fière quand, aujourd'hui, je m'entends traiter de Sauvagesse. Quand j'entends le Blanc prononcer ce mot, je comprends qu'il me redit sans cesse que je suis une vraie Indienne et que c'est moi la première à avoir vécu dans la forêt. Or, toute chose qui vit dans la forêt correspond à la vie la meilleure. Puisse le Blanc toujours me traiter de Sauvagesse. (203)

Kapesh retourne l'insulte genrée et raciale de « sauvagesse » et s'en empare comme d'une bannière. Ce faisant, elle contre la logique coloniale et la honte que le Blanc impose à son identité. Antane Kapesh affirme au contraire son refus du modèle occidental, qui passe par un refus de s'assimiler, de se taire, d'oublier et de devenir invisible. La forme optative finale évoque une prière, ici à nouveau retournée : celle de poursuivre la lutte contre un faux choix entre l'assimilation ou la honte. Le discours critique permet une définition identitaire forte et fière qui explique en même temps le titre du livre, et fait de « sauvagesse » une revendication identitaire décoloniale.

Reyita résume ses actes de résistance à son mari et à l'ensemble des discriminations auxquelles elle fait face : « yo no quería que mis hijos sufrieran lo que había sufrido yo » (76).¹⁶⁰ Reyita lutte pour empêcher la reproduction de la violence ; en cela, elle se place en agent de changement pour les enfants (au sens large, puisque cela inclue ses enfants, les enfants de ses voisines et de sa famille étendue, entre autres). L'attention portée sur les refus de Reyita conduit à un changement dans les paradigmes littéraires, puisque la protagoniste afro-cubaine participe à sa

¹⁶⁰ « Je ne voulais pas que mes enfants souffrent de ce que moi-même j'avais souffert. »

propre représentation textuelle. Kaiama Glover, qui se concentre sur la littérature caribéenne postcoloniale, évoque le développement d'une « philosophical perspective and aesthetic praxis that propose real shifts in representations » (xi). La représentation des actes de résistance de Reyita donne place à ce changement de représentations : elle affirme qu'elle est assez intelligente et autonome pour juger par elle-même et prendre ses propres décisions. Reyita et Daisy centrent dans le testimonio la notion de refus : refus de la subordination, de l'invisibilisation, du silence, de la pauvreté. Reyita n'a pas hésité à mentir à son mari, avec qui elle ne partage pas ses visions politiques. Elle lui cache les actes de leurs enfants : « Un día sin querer me enteré por una conversación entre tus hermanos Monín y Nené que ellos pertenecían al Movimiento 26 de Julio. No quise ser indiscreta, pero comencé a ayudarlos sin que ellos se dieran cuenta, justificaba ante su papá sus ausencias nocturnas al Expreso para que pudieran hacer lo suyo por la Revolución » (104).¹⁶¹ Le soutien qu'elle apporte à ses enfants, et indirectement à la révolution, reste dissimulé, à la fois des yeux de son mari et de ceux de ses enfants, qui ne se rendent pas compte de la présence d'une telle alliée dans la maison.

Dès 1959, Reyita rejoint les mouvements révolutionnaires et devient officiellement active dans la politique : « En Santiago me incorporé a la Revolución: al Comité de Defensa, a la Federación de Mujeres Cubanas, a la Milicia Nacional Revolucionaria » (126).¹⁶² Reyita met en relation les changements politiques et sociaux avec ses changements individuels en tant que participante active à la fois dans sa famille et dans sa communauté, dans le privé comme dans la

¹⁶¹ « Un jour sans le vouloir j'ai compris par une conversation entre tes frères Monín et Nené qu'ils faisaient partie du Mouvement 26 de Julio. Je n'ai pas voulu être indiscreète, mais j'ai commencé à les aider sans qu'ils s'en rendent compte, je justifiais à leur père leurs absences nocturnes à l'entreprise « Expreso » pour qu'ils puissent remplir leur rôle pour la Révolution. »

¹⁶² « À Santiago je me suis intégrée à la Révolution : au Comité de Défense, à la Fédération des Femmes Cubaines, à la Milice Nationale Révolutionnaire. »

sphère publique. En même temps, elle souligne le fait que la résistance peut être invisible, et que cela n'en empêche pas l'efficacité. C'est le récit qui en est fait qui va pouvoir mettre au jour des pratiques plus ou moins apparentes d'opposition aux structures de pouvoir. Chez Reyita, comme chez Antane Kapesch et Vieux-Chauvet, la volonté de défendre les enfants des violences sociales se retrouve à la source d'une volonté de changer la société et de s'opposer sur différents fronts aux structures inégalitaires.

La réappropriation culturelle lutte contre l'idéologie occidentale de l'enfermement et sa mise en pratique, à l'encontre des stéréotypes réducteurs qui maintiennent et justifient l'ordre colonial. Ce combat épistémologique accompagne la réappropriation de l'espace physique. Mortimer, qui analyse *Amour* de Vieux-Chauvet, affirme: « Thus, writing leads to lucidity, which in turn brings agency » (137). Or, dans *Fille d'Haïti* comme dans *Reyita*, *Sencillamente* et *Eukuan nin matshi-manitu innushkueu/Je suis une maudite sauvagesse*, l'agentivité précède et rend possible le récit, et la lucidité des autres est l'objectif visé dans une approche pédagogique, à travers la représentation des dysfonctionnements de la société.

Conclusion : des mères littéraires, un héritage revendiqué

Longtemps difficiles à trouver, les textes de Vieux-Chauvet et d'Antane Kapesch font récemment l'objet de rééditions : en 2015 puis 2019 pour Antane Kapesch, au Québec, et en 2014 (France), 2016 (Haïti) puis 2023 (France) pour *Fille d'Haïti*. Ces rééditions surgissent après une longue interruption éditoriale. Le journaliste haïtien Dieulermesson Petit-Frère écrit : « Paru pour la première fois en 1954, soit trois ans avant l'arrivée de Papa Doc au pouvoir, il a été indisponible

depuis [jusqu'en 2015] ». ¹⁶³ Il a fallu attendre soixante ans avant de voir une seconde édition du livre, chez Zellige. Cette maison d'édition, qui se spécialise dans la diffusion des littératures francophones, a reproduit toutes les œuvres de Vieux-Chauvet dans la collection Ayiti. ¹⁶⁴ Pour Antane Kapesch, la maison d'édition Des femmes a publié une version monolingue en 1982 dans la collection « Pour chacune », plaçant le texte aux côtés de nombreuses autrices dans l'optique d'un rassemblement multinational de voix féminines. ¹⁶⁵ L'édition de 2019 par Mémoire d'Encrier, à Montréal, permet ensuite une diffusion provinciale, nationale et internationale de l'œuvre, après sa diffusion locale avec l'édition du Centre d'Amitié Autochtone du Saguenay en 2015. Je n'ai pas pu trouver de traduction en anglais de *Fille d'Haïti*, mais une version allemande est sortie en 2022. Sarah Henzi est l'autrice de la seule traduction du texte d'Antane Kapesch à ce jour : la version anglaise est sortie en 2020.

A la différence de ces deux textes, *Reyita, sencillamente* a été republié peu de temps après sa première publication. Ce testimonio a fait l'objet de quatre éditions à Cuba, ainsi que d'une traduction en anglais en 2000 par Anne McLean, chez Duke University Press aux États-Unis. La plus récente édition de ce texte date de 2011, par le centre culturel et éditorial « Casa de las Américas » de la Havane, dans la collection « ALBA Bicentenario ». Cette collection décrit sa mission sous les termes de « soberanía cultural », ou « souveraineté culturelle » de l'Amérique Latine. La collection vise en particulier la « descolonización de la memoria histórica » ¹⁶⁶ ou « décolonisation de la mémoire historique ». Or *Reyita, Sencillamente*, mais aussi *Fille d'Haïti* et

¹⁶³ Charles, Werbert. "Marie Vieux-Chauvet, la fille d'Haïti." *Le Nouvelliste*, 2015, <https://www.lenouvelliste.com/article/159052/marie-vieux-chauvet-la-fille-dhaiti> consulté le 18/12/2023.

¹⁶⁴ "La collection Ayiti." *Zellige*, 2024, <https://zellige.fr/collections/ayiti/ayiti.html> consulté le 25/02/2024.

¹⁶⁵ On trouve notamment des voix uruguayennes (Ana Maria Araújo), égyptiennes (Nawal El Saadawi) ou encore italiennes (en particulier siciliennes avec Maria Rosa Cutrufelli).

¹⁶⁶ Sánchez Pupo, Miralys. "Presentan colección Alba-bicentenario en la Feria del Libro de Cuba." *Albicentenario*, 2011, http://www.albicentenario.com/index_archivos/celebracion_continental_83.html consulté le 25/02/2024.

Eukuan nin matshi-manitu innushkueu/ Je suis une maudite sauvagesse sont décoloniales puisqu'elles analysent et déconstruisent les hiérarchies sociales qui reposent sur la colonialité dans leur Nation, puis proposent des organisations qui s'opposent à la supériorité hiérarchique des épistémologies occidentales et de celles qui les incarnent. Ces autrices se réapproprient les expressions coloniales genrées et racialisées de « sauvagesse », de « mulâtresse » et de « negra » en refusant la honte que l'ordre colonial avait voulu y attacher. D'après la philosophe française Françoise Vergès : « Pour les racisées, il ne fallait pas combler une absence mais trouver les mots qui redonneraient vie à ce qui avait été condamné à l'inexistence, des mondes qui avaient été jetés hors humanité » (2019). Ces discours, parmi lesquels j'inclus *Reyita*, *Sencillamente*, *Fille d'Haïti* et *Eukuan nin matshi-manitu innushkueu/ Je suis une maudite sauvagesse*, sont contre-hégémoniques puisqu'ils refusent la déshumanisation, le silence et l'invisibilisation et, ce faisant, inscrivent les personnes racisées dans l'histoire littéraire et nationale de leur pays. Ces projets s'attaquent au monologue national qui affirmait chaque société comme des modèles d'égalité, libres de racisme.

La volonté militante de ces textes a fait de leurs autrices des figures incontournables de l'acte de résistance aux structures de pouvoir coloniales ; elles sont régulièrement mentionnées par les générations suivantes comme icônes qui ont refusé la colonialité. La romancière haïtiano-étatsunienne Edwidge Danticat, dans son essai *Create dangerously, the Immigrant Artist at Work* (2010), rapporte et partage le sentiment de l'autrice J. J. Dominique d'être « a literary orphan » (62) – or, tout de suite après, elle décrit sa découverte de Marie Vieux-Chauvet, mettant fin à sa propre sensation d'être une « orpheline littéraire ». Retrouver Vieux-Chauvet lui a permis de se trouver une antécédente littéraire. La trilogie *Amour*, *Colère*, *Folie* est l'œuvre la plus connue de l'autrice, cependant *Fille d'Haïti* est aussi rentré dans les références littéraires de l'île. L'auteur

haïtien Lyonel Trouillot place ce roman à l'intérieur de son propre roman *Kannjawou* de 2016 : c'est l'un des deux seuls livres qu'un professeur de littérature de Port-au-Prince sauve avant d'allumer un incendie suicidaire dans sa bibliothèque. Selon ce professeur, « le titre était le nom d'une intention qui méritait d'être entendue » (161). Trouillot, qui publie son roman juste après la republication de *Fille d'Haïti*, fait de ce livre un symbole à retrouver pour la littérature haïtienne, et à sauver du « feu destructeur » de l'oubli.

An Antane Kapesh fait elle-aussi figure de « mère littéraire » à retrouver, en particulier parmi les autrices autochtones au Québec. La réédition de 2019 s'ouvre par une préface de la romancière innu Naomi Fontaine, qui désigne ce livre comme étant « celui que je devais lire » (7). Fontaine affirme que, malgré ses nombreuses lectures françaises et francophones (Zola, Césaire, Laferrière), c'est Antane Kapesh qui lui a permis de trouver son antécédente littéraire. Changeant de média, l'artiste et autrice innu Natasha Kanapé Fontaine et le metteur en scène wendat Charles Bender ont monté une lecture sur scène de *Eukuan nin matshi-manitu innushkueu/ Je suis une maudite sauvagesse* en 2019, pour le Festival TransAmériques à Montréal.¹⁶⁷ Les mots d'Antane Kapesh résonnent sur scène en innu-aimun avec des sous-titres, ce qui permet à la transmission orale comme mode de connaissance de continuer. Le texte d'Antane Kapesh fait de sa langue, l'innu-aimun, une source de fierté et de maintien de la transmission intergénérationnelle de connaissances qui continue de se diffuser parmi les nouvelles générations, innu et allochtones.

Reyita, sencillamente a fait l'objet de deux documentaires. Le premier est sorti juste avant le livre ; intitulé *Blanco mi pelo, negra mi piel* [*Blancs mes cheveux, noire ma peau*] il a été dirigé

¹⁶⁷ “Je suis une maudite sauvagesse / Eukuan nin matshi-manitu innushkueu.” *Festival TransAmériques*, 2021, <https://fta.ca/archive/je-suis-une-maudite-sauvagesse/> consulté le 25/02/2024.

par la réalisatrice cubaine Mariana Ochoa pour une distribution cubaine (*Reyita*, 150). Il est malheureusement indisponible. Un second documentaire, intitulé *Reyita*, a été produit en Catalogne par Montserrat Bou et Ferran Llagostera, et dirigé par Oliva Acosta et Elena Ortega, en 2006. Ce documentaire s'organise autour de Reyita et de son absence après son décès en 1997. Sa présence à l'image est permise par des extraits du premier documentaire, notamment les interviews de Reyita chez elle, entourée de toute sa famille. Pour le documentaire *Reyita*, Daisy Rubiera Castillo a entrepris un voyage de la Havane à Santiago de Cuba pour commémorer l'anniversaire de sa mère avec ses frères et sœurs, et leur famille. Des interviews en individuel se succèdent, afin de partager le point de vue des enfants sur la vie de Reyita, notamment la figure du mari, Antonio. Iels évoquent aussi le livre : certain·es l'ont lu, d'autres ont choisi de ne pas le lire, pour garder intacte l'image qu'ils avaient de leur mère. Le documentaire montre la présence de Reyita, même après sa mort, et la force de son souvenir : toutes les conversations tournent autour d'elle, et des portraits et objets qui lui ont appartenus sont présents tout au long du film. Le genre choisi, le documentaire, met en images le testimonio et renforce la notion de mémoire intergénérationnelle en se tournant, de nouveau, vers une approche orale plutôt d'écrite. Enfin, la danseuse cubano-américaine Beatrice Capote a créé un spectacle de danse contemporaine intitulé *Reyita* en 2019.¹⁶⁸ Seule en scène, elle évolue au rythme de la rumba et au son de prières à Elagua, l'une des figures tutélaires des religions afro-cubaines, et traditionnellement la première divinité à être appelée lors des rituels (Fernández Olmos et Paravisini-Gebert, 47). On entend également des extraits de *Reyita, sencillamente* en espagnol. Beatrice Capote recrée sur scène un environnement afro-

¹⁶⁸ Vidéo de la performance disponible ici : "I Dance." Beatrice Capote, 2019, <http://www.beatricecapote.com/i-dance> consulté le 25/02/2024.

cubain ; en dédiant sa danse à Reyita, la danseuse fait de cette ancêtre une figure centrale de la mémoire afro-cubaine au-delà du cercle familial, pourtant déjà large, de Reyita.

Ces diverses formes de réceptions des œuvres de Vieux-Chauvet, d'Antane Kapeshe et de Rubiera Castillo indiquent que leur discours a été entendu. Ces autrices ont affronté l'enfermement où elles avaient été assignées grâce à la littérature, et leur discours critique a fait d'elles des figures tutélaires. Les revendiquer permet aux « orphelin·es littéraires », selon l'expression de J. J. Dominique, de se trouver des « mères littéraires ». Les nouvelles générations, renouvelant l'héritage intellectuel et littéraire de ces pionnières, visent à transmettre ces voix de résistantes et à poursuivre leur lutte contre le silence. Dans le chapitre suivant, je propose de construire un dialogue entre les poétesses Soleida Ríos et Joséphine Bacon et d'étudier comment leur poésie rend lisibles des formes d'habitation du territoire profondément ancrées dans leur héritage afro-cubain et innu respectif. Leur recherche poétique de la liberté s'oppose à l'idéologie occidentale de l'enfermement par la revendication de déplacements tant physiques que spirituels.

Chapitre 3 : Cartographier le territoire

La poésie de Joséphine Bacon et de Soleida Ríos

La colonialité des structures sociales vise à continuer de légitimer les conceptions géographiques imposées par les pouvoirs coloniaux sur les espaces et communautés colonisées. Dans ce contexte, les discours territoriaux issus de ces structures tracent des frontières qui fragmentent l'espace et limitent certains déplacements tout en encourageant d'autres. Ainsi, les frontières n'ont pas le même poids pour tout le monde. La sociologue étatsunienne Mimi Sheller souligne le caractère flexible de ces délimitations politiques : « Borders themselves are mobile: they are biopolitical, geopolitical, geoeconomic and geocological, being inscribed in and on our bodies, nations, infrastructures, and global ecologies » (2018, 127). Les frontières sont imposées de façon à exclure des populations de certaines zones, limitant ainsi les possibilités de déplacements et de rencontres. Contre une vision coloniale de l'espace fragmenté, ou, comme le décrit la géographe suisse Irène Hirt, « a mosaic of discrete and contiguous entities » (2022, 169), les productions littéraires décoloniales contemporaines affirment d'autres types de discours géographiques, dans lesquelles les espaces se chevauchent sans se limiter aux contours tracés par les pouvoirs coloniaux. Dans ce chapitre, je mets en conversation l'œuvre de deux poétesses autodidactes et multidisciplinaires nées au milieu du XX^{ème} siècle, Joséphine Bacon et Soleida Ríos, autour de leur représentation du mouvement dans l'espace poétique contre les enfermements permis par la colonialité des frontières et des autres structures géopolitiques. Bacon et Ríos font de leurs déplacements le renouvellement poétique de leur héritage respectif du nomadisme innu et du marronage.

Après une introduction qui situe les deux poétesses, j'explore les figures du nomadisme chez Bacon et du marronage chez Ríos en tant que modes d'habitations des territoires à la fois historiques et décoloniaux. J'explore la notion de mémoire dans les deux recueils à travers les métaphores de la carte et de la rivière, en tant que pratiques de cartographies poétiques qui rendent visibles la profondeur historique de la relation entre l'environnement et les communautés qui y habitent. Je me concentre ensuite sur la présence centrale du rêve chez les deux poétesses, le mobilisant comme lieu de rencontres et comme zone de contacts entre diverses générations afro-cubaines et innu. Je construis mon analyse sur des extraits de poèmes et plusieurs poèmes complets issus de l'ensemble des publications de chaque autrice, en soulignant notamment l'importance du multilinguisme dans leur production poétique pour acter la décolonisation du langage (français et innu chez Bacon, espagnol spécifiquement cubain et parfois yoruba chez Ríos). Je m'appuie sur les critiques de la colonialité des structures d'habitation, par exemple la criminalisation du nomadisme, ainsi que les champs de l'écologie et de la géographie décoloniales pour développer ces analyses. En ouvrant un dialogue entre Bacon et Ríos, ce chapitre vise à lire dans la poésie une pratique d'habitation du territoire qui revendique le mouvement en opposition à la sédentarisation.

Joséphine Bacon en dialogue, « Aimititau ! »

Joséphine Bacon est une artiste innu née en 1947 près de Pessamit, dans le Nutshimit (territoire innu). Elle a commencé à vivre de façon nomade avec sa famille, mais à la suite de la mort de sa mère, cinq ans plus tard, elle a été placée en pensionnat, d'où elle n'est sortie qu'à ses 19 ans.¹⁶⁹ Elle est ensuite partie de la Côte-Nord où, après une formation en secrétariat à Ottawa et un temps d'itinérance à Montréal, elle a travaillé en tant qu'interprète innu-aimun-français avec

¹⁶⁹ Yvon, Anne-Marie. « Joséphine Bacon, la vie en trois temps d'une femme d'exception » *Radio Canada, Espaces autochtones*, 2019, <https://ici.radio-canada.ca/espaces-autochtones/1155819/josephine-bacon-innue-poete-autochtone-histoire> consulté le 17/05/2024.

des anthropologues, notamment José Mailhot,¹⁷⁰ ou encore des réalisateurs, comme Gilles Carle, sur le tournage de *Maria Chapdelaine* (1983).¹⁷¹ Elle a affirmé avoir eu l'occasion de réapprendre l'innu-aimun à ces occasions.¹⁷² Elle a poursuivi son travail de réappropriation culturelle en réalisant des films documentaires, dont *Mishtikuashisht - Le Petit Grand Européen : Johan Beetz*, (1996). Elle est aussi la créatrice d'un clip vidéo, « Tshin Nikau » (1999), pour la chanteuse québécoise Chloé Sainte-Marie, avant de devenir parolière de chansons interprétées par cette dernière, par exemple la chanson *Mishapan Nitassinan [Que notre terre était grande]* (2002). Bacon est aussi enseignante de langue innu-aimun : elle transmet aux nouvelles générations ses connaissances reçues au contact des aîné-es innu qu'elle a pu rencontrer au fil de ses expériences d'interprète.

Le projet littéraire *Aimititau ! Parlons-nous !* (2008) de Laure Morali, poétesse bretonne installée à Montréal, pousse Bacon à publier sa poésie à l'occasion d'un échange littéraire avec le poète québécois José Acquelin. Par la suite, elle a écrit quatre recueils de poésie bilingues, français et innu-aimun, tous chez la maison d'édition Mémoire d'Encrier, fondée par le poète haïtien Rodney Saint-Éloi (qui a aussi republié les œuvres d'An Antane Kapeshe). Bacon a écrit un second livre avec José Acquelin, *Nous sommes tous des sauvages*, et, en 2021, elle a co-organisé avec Laure Morali le recueil bilingue *Nin auass: Moi l'enfant. Poèmes de la jeunesse innue*. Elle a aussi fait paraître deux nouvelles dans les anthologies dirigées par l'auteur innu Michel Jean : « Nashtash va à la ville » (*Amun*, 2016, p.156-159) et « Uatan, un cœur qui bat » (*Wapke*, 2021, p.201-204). Bacon a participé à de nombreuses anthologies, notamment *Femmes rapaillées* (sous

¹⁷⁰ Mailhot, 2021, 65-67.

¹⁷¹ Interview de Chloé Sainte-Marie par Nancy Caouette. "Chloé Sainte-Marie : à la rencontre de l'Autre et du territoire." *Le Roseq*, 2023, <https://www.roseq.qc.ca/nouvelles/chloe-sainte-marie-la-rencontre-de-lautre-et-du-territoire> consulté le 17/05/2024.

¹⁷² Bacon, Joséphine. « L'innu-aimun : une langue en marche ». *TRAHIR*, Neuvième année, juillet 2018, pp.1-6.

la direction d'Isabelle Duval et de Ouanessa Younsi, 2016) et *Anthologie de la poésie actuelle des femmes au Québec: 2000-2020* (dirigée par Vanessa Bell et Catherine Cormier-Larose, 2021). En 2020, elle a fait l'objet du documentaire de la réalisatrice Kim O'Bomsawin (Abénaki) *Je m'appelle Humain*. Bacon a reçu de nombreuses reconnaissances littéraires et académiques, et elle a été invitée à l'Académie Française à Paris par l'auteur haïtien Dany Laferrière lors de l'entrée de ce dernier dans l'institution.¹⁷³ Joséphine Bacon est ainsi aujourd'hui une figure incontournable de la scène littéraire innu, autochtone, québécoise, canadienne et francophone.

Soleida Ríos, la littérature comme espace de rencontres

Soleida Ríos est une artiste afro-cubaine née en 1950 à la Prueba, un village situé à l'extrême sud de l'île. Elle garde un lien fort avec sa mère et avec l'héritage anticolonial de son grand-père maternel, José Ríos, un soldat mambí.¹⁷⁴ Après la révolution cubaine de 1959, Ríos a commencé à seulement 13 ans la formation pour devenir alphabétisatrice dans la Sierra Maestra (de 1963 à 1968).¹⁷⁵ Elle a ensuite pris un poste dans l'éducation à la Isla de la Juventud, dans un lieu isolé, où la jeune femme s'est plongée dans la littérature de façon autodidacte.¹⁷⁶ Installée par la suite à Santiago de Cuba, elle a participé à un atelier d'écriture pour la jeunesse, à la suite duquel elle a publié deux recueils de poésie : *De la Sierra* (1977) et *De pronto abril* (1979). Partie pour la Havane en 1982, elle a décrit ce déplacement comme nécessaire à cause de la pression sociale : « I had led an iconoclastic life (nomadic and, as viewed from the outside, quite scandalous) [in Santiago] » (DeCosta-Willis, 2003, p.346). Elle a ensuite fait une pause éditoriale avant de rompre

¹⁷³ Voir Natasha Kanapé-Fontaine, « Petit cahier d'un voyage au loin du pays natal », *Le Devoir*, 22/06/2015, <https://www.ledevoir.com/opinion/idees/443360/> consulté le 17/05/2024.

¹⁷⁴ Ríos affirme dans une lettre autobiographique : « A mambí grandfather, a true family emblem. My mother's father » (traduction Miriam DeCosta-Willis, 2003, p.348). Un mambí est un soldat indépendantiste cubain contre la colonisation par l'Espagne (<https://dle.rae.es/mamb%C3%AD> consulté le 17/12/2024) – voir aussi la réappropriation du terme par Reyita dans le chapitre 2.

¹⁷⁵ DeCosta-Willis, Miriam (editor). *Daughters of the Diaspora: Afro-Hispanic Writers*. Kingston – Miami: Ian Randle Publishers, 2003, p.336

¹⁷⁶ Omar Sanz, « Soleida Ríos », *Altazor*, <https://www.revistaaltazor.cl/soleida-rios/> consulté le 18/05/2024.

avec ses précédentes publications poétiques avec le recueil *El Libro Roto* (1994).¹⁷⁷ Ríos a aujourd'hui 14 recueils à son actif, le plus récent étant *Raku* (2023).

Ríos a commencé à la fin des années 1970 à annoter puis à enregistrer ses propres rêves mais aussi ceux de toute personne d'accord pour les partager avec elle, créant ainsi une « archive de rêves ». Cette archive est publiée jusqu'à maintenant en deux ouvrages, *El Libro de los Sueños* (1999) et *Antes del mediodía, Memoria del sueño* (2004). Ríos a en outre développé un lien avec le théâtre. Elle a participé à une mise en scène de *Macbeth* pour le festival « Les Allumées » à Nantes, en France en 1995. En 2000, elle a travaillé avec la compagnie cubaine El Buscón pour une production de l'acteur cubain José Antonio Rodríguez, qui a mis en scène de 18 des poèmes de Ríos. Le spectacle porte le nom de *Cuerpo Presente*.¹⁷⁸ A partir de là, Soleida Ríos se lance dans de nombreux projets (trop nombreux pour en dresser une liste exhaustive) afin de réaffirmer la littérature comme « un espacio de encuentro multidimensional ». ¹⁷⁹ Ríos a ouvert en 1996 le Café Bar Emiliana, un rendez-vous mensuel à la Havane qui donne l'occasion de concerts et de lectures d'œuvres par des artistes invité·es.¹⁸⁰ Elle a poursuivi le projet théâtral de lier l'écriture à l'oralité en chuchotant, à partir de 2009, des poèmes aux oreilles des passant·es de la Havane, puis d'autres villes cubaines et hors de l'île (Mexico, San Juan à Porto Rico), un projet qu'elle nomme

¹⁷⁷ L'auteur cubain Antón Arrufat affirme à ce propos : “As the cover reveals, *El libro roto (Broken Book)* took two years to complete, 1987-1989. Furthermore, it is the first book by Soleida that does not include previously published poems.” (traduction DeCosta-Willis, dans DeCosta-Willis, 2003, p.350)

¹⁷⁸ “La poeta cubana Soleida Ríos.” *Fundación Mario Benedetti*, 2018, <https://fundacionmariobenedetti.uy/2018/08/28/poeta-cubana-soleida-rios/> consulté le 18/05/2024.

¹⁷⁹ « un lieu de rencontre multidimensionnelle » selon l'expression de Ríos lors d'un interview qu'elle m'a accordé chez elle à la Havane (quartier la Habana Vieja) le 17/09/2022. Cette affirmation m'a encouragée à poursuivre l'étude de la poésie de Ríos comme un lieu, une extension du territoire. (Toutes les traductions sont miennes sauf indication contraire).

¹⁸⁰ Voir le récit de Carmen Rivero, « Café Emiliana », *Mundografías*, 16/08/2014, <http://mundografias.blogspot.com/2014/08/cafe-emiliana.html> consulté le 18/05/2024.

« El Susurro » [« Le Chuchotement »].¹⁸¹ Elle a prolongé ce projet dans le monde virtuel en créant en 2020 une chaîne de poèmes audio sur l'application de communication Telegram.¹⁸² Ríos organise également des ateliers d'écriture pour enfants, sous le nom de *Café Dulce*, ce qui la conduit à publier en 2022 le recueil pour enfants *¿Libro, puerta o garabato ?*

L'intervention poétique de Ríos s'étend à l'espace physique, avec « El Bosque de la Poesía Cubana » [La Forêt de la Poésie Cubaine]. Située en périphérie de la Havane, la poétesse crée une forêt en invitant des personnes à planter des arbres en hommage à des poètes cubain·es, vivant·es ou mort·es.¹⁸³ Ce « monument vivant » grandit avec le temps et dédie un lieu géographique et naturel à la création poétique cubaine. Ríos a conceptualisé et édité plusieurs recueils de textes, notamment *Poesía infiel*, une anthologie de jeunes poétesses cubaines (1989) et l'ouvrage *El retrato ovalado* (2015), pour lequel elle a invité 34 autrices et artistes cubaines à écrire une nouvelle sur une autre femme artiste (cubaine ou non). Son approche lutte à la fois contre l'oubli de l'histoire des femmes artistes et contre le manque de visibilité de l'écriture contemporaine cubaine. Ríos y a inclus un court texte qui évoque la vie de l'artiste plasticienne afro-cubaine Belkis Ayón à travers son œuvre. La chercheuse étatsunienne Juanamaría Cordones-Cook lui a dédié le documentaire *Soleida Ríos. Mundo. Alma. Poesía. / World. Soul. Poetry* en 2023. Malgré son importance sur la scène contemporaine littéraire à Cuba, Soleida Ríos est peu étudiée par la critique littéraire, en témoigne la limitation des traductions, publications et articles à son sujet.¹⁸⁴

¹⁸¹ Voir la description qu'en offre l'autrice Legna Rodríguez Iglesias dans « Lo resistente es el árbol: guásima, fresno, Soleida Ríos » *El Estornudo*, 26/10/2020, <https://medium.com/@revistaelestornudo/lo-resistente-es-el-%C3%A1rbol-gu%C3%A1sima-fresno-soleida-r%C3%ADos-2435218201f1> consulté le 18/05/2024.

¹⁸² Voir l'article d'Edgar Ariel, « Los susurros existen en Telegram con Soleida Ríos », *Rialta*, 21/04/2020, <https://rialta.org/los-susurros-existen-en-telegram-con-soleida-rios/> consulté le 18/05/2024.

¹⁸³ Voir l'interview réalisé par Leyla Leyva : « Los pájaros no se esfuerzan para cantar » *Granma*, 25/06/2010.

¹⁸⁴ La chercheuse cubaine Aymée Rivera Pérez affirme à propos de l'œuvre de Ríos : « Una obra que merece desde hace tiempo se coloque en un lugar realmente importante, que todo el mundo note, que la gente vea, que la adormilada crítica se entere y arranque a examinarla y proclamar su calidad literaria » (238) [« Une œuvre qui mérite depuis

I. Écrire et partager la mémoire de l'environnement

La chercheuse Mishuana Goeman (Tonawanda Band of Seneca) a dédié son étude *Mark My Words: Native Women Mapping Our Nations* à l'espace dans la littérature des femmes autochtones anglophones. Pour ce faire, elle est partie de la considération du « discourse as a type of mapping » (30). Selon Goeman, cette approche est nécessaire face au discours dominant :

That is, the literary as opposed to other forms of discourse (such as journalism, surveys, BIA /field reports, Indian agents' diaries, etc., in which native women are continually a shadow presence) tender an avenue for the "imaginative" creation of new possibilities which must happen through imaginative modes precisely because the "real" of settler colonial society is built under violent erasures of alternative modes of mapping and geographic understandings. (2013, 2)

La littérature est ainsi un espace qui ouvre des possibilités pour exprimer et diffuser d'autres modes de perceptions de l'environnement. En élargissant la notion de carte au texte, en particulier poétique, Ríos et Bacon créent des liens entre les générations et le territoire ; ces liens leur permettent de proposer des cartographies alternatives de leurs environnements. En écrivant leur relation à l'environnement par la poésie, les deux poétesses inscrivent dans la littérature des pratiques d'habitations ostracisées par l'organisation spatiale coloniale à Cuba et au Québec.

A. Le mouvement contre l'errance : une performance de l'habitation

L'œuvre poétique de Ríos et celle de Bacon revendiquent des modes décoloniaux d'habitation des territoires. La philosophie de l'espace concerne la façon d'habiter le monde selon une certaine conception de la fréquentation du territoire considéré. Dans la philosophie occidentale comme la représente par exemple le Français Gaston Bachelard, l'espace sans habitation serait un espace « vide » : « La fonction d'habiter fait le joint entre le plein et le vide. Un être vivant emplit

longtemps d'être placée dans un lieu réellement important, que tout le monde remarque, que le public la voie, que la critique endormie en prenne conscience et qu'elle se mette à l'examiner et à proclamer sa qualité littéraire »].

un refuge vide » (133). Avant l'être ou sans l'être se trouverait donc le vide. Le vide comme caractéristique de l'espace inhabité conceptualisée par Bachelard est rendu possible par la séparation physique entre l'espace intérieur et l'espace extérieur : « Le poète, comme tant d'autres, rêve derrière la vitre » (Bachelard, 147). Le poète se séparerait du monde pour l'écrire. Cette idée contraste fortement avec la production poétique tant de Ríos que de Bacon, pour qui le territoire parcouru n'est jamais vide. Par leur création poétique, les deux poétesses écrivent leurs déplacements sans pour autant passer par les tropes du vide, de la propriété privée ou encore de l'exploitation du territoire. Elles proposent des cartes complexes et multidimensionnelles, fortes de densité historique et géographique. La poésie devient un lieu où les deux poétesses rendent lisibles des pratiques d'occupation de l'espace qui refusent les frontières comme imposition d'un enfermement temporel et géographique. Or, toutes deux affirment avoir commencé leur vie d'adulte dans l'itinérance, à leur arrivée dans les villes de Santiago de Cuba¹⁸⁵ et de Montréal.¹⁸⁶ Bacon et Ríos définissent des modalités d'habitation de l'espace à travers le nomadisme et le marronnage, dans une démarche parallèle de revendication de l'héritage spirituel propre à chacune.

Le nomadisme poétique de Joséphine Bacon

Au sein de l'histoire de l'enfermement au Canada, la chercheuse canadienne Brenna Bhandar écrit : « [...] what is evident is a desire to expel or criminalize populations who are not settled on the land and who do not engage in marketized forms of cultivation. The lack of fixity or the nomadic character of populations has long been a basis for their criminalization and expulsion from the body politic » (36). La criminalisation du nomadisme est, pour Bhandar, une nécessité

¹⁸⁵ Ríos: “Nor was it plausible to return to Santiago de Cuba, where for four years I had led an iconoclastic life (nomadic and, as viewed from the outside, quite scandalous)” in DeCosta-Willis, Miriam. *Daughters of the Diaspora: Afro-Hispanic Writers*. Kingston – Miami : Ian Randle Publishers, 2003, p.346. Ces quatre années d'itinérance font partie des 10 ans que Ríos a passé sans domicile fixe (interview que m'a accordé Ríos chez elle le 17 septembre 2022).

¹⁸⁶ « On marchait Montréal » dans *Je m'appelle humain*, de Kim O'Bomsawin (Abénaki), 00:24-00:26.

coloniale qui vise à imposer des régimes de propriété individuelle et privée sur le territoire, dans le but de développer une économie de marché. La loi canadienne s'attaque au nomadisme : « the criminalization of mobile groups of people found its legal expression, in the colonial context as elsewhere, in the crime of trespass » (Bhandar, 37). Dans un territoire quadrillé par la propriété privée, le nomadisme est perçu par les pouvoirs occidentaux comme une perpétuelle violation potentielle des frontières et clôtures. D'un point de vue innu, au contraire, le nomadisme est synonyme de liberté. Pour la romancière Naomi Fontaine, dans son récit *Shuni* (2020), la liberté est si ancrée dans ce mode de vie que le mot de liberté n'était pas nécessaire : « Liberté. /C'est un mot qui n'existe pourtant pas dans ma langue. La liberté est un concept intrinsèque à tout ce qui existe dans notre vision du monde. Nous sommes issus d'un espace sans clôtures, sans frontières » (19). La colonisation comme synonyme d'enfermement s'oppose ainsi au nomadisme comme actualisation renouvelée de la liberté dans l'héritage innu.

Joséphine Bacon, comme mentionné plus haut, a été scolarisée dans un pensionnat de ses 5 ans jusqu'à ses 19 ans. Cette sédentarisation est pour Bacon une « perte » d'horizon. Elle écrit : « On m'apprend un Dieu/ J'ai perdu l'horizon/ Face à moi/ Le Mur » (2013, 20). Le mur est la corrélation du « Dieu », les deux seuls mots qui ont une majuscule dans le poème ; ces deux éléments se dressent comme un enfermement et donc une liberté perdue pour la voix poétique. Dans ces circonstances, l'écriture poétique vise à retrouver les techniques propres au nomadisme et dont la transmission a été empêchée par la colonisation. Dans le poème « Toundra/ Mushuau-assi » (*Un thé dans la Toundra*, 2013, 56-57), Bacon évoque le nomadisme à renouveler :

Toundra
 Tu as vu naître ma famille
 J'écoute ton cœur
 Le tambour rythme ma vie
 Je vis au présent le passé de mes ancêtres
 Je sens les Maîtres des animaux

Mushuau-assi
 Tshin ka uapamatau nikanishat ka inniuh
 Ninatuten tshitei
 Teueikan nikamututam^u nitinniunu
 Anutshish nuapatamuan tshiashinnuat
 Utinniunuau

De mes grands-pères chasseurs
Les berceuses anciennes de mes grand-mères

Je lévite
Mes pas se laissent porter
Sur le lichen qui nourrit Papakassik^u
Les fleurs se transforment en de petites baies
Aux couleurs rouges, jaunes
Le noir est le sommeil
qui donne forme à mes visions
La tradition orale rassure mes peurs
A la tombée du jour j'atteins le cercle de la vie

Je ne suis pas l'errante de la ville
Je suis la nomade de la Toundra

Nimatenimauat utshimau-aueshishat
Ka aiamituatau
Nipetamuan umemekataushunauaua
nukumat

Nipimipan
Nishkata nipeshukun nuash
Uapitsheushkamikut ka ashamat
Papakassik^u
Tipishkau niminik^u nikan-tshissenitamunnu
Nitinnu-aimun nuitshikun shietshishiani
Tshetshi uni-tshissian
Piatshishimuti nitakushin anite
Ka ui pashikutishinaman nitinnun
Kashikat apu natamik^u papamuteian utenat
Nin au ka matshit Mushuat¹⁸⁷

En opposition à la loi coloniale canadienne qui part du principe que « as nomads, they have no attachment to the land they claim as theirs » (Bhandar, 73), principe qui justifie la dépossession territoriale, Bacon oppose errance et nomadisme par un acte d'auto-définition. Les deux derniers vers sont construits en symétrie inversée par la reprise de la structure syntaxique, dont la seule différence est la négation. Ainsi, la voix poétique rejette la première identité pour se définir par ses propres mots. L'errance, nom issu du verbe latin *erro*, a dès l'époque classique romaine un double sens de voyager sans but mais aussi de se tromper de chemin (visible dans le mot « erreur » aujourd'hui).¹⁸⁸ Cette notion est attachée, en particulier dans le contexte de la « ville », à l'itinérance, aux personnes « sans domicile fixe », c'est-à-dire manquantes (d'abri, d'argent, de nourriture...).¹⁸⁹ L'errance centre la sédentarisation à la fois comme norme, origine et destination.

Contre l'errance, le nomadisme est un système complexe qui mobilise tous les sens. La présence dans l'environnement, la Toundra, est une expérience sensorielle pour la voix poétique.

¹⁸⁷ Poème lu par Joséphine Bacon : “Joséphine Bacon : [Mushua-assi].” *Lyrik-line, listen to the poet*, 2018, <https://www.lyrikline.org/de/gedichte/mushua-assi-14256> consulté le 14/06/2024.

¹⁸⁸ Voir le Dictionnaire Gaffiot. “Erro.” <https://gaffiot.fr/#1%20erro> consulté le 15/06/2024.

¹⁸⁹ Voir par exemple Laberge, Danielle (éditrice). *L'errance urbaine*. Montréal: Editions MultiMondes, 2000.

L'ouïe est marquée par le verbe « j'écoute », ainsi que les noms communs « cœur » qui lui-même évoque le « tambour » et les « berceuses » des ancêtres. Le sens de la vue, « tu as vu », est souligné par les nombreuses couleurs, « rouges », « jaunes » et « noir », ainsi que les « visions ». Le sens du goût met en parallèle les « petites baies » et le « lichen », source de nourriture des caribous ; l'odorat est souligné par les « fleurs ». Le toucher est évoqué par les « pas » de la voix poétique, qui se réfère à un sens supplémentaire : « Je sens le Maître des animaux ». Ici, « sentir » évoque les sens sans en souligner un seul, un sixième sens qui ressent une présence sinon imperceptible. Les Maîtres des animaux sont les entités-esprits au cœur de la spiritualité innu, puisque ce sont les Maîtres qui rendent possible la chasse en plaçant des animaux sur le chemin des Innuat.¹⁹⁰ Là où l'errance donne l'image d'un mouvement sans ancrage, les expériences sensorielles enracinent profondément les nomades dans le territoire, qui n'est pas vide, bien au contraire. Dans un interview de 2024, Bacon a développé l'importance des sens pour la vie nomade des Innuat : « Par extension, apprendre seulement les langues ne suffit pas, on doit également apprendre le sensible et la diversité de nos territoires ».¹⁹¹ Bacon représente le nomadisme comme une expérience totale, physique, sensorielle, intellectuelle, spirituelle. Elle poursuit : « *Nutshimit* va s'imprégner de toi. Le territoire ne t'appartient pas, tu appartiens au territoire. Tu es attentif à ses vents, à ses bruits et le *Nutshimit* va te prendre dans ses bras et te protéger. Le *Nutshimit* va s'infuser en toi, et alors tu vas pouvoir te connecter à tes rêves. » La vie sur le territoire dépend de ces connexions entre les

¹⁹⁰ « Pour capturer un gibier, les chasseurs innus doivent entrer en relation avec les entités-maîtres qui contrôlent et protègent les animaux. En principe, chaque animal est contrôlé par un maître et ce, que ce soit par un maître d'ordre générique – qui contrôle tous les animaux d'un même domaine comme l'eau ou la terre – ou par un maître spécifique dont le contrôle est limité à une seule espèce. [...] Papakassik^u, le maître des caribous, est le maître le plus important et peut exercer un pouvoir sur l'ensemble des animaux. De façon générale, l'acte de tuer un animal est compris par les Innus comme le don d'une entité-maître » (Duchesne et Crépeau, 2020, 68)

¹⁹¹ Entretien réalisé par Clotilde Geron et François Gicqueau pour l'Archipel des Alizées, *Médiapart*, 2021, <https://blogs.mediapart.fr/archipel-des-alizees/blog/220321/josephine-bacon-quand-vivait-sur-nos-terres-rever-c-etait-survivre> consulté le 15/06/2024.

êtres humains et leur environnement : il est essentiel de savoir regarder, écouter, sentir la Toundra afin de s’orienter, de se nourrir, de se reposer, et de rêver.

Contre l’errance conçue comme une perte, un état où le passé est laissé spatialement en arrière, la Toundra est un espace dans lequel et grâce auquel les éléments issus du passé, des ancêtres, sont conservés et continuent d’être transmis. La mémoire se développe dans les deux sens : la voix poétique se souvient de ses ancêtres, mais la Toundra, elle-aussi, se souvient d’elleux. La Toundra est témoin de l’ancienneté du nomadisme, c’est une figure tutélaire, gardienne des temps immémoriaux. Le tambour et le rêve sont des éléments cruciaux dans la vie spirituelle innu ; leur présence renouvelée sur le territoire réactualise le passé, spécifiquement « le passé des ancêtres », dans le présent. Cet héritage protège la voix poétique : la « tradition orale » s’oppose à l’expression « mes peurs /de blanc-mémoire ». Ici, Bacon joue entre la catégorie sociale du « Blanc », c’est-à-dire de la personne qui perpétue l’organisation coloniale (au sens où l’emploi Antane Kapesh par exemple), et la métaphore du « blanc » comme perte temporaire de mémoire. Contre l’idéologie occidentale qui voudrait recouvrir les autres mémoires (le Québec ayant pour devise « Je me souviens », ironie que plusieurs artistes autochtones n’hésitent pas à souligner¹⁹²), la voix poétique se protège de l’oubli grâce à l’héritage oral. Le nomadisme permet ainsi de continuer à actualiser ces héritages et d’empêcher leur disparition. La connaissance du territoire fréquenté rend possible cette forme d’habitation du territoire par le déplacement nomade.

La deuxième strophe décrit les formes de mouvements propres à la Toundra. Son premier vers, « Je lévite », évoque la légèreté avec laquelle le déplacement est effectué : non pas qu’il soit

¹⁹² Voir par exemple l’œuvre *Réparation* des artistes Yves Sioui Durand (Wendat) & Catherine Joncas (Québécoise), <https://fullcircle.ca/artwork-by-yves-sioui-durand-catherine-joncas/>, la chanson « Je me souviens » (2022), Nikamo Music, 2022, du rappeur Anishinaabe Samian, <https://www.youtube.com/watch?v=GKuV2vwwY2Q>, ou encore du recueil du poète innu Édouard Itual Germain, *Ni kistisin / Je me souviens* (2021)

facile, mais il n'est pas pesant pour la voix poétique. La marche est « portée » par le territoire, et le tapis de verdure, le « lichen », renforce l'image de douceur sous les pas des nomades. Le mouvement est fluide, il n'y a pas d'obstacle. Le nomadisme requiert la participation de la communauté au sens large pour survivre au voyage, mais, dotée de sa tradition orale, le déplacement est source de vie. Le dernier vers de cette strophe transporte l'image du nomadisme vers une sphère spirituelle : « À la tombée du jour j'atteins le cercle de la vie ». D'après l'anthropologue québécoise Véronique Audet, le « cercle » a un fort sens spirituel chez les Innuat : « La membrane du *teueikan* [tambour sacré] de même que d'autres objets circulaires et minces, en forme de disque, ont la propriété de faire communiquer avec l'autre monde, 'de l'autre côté' » (55). La mention du crépuscule renforce cette idée d'un moment et d'un espace liminaire, entre les mondes visibles et invisibles. Le verbe de mouvement « atteindre » définit le but d'un voyage, or ici l'emploi de ce verbe au présent n'évoque pas un but fini mais plutôt un contact renouvelé à chaque crépuscule avec « le cercle de la vie ». L'image du cercle organise le poème : le premier et le dernier mot du poème, « Toundra/Mushuau », montrent la voix poétique entourée, intégrée dans cet espace. Le cercle évoque ainsi le nomadisme comme un cycle, un mode de déplacement multidimensionnel, qui met en contact les êtres, les ancêtres, et les esprits avec la Toundra.

Une fois recentré comme philosophie et comme pratique, le nomadisme innu, pour Bacon, donne accès à la liberté. Bacon écrit : « Je suis libre/ Sur la terre de Papakassik^u/ [...] Je suis libre/ Là où je te ressemble » (*Thé*, 52). La reprise, cinq fois tout au long de ce poème, du vers « Je suis libre » revendique l'héritage innu et la centralité que la liberté a dans ce mode de vie. Le nomadisme annule les tentatives d'enfermement par la sédentarisation. La forme poétique permet d'exprimer les diverses dimensions du nomadisme et de le revaloriser. En se détachant de l'errance, Bacon rappelle le concept d'autohistoire de l'historien wendat Georges E. Sioui :

« Toutefois, très peu d'autochtones ont fait, jusqu'à présent, l'effort d'identifier un terrain où puisse s'effectuer une rencontre de leur vision traditionnelle, transmise surtout par tradition orale, et de l'Histoire telle que conçue par les Euro-Américains » (1991, 77). Bacon développe sa définition, son approche du nomadisme en tant que mode d'ancrage dans l'histoire et dans la géographie du Nutshimit. La liberté découle du mouvement sur et avec le territoire, dans une approche multidimensionnelle, physique et spirituelle. Contre l'idée d'un mode de vie enfermé dans le passé, l'emploi répété du présent permet à Bacon d'affirmer la présence du nomadisme et sa capacité de renouvellement permanent, tant qu'il y aura des personnes pour renouer les liens avec le territoire.

Soleida Ríos, ouvrir des chemins

La spatialisation des personnes catégorisées socialement comme noires sur Abya Yala est souvent ancrée dans l'idée de manque : manque de racines, manque de place, manque de richesses, entre autres. L'africanité est liée à l'errance dans ce que la chercheuse canadienne Katherine McKittrick décrit sous le terme de « the ungeographic » : « the ungeographic is a colonial fiction, sometimes cast in real life, thus functioning to determine how we only seem to see black geographies in hierarchical, stereotypical, human/inhuman terms, and therefore as ostensible impossibilities » (2006, 5). Dans cette vision coloniale, l'ancrage géographique des personnes noires est tout simplement impossible. De cette impossibilité découle ce que Reyita a décrit comme le rêve du retour en Afrique, en particulier avec le mouvement du Jamaïcain Marcus Garvey (*Reyita*, 30). Ríos refuse l'impossibilité d'ancrage à Cuba. Au contraire de ces visions racialisantes, sa poésie affirme la possibilité d'habiter Cuba et, depuis cette île, de créer des relations avec d'autres espaces malgré l'embargo et les autres formes d'enfermement.

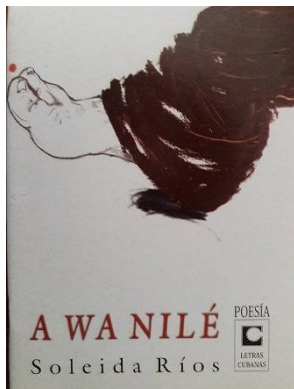
La liberté est au centre de la pratique et du concept de marronnage. Ce concept provient de la fuite des personnes esclavagisées sur Abya Yala, laissant derrière elles le lieu de leur mise en esclavage pour fonder des espaces de liberté. Le chercheur étatsunien Neil Roberts écrit :

These heretical, non-state actors construct a clandestine series of hidden transcripts in opposition to the zones of governance and appropriation intrinsic to existing state regimes of slavery. Maroons do so by cultivating freedom on their own terms within a demarcated social space that allows for the enactment of subversive speech acts, gestures, and social practices antithetical to the ideals of enslaving agents. (2015, 5)

Le marronnage consiste ainsi en un refus du système colonial esclavagiste grâce à la fuite et à l'établissement d'espaces non soumis à l'ordre colonial. La fuite rend possible la résistance et les tentatives de retrouver la liberté par un ordre social différent. Toujours selon Roberts, « Marronnage involves flight as well as a societal transformation resulting from the struggle to institute a distinct concept of freedom » (7). Comme le souligne Roberts, Haïti figure au centre de l'histoire du marronnage, mais ce concept est présent dans l'ensemble des Caraïbes. A Cuba, le marronnage a été réclamé comme pratique intellectuelle et culturelle héritée des ancêtres esclavagisés. D'après la chercheuse cubaine Odette Casamayor-Cisneros, la poétesse Nancy Morejón participe à cette conceptualisation du marronnage : « La Revolución es la que, bajo la interpretación de Morejón, halla antecedentes en el cimarronaje » (119).¹⁹³ Le marronnage historique se traduit comme une pratique philosophique, à savoir l'idée d'une survie physique et spirituelle par le marronnage qui a permis de protéger ce qui avait été interdit par l'ordre colonial. La chercheuse étatsunienne Patricia González Gómez Cásseres relie par exemple la survivance des religions afrocubaines à un acte de marronnage qui s'oppose à l'acculturation coloniale (2018). Le marronnage est ainsi une forme de résistance dont l'horizon est la liberté, que celle-ci soit légale, spirituelle ou intellectuelle.

¹⁹³ « C'est la Révolution qui, sous l'interprétation de Morejón, trouve ses antécédents dans le marronnage. »

Soleida Ríos ancre son recueil *A wa nilé* (2017) dans l'héritage afro-cubain, notamment en organisant le livre d'après les étapes d'une cérémonie de la Santería, l'une des religions afrocubaines : le recueil s'ouvre par un hommage aux esprits, suivi par une partie intitulée Ebbó¹⁹⁴ et une seconde partie, Addimú.¹⁹⁵ Le recueil forme ainsi une cérémonie pour le culte des morts, mais aussi une offrande en deux parties pour ces derniers. Contrairement aux premiers recueils de la poétesse, qui, d'après la chercheuse cubaine Lidice Alemán, se caractérisent « por la ausencia de un tratamiento explícito a la temática racial y de género » (2014, 12),¹⁹⁶ ce recueil explore l'héritage afro-cubain et le thème de la mémoire afrolatine sur Abya Yala. *A wa nilé* est une expression yoruba qui signifie, d'après Ríos, « nous retournons chez nous ».¹⁹⁷ L'idée de retour permet un travail poétique qui met en relation le passé avec le présent, dans le but de réécrire



l'histoire afro-cubaine au cœur de l'histoire cubaine en général. Ce retour est possible par le mouvement. Le recueil offre une place très importante à la notion de « chemin », et, en parallèle, à l'image des pieds. L'image de la couverture est un détail de l'œuvre de l'artiste cubain Santiago Rodríguez Olazábal, « El buen camino » (2014). Rodríguez Olazábal

centre son œuvre autour de son héritage afrocubain et de la Santería.¹⁹⁸ La couverture montre en gros plan un pied en mouvement sur fond blanc. Le pied avance vers la gauche, ce qui illustre déjà, au-dessus du titre, la notion de retour. Le mot « pies » est repris tout au long du recueil comme

¹⁹⁴ « the ebó—the sacrifice or offering that must accompany every request » (Fernández Olmos et Paravisini-Gebert, 2011, 72)

¹⁹⁵: « The name signifies “to transform by absorbing.” It refers to the various food offerings for the deities who absorb them until they consume the spirituality they contain. It is a supplementary offering after the sacrifice » (Rubiera Castillo, *Afrocubanas*, 105)

¹⁹⁶ « l'absence d'un traitement explicite de la thématique raciale et de genre. »

¹⁹⁷ « Soleida la asume en el sentido que le atribuye Rogelio Martínez Furé: ‘nosotros volvemos a casa’ » (interview avec Margarita Mateo Palmer, 2023, 731, note 3).

¹⁹⁸ Voir l'interview avec Cordones-Cook, Juanamaría, “Santiago Rodríguez Olazábal: Mis obras son sangre de mis venas.” *Afro-Hispanic review*, vol. 36, no. 2, 2017, pp. 227–243.

métonymie du mouvement : « un pie tras otro » [un pied après l'autre] (50). Ces pieds sont aussi marqués par la fatigue de la marche incessante : « Pies desnudos dorados desastrados... » [Pieds dénudés dorés désastreux] (47). La permanence du mouvement est soulignée ici notamment par l'allitération des trois adjectifs. Or, les pieds en mouvement sont les auteurs du chemin : « Pero/ el/ Camino/ eran/ los/ Pies » [Mais/ le/ Chemin/ c'était/ les/ Pieds] (17). Le rythme saccadé des vers rend audible le rythme des pas, l'un après l'autre. Ríos met en parallèle « Camino » et « Pies » par son emploi des majuscules. Le chemin est ici rapporté par métonymie aux pieds : le marronnage est une marche, la marche de l'île à la recherche de liberté, une marche dont l'arrêt est impossible car elle signifie la fin de la liberté. Cette marche est profondément liée à un travail de relations spirituelles qui passe par la mémoire.

Ríos offre *A wa nilé* en hommage aux morts. Le premier poème du recueil, « Cobre/Ibayé », est un poème-prière composé d'une liste de noms propres sur deux pages (7-8) :

COBRE / Ibayé*

Cuffy Zumby Ganga Zumba Domingo Biocho
Juan Criollo Lemba Bayamo Mackandal
Ganga Muica Yiya Madre Melchora
Diego Grillo Nanny Cudjac Miguel Vientos...

*Silencio,
están reunidos los cimarrones.*

Adón y Nicolás Telémaque Ganga
Miguel Sebastián Lemba Filipilla Ababy
Yulién Fedón Sebanstían Luis Mozambique
Miguel Nal Diosdado Felipe Coba Gallo
Macuá Mayimbe Felipe Ganga Sobicú
Caoba Fuego...

*Mackandal vuela...
El palenque amanece desierto.*

Hatuey... (!)

* Tacho y reescribo sobre instalación (muros, graffiti,
luna llena...) de José Seoane y Alberto Lescay, en El
Cobre, Loma del Cimarrón, 1998

Aponte
Félix Varela José de la Luz y Caballero
Plácido Manzano

Céspedes Gómez Maceo
Martí Mariana Quintín Banderas
Guillermón Moncada Flor Crombet

Brindis de Salas

Juan Gualberto Gómez
Evaristo Estenoz Pedro Ivonnet

María Teresa Vera Rita Montaner

Mella Villena Jesús Menéndez Lázaro Peña
Frank País Cienfuegos Che Guevara
Celia Sánchez Haydee Santamaría

Lam Bola de Nieve Sindo Garay Manuel Corona
Guillén Kid Chocolate Chano Pozo
Alejo Carpentier Lidia Cabrera La Lupe
Fernando Ortiz Joel James Figarola Titón
Teófilo Stevenson Benny Moré Dechamp Chapeaux
La Burke Sarduy Secada Soler Puig Sara Gómez
Ángel Escobar

Belkis Ayón...

Ibayé. / Ibayé. / Ibayé.

Une telle liste évoque les « Moyuba » de la Santería : « The prayers (*Moyuba*) include a list of ancestors' names that are recited together with petitions for the house and the ritual family members » (Fernández Olmos et Paravisini-Gebert, 69). Ibayé est un mot d'origine yoruba qui signifie, selon l'anthropologue cubaine Lydia Cabrera, « muerto, aparecido. Finado, difunto » [mort, revenant. Disparu, défunt] (1970, 147). Ce mot est employé dans les Moyuba après l'appel à une personne défunte. La première partie du titre « Cobre », fait référence à un lieu près de Santiago de Cuba, dans le sud de l'île. Une note de la poétesse précise que ce poème est une réécriture d'une œuvre des artistes cubains José Seoane et Alberto Lescay, sur la Loma del Cimarrón [la Colline du Marron], en 1998 ; l'œuvre était composée de noms d'esclaves marrons

sous la forme de graffitis.¹⁹⁹ Le lieu de l'œuvre est important, puisqu'il a été le théâtre de l'une des plus importantes révoltes d'esclaves à Cuba, en 1731.²⁰⁰

Ríos reproduit sous forme poétique et rituelle l'œuvre d'art qui faisait partie d'une installation inaugurale pour la « Galería de Arte Cielo Abierto » [Galerie d'Art Ciel Ouvert].²⁰¹ Contre l'effacement historique, le poème énonce le nom de ces marron·nes, ancrant ainsi leur individualité dans la mémoire du lectorat. La liste, comme procédé poétique, est un moyen mnémotechnique qui, selon la chercheuse française Sylvie Perceau, permet non seulement la « stabilité » des divers éléments listés, contre leur modification au cours du temps et des transmissions, mais aussi la singularisation de groupes sinon évoqués par le pluriel (chez Ríos, « les marron·nes ») rendant ainsi aux divers éléments ou personnages leur individualité (Perceau, pp.120-122). Perceau, qui étudie en particulier les catalogues homériques, note la force sonore et visuelle de ce procédé qui laisse l'audience (ou le lectorat) se créer des images visuelles fortes qu'une description précise des éléments un par un perdrait par excès de longueur. Ríos crée donc, par sa liste, une rencontre alternative entre les diverses personnes qu'elle qualifie de marron·nes à la suite de Seoane et Lescay. Dans les deux premières strophes, on retrouve les noms de Zumby et Ganga Zumba, deux leaders de la révolte au Brésil,²⁰² Domingo Bio[c]ho, qui s'est révolté en Colombie,²⁰³ Mackandal, considéré comme l'un des précurseurs de la révolution haïtienne,²⁰⁴ et

¹⁹⁹ Je n'ai pas pu trouver d'image de l'œuvre originelle, une installation temporelle.

²⁰⁰ Voir l'importance de ce site dans l'histoire de l'art afrocubain, María Elena Orozco Melgar et Etna Cecilia Sanz Pérez. "El Esclavo imaginado hoy en las artes visuales en el Oriente de Cuba." *Etudes Caribéennes*, vol. 4, no. 4, 2019, <https://doi.org/10.4000/etudescaribeennes.17799>.

²⁰¹ "Galería de arte Cielo Abierto." *EcuRed*, https://www.ecured.cu/Galer%C3%ADa_de_arte_Cielo_Abierto consulté le 16/06/2024.

²⁰² Voir en particulier D'Saete, Marcelo. *Angola Janga: Kingdom of Runaway Slaves*. Translated by Andrea Rosenberg, Lake City Way, NE: Fantagraphics Books, Inc., 2019.

²⁰³ Voir Ofogo, Boniface. "La pervivencia de la oralidad africana entre los afrolatinos, su papel en el cimarronaje y la construcción de una cultura de resistencia." *Guaraguao* (Barcelona, Spain), vol. 27, no. 75, 2024, pp. 29–46.

²⁰⁴ Voir en particulier Eddins, Crystal Nicole. *Rituals, Runaways, and the Haitian Revolution: Collective Action in the African Diaspora*. Cambridge, United Kingdom; New York, NY: Cambridge University Press, 2022, pp.116-126.

Nanny, symbole du marronnage en Jamaïque.²⁰⁵ De Cuba, on retrouve entre autres la Madre Melchora, devenue dans la première moitié du XIX^{ème} siècle cheffe d'un palenque, un lieu de vie des marron·nes.²⁰⁶ Ces deux strophes s'achèvent par des points de suspension, puisque la liste n'est pas finie : les noms s'ajoutent, offrent des points d'entrée dans une histoire des Caraïbes qui n'est pas divisée par des frontières, cloisonnée entre les zones colonisées par divers pouvoirs coloniaux. C'est l'ubiquité des marron·nes dans tous les espaces d'Abya Yala qui frappe dès l'ouverture du recueil.

Une pause de deux vers sépare les deux premières strophes : « *Silencio,/ están reunidos los cimarrones* » [Silence, ils sont réunis, les marrons] (7). L'emploi de l'italique renvoie à un commentaire extratextuel : Ríos cite les premiers vers du poème « El palenque » du poète afrocubain Jesús Cos Causse (1945-2007).²⁰⁷ Le choix de ces vers, autour du « silence », explicite la cérémonie et la demande d'écoute, de respect envers ces noms, ces ancêtres honorés par le Moyuba. Cette citation rend explicite la condition de toutes ces personnes évoquées : ce sont toutes des « cimarrones ». Après une deuxième strophe de noms, à nouveau deux vers en italique de Cos Causse marquent une pause : « *Mackandal vuela... El palenque amanece desierto* » [Mackandal s'envole... le palenque se réveille vide]. L'emploi du mot « palenque », outre une référence au titre du poème de Cos Causse, construit un réseau de référents autour de la notion du marronnage : nous nous trouvons dans le lieu construit par les marron·nes, le lieu de leur résistance. Or ce lieu est « désert » après le déplacement des marron·nes, résistant par le mouvement aux forces

²⁰⁵ Voir le chapitre de Karla Gottlieb "Queen Nanny of the Jamaican Maroons A Study of Women's Leadership in the Caribbean" dans *Women in Caribbean Politics*, edited by Giles, Cynthia Barrow, Ian Randle Publishers, 2011. *ProQuest Ebook Central*, <http://ebookcentral.proquest.com/lib/uoregon/detail.action?docID=5986505> pp.3-13.

²⁰⁶ Voir l'article de Hernández Pérez, Pedro Luis, Ramírez Pérez, Jorge Freddy, et Rodríguez Basso, Silfredo. "Mujer y cimarronaje en la región histórica de Vueltabajo, Cuba (1790-1850)". *Revista de Humanidades*, 37, 2019, p. 73-98.

²⁰⁷ Cos Causse, Jesús, et Jerome Branche (édition). *Jesús Cos Causse: poesías selectas*. Pittsburgh, PA: Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana, 2021, p.245.

coloniales qui visaient à les faire retourner dans l'ordre esclavagiste. Mackandal, selon certaines versions, ne meurt pas sur le bûcher des colons français mais s'envole avant d'être brûlé.²⁰⁸ Ríos souligne la résistance des marron·nes, leur capacité à s'échapper et à construire des lieux alternatifs. La poésie de Cos Causse évoque la violence coloniale mais aussi les diverses manifestations culturelles et la mémoire afro-cubaine en les ancrant dans sa poésie pour en éviter l'oubli. Ainsi, en citant les vers de Cos Causse, Ríos ouvre une possibilité reprise par la suite du poème : le marronnage n'est pas un acte seulement du passé ; les marron·nes incarnent, jusqu'à aujourd'hui, des guides vers d'autres possibilités géographiques et sociales.

La première page du poème s'achève avec « Hatuey... (?) ». Hatuey était un chef taïno, l'un des peuples autochtones de Cuba. Il est resté l'une figure centrale de la résistance anticoloniale.²⁰⁹ Hatuey n'est donc pas d'origine africaine, ce qui est indiqué par les points d'interrogation et d'exclamation entre parenthèses : la voix poétique se demande s'il est légitime d'inclure cette figure dans la liste de noms de marron·nes. Comme ce nom figure tout en bas de la feuille, on doit tourner la page pour avoir une réponse à cette interrogation, ce qui nous invite à la réflexion. Or la liste se poursuit sur l'ensemble de la page suivante, affirmant que les limites historiques assignées au phénomène du marronnage sont brisées. Ríos dresse une liste, en vers libres mais organisés en strophes plus ou moins longues, des noms de personnalités qu'elle rattache à l'histoire du marronnage en particulier à Cuba. La liste s'ouvre par « Aponte », à qui le poème « Paysage » du même recueil (70-72) est dédié : cet homme noir libre a organisé à Cuba ce qui a été par la suite appelé « la conspiración de Aponte » en 1812, pendant laquelle de nombreuses

²⁰⁸ Voir Cellier, Marine. « Construire le mythe pour se réapproprié l'histoire : la figure de Mackandal dans quelques œuvres caribéennes ». *Cahiers d'histoire*, 34(2), 2017, 71–83, <https://doi.org/10.7202/1041543ar>.

²⁰⁹ Voir Backer, Larry Catá. "From Hatuey to Che: Indigenous Cuba without Indians and the U.N. Declaration on the Rights of Indigenous Peoples." *American Indian Law Review*, vol. 33, no. 1, 2008, pp. 201–38, <https://doi.org/10.2307/20455380>.

personnes ont tenté de se soulever contre les autorités dans le but de mettre fin à l'esclavage.²¹⁰ Suivent, dans un ordre chronologique, les deux poètes afrocubains Plácido et Manzano, cibles tous deux de l'ordre colonial (le premier exécuté, le second né dans l'esclavage) ; et les leaders politiques noirs Evaristo Estenoz et Pedro Ivonnet, fondateurs du « Partido Independiente de Color » [Parti Indépendant de Couleur] en 1908 et exécutés en 1912 lors de la répression de ce parti par l'État cubain. La mention de plusieurs personnes liées aux commandements militaires de la révolution cubaine, Frank País, Che Guevara, ou encore Célia Sánchez, rappelle ce que Casamayor-Cisneros mentionnait pour Morejón : Ríos fait du marronnage anti-esclavagiste le précédant de la révolution cubaine. La dernière strophe est dédiée à des artistes : le peintre [Wifredo] Lam, le poète [Nicolás] Guillén, la cinéaste Sara Gómez, le musicien Benny Moré, entre autres. Ces artistes ont renouvelé l'héritage afrocubain en lui permettant de continuer à vivre dans le présent. Les deux derniers noms constituent chacun un vers, placé en décalage progressif ; il s'agit du poète Ángel Escobar (1957-1997) et de la peintre Belkis Ayón (1967-1999), suivis par des points de suspension : la liste n'est pas finie, elle ne peut être achevée. La majorité des personnes mentionnées par Ríos sont afro-cubaines, et leurs créations couvrent de vastes champs : Ríos souligne que, comme à l'époque historique du marronnage, les « marron·nes » sont partout et qu'iels agissent dans tous les espaces créatifs. Le poème s'achève par la répétition, trois fois, du terme rituel « Ibayé », prière dédiée au respect des morts.

Ouvrant son recueil par un ibayé, Ríos étend la notion historique de marron·nes pour y inclure des personnes qui, selon elle, ont permis la continuité du marronnage comme approche théorique à la politique et à la création artistique jusqu'à aujourd'hui. Cette liste souligne que les

²¹⁰ Ojeda, Jorge Pavez. "Lecturas de un código afrocubano. Naturalismo, etiopismo y universalismo en el libro de José Antonio Aponte (La Habana, circa 1760-1812)." *Historia crítica (Bogotá, Colombia)*, no. 45, 2011, pp. 56-85.

deux champs, politique et poétique, ne sont pas séparables mais qu'ils participent ensemble à la recherche d'espaces alternatifs à l'ordre social. L'approche de Ríos attise la curiosité du lectorat qui doit soit faire appel à ses connaissances, soit commencer des recherches personnelles sur les histoires encapsulées dans ces noms propres : la liste poétique met en lumière et en dialogue des personnes historiques, mais repose sur le travail du lectorat pour empêcher ces histoires individuelles de tomber dans l'oubli. Le choix de proclamer ces noms dans une prière les installe comme esprits protecteurs, et refuse l'anonymat souvent associé aux personnes noires dans les sociétés postcoloniales. Ríos unit l'ensemble des Caraïbes et de l'Amérique Latine par ces noms rassemblés en un seul texte. Le fait qu'elle n'arrête pas sa liste avec les membres de la révolution cubaine, en revanche, souligne que le marronnage est toujours vivant et nécessaire. Il reste ancré dans la recherche de liberté comme horizon qui doit encore être atteindre : la marche n'est pas finie, elle ne peut pas s'arrêter. Ríos affirme le long héritage africain de Cuba et du reste des Caraïbes, mais aussi les liens que la culture cubaine et afrocubaine entretiennent avec le reste du monde, rejetant l'idée d'enfermement pour développer un dialogue poétique transhistorique et multidimensionnel qui passe outre les délimitations géopolitiques.

Ríos et Bacon s'opposent à l'idée d'errance pour affirmer au contraire un ancrage dans le lieu par le mouvement : elles parcourent le territoire et c'est ainsi qu'elles peuvent l'habiter. Là où le nomadisme affirme le refus d'entrer dans la sédentarité, malgré les diverses tentatives coloniales de l'imposer, le marronnage acte la sortie de l'organisation coloniale pour retrouver un espace de liberté. Dans les deux cas, le but est de constituer un lieu de vie qui défie l'ordre colonial pour tendre vers la liberté, une liberté qui se performe en marchant. Bacon et Ríos proposent ainsi deux approches de la liberté qui s'opposent à ce que la philosophe anglaise Sara Ahmed étudie dans les sociétés aux structures coloniales : « Freedom takes form as proximity to whiteness » (2010, 135).

Au contraire, Ríos et Bacon font émerger la liberté en s'éloignant des philosophies occidentales. Or, le nomadisme et le marronnage exigent une attention particulière à l'environnement : il faut développer des moyens de s'y orienter, notamment par l'établissement de cartes propres aux déplacements, et par l'écoute de l'environnement comme source de vie et d'histoires.

B. Ecrire et diffuser des cartes poétiques

Bacon et Ríos donnent voix à une mémoire décoloniale liée au territoire. Leur approche de l'environnement résonne avec les discours de la critique littéraire décoloniale actuelle, dans les études autochtones tout comme dans les études caribéennes. Goeman affirme que le territoire est nécessaire à la mémoire des peuples autochtones : « The land acts as mnemonic device in many ways by being the site of stories that create cohesive understandings of longing and belonging » (2015, 75). Le territoire participe à la construction d'une mémoire collective, transmise par le langage et le récit. Dans le contexte caribéen, le chercheur martiniquais Malcolm Ferdinand écrit :

Ces narrations écologistes écrites ou orales aujourd'hui dans les Caraïbes, région du monde où les récits furent tus par les colonisations et esclavages, comportent alors une portée décoloniale en ce qu'elles manifestent des formes d'associations et des liens entre les habitants, humains et non-humains, et leurs milieux. Elles font émerger des mémoires cachées derrière ces arbres et ces montagnes, ces rivières et ces champs de cannes. (2015, 71)

Ferdinand voit dans la littérature caribéenne une co-construction entre le langage, le souvenir et l'environnement : ce dernier recèle des histoires frappées de silence que la littérature révèle. L'histoire des cartes est fortement liée à la colonisation et à l'appropriation de ressources à des vues d'exploitations. Dans les années 1970, des géographes ont commencé à critiquer les conséquences politiques, économiques, écologiques et sociales des études, et en particulier des cartes, qu'ils établissaient sur demandes de différentes agences gouvernementales. Le géographe français Yves Lacoste affirme dès 1976, dans le livre au titre provocateur *La Géographie, ça sert*

d'abord à faire la guerre : « L'établissement d'une carte implique une certaine maîtrise politique et scientifique de l'espace représenté, et c'est un instrument de pouvoir sur cet espace et sur les gens qui y vivent » (8). Le débat autour des cartes comme instruments de pouvoir est renforcé dans les années 1980. Dans *This is not an Atlas: A Global Collection of Counter-Cartographies* (2018), les éditeurs Severin Halder et Boris Michel résument le courant des « contre-cartographies » :

The – mostly academic – debate of this name [critical cartography] emerged in the late 1980s. In the beginning it focused to a large degree on criticizing maps or, more accurately, on the work done within the discipline of cartography. Cartography, in this sense, refers to a practice strongly institutionalized by the state and by capital. The resulting critique uncovers how maps were complicit in the history of colonialism and nationalism and how they contributed to their stabilization and legitimization. (13)

Le savoir scientifique permis par les cartes se matérialise sur le plan politique et épistémologique. Pour le chercheur québécois Daniel Chartier, la tradition cartographique coloniale est un lieu de lutte entre différentes formes de relations au territoire : « Cet écrasement cartographique conduit à la mise sous silence des noms de lieux, certes, mais aussi des pratiques et cultures antérieures » (2020, 3). Les cartes comme discours effacent des formes de connaissances géographiques incompatibles avec l'approche occidentale. Les pratiques mises sous silence par les cartes peuvent être antérieures ou contemporaines à l'établissement de ces documents, avec par exemple les pratiques spatiales afro-caribéennes non reconnues par l'ordre colonial de souche européenne. La réflexion critique sur les cartes permet aux géographes d'aujourd'hui de mettre en avant d'autres formes d'écriture du territoire. Pour Irène Hirt, qui travaille en particulier sur les pratiques cartographiques des Mapuches (dont le territoire se trouve aujourd'hui au Chili et en Argentine), « Indigenous cartographic traditions are often oral or performance-based, and they privilege processes and actions rather than written evidence or material artefacts. These traditions are expressed through poetry, dance, songs, painting, and dreaming » (2012, 107). Dans cette tradition,

la carte est intégrée à la création artistique. Bacon et Ríos s'intéressent toutes deux à la notion de représentation du territoire, mais elles font aussi du langage poétique un acte cartographique, ainsi que le révèle une analyse détaillée de leurs textes. Les recueils de Bacon sont tous bilingues, français-innu-aimun ; ceux de Ríos emploient de façon récurrente des cubanismes et des expressions yoruba cubanisées, issues des cultures et rituels afro-cubains. La relation spatiale est ainsi construite par une langue enracinée dans le territoire.

Joséphine Bacon : Cartographier les relations

Bacon ouvre son premier recueil, *Bâtons à messages/ Tshissinuatshitakana* (2009) par une définition de ce titre. Elle écrit en prologue :

Les arbres ont parlé avant les hommes.

Tshissinuatshitakana, les bâtons à message, servaient de points de repère à mes grands-parents dans le *nutshimit*, à l'intérieur des terres. Les Innus laissaient ces messages visuels sur leur chemin pour informer les autres nomades de leur situation. (2009, 7)

Les bâtons à message sont un mode cartographie traditionnel innu que le recueil réemploie et traduit par l'écriture poétique. Comme leurs ancêtres de bois, les poèmes de Bacon marquent le territoire et permettent de s'y situer et de s'y déplacer.

A Raphaël

Minishtikuss

une petite île,
m'a raconté :

Quand île serait adulte,
m'emmènerait sur son canoë
jusqu'au soleil,
sans oublier
de revenir.

Sa carte sera tracée
par les étoiles
qui se reflètent sur une rivière
où courent les étoiles
dans ses yeux.

Bâtons à messages 90

Minishtikuss umenu

Minishtikuss

Nitipatshimushtak :

Tshishapeuiani
tshika pushitin nitutit nuash
pishimut,
apu tshika ut
unitshissitutaman
tshetshi tshiueunitan.

Apu apashtat assiu-mashinaikannu
utshkatakua tshissinuatshiku
anite uapanitshakumakannua
ussishikut.

Tshissinuatshitakana 91

Ce poème inclut la carte au sein du territoire : les étoiles sont des repères géographiques pour les nomades. La carte n'est pas un objet matériel séparé du territoire mais une partie indivisible de l'environnement pour ceux qui savent lire le Nutshimit. La « carte » n'est pas unique, elle se manifeste par de nombreux médiums, à travers la répétition de reflets : le ciel, la rivière, et les yeux qui observent les étoiles participent ensemble à l'élaboration cartographique. Leanne Betasamosake Simpson théorise le reflet en contexte autochtone : « Reciprocal recognition, the act of making it a practice to see another's light and to reflect that light back to them, forms the basis of positive identity, self-worth, and dignity in the other being » (2017, 184). Le reflet est permis par une reconnaissance réciproque, soit la participation dans un réseau de relations entre les divers éléments qui constituent un environnement. Le philosophe et activiste Ailton Alves Lacerda Krenak (Krenak), définit ainsi l'écologie politique : « A ideia da natureza separada dos sujeitos coletivos é resultado dessa violência colonial abissal como um desequilíbrio ecológico » (2018,

1).²¹¹ Contre la philosophie occidentale qui pense l'être indépendamment de son environnement, Krenak centre l'écologie politique sur l'impossibilité de compartimenter les divers éléments qui forment un écosystème. De la même façon, chez Bacon, on ne peut pas séparer Nutshimit des éléments qui en font partie, y compris des êtres humains. Le reflet, celui des étoiles sur la rivière et celui des étoiles dans les yeux, suggère la réciprocité des relations au sein d'un écosystème.

Sarah Henzi analyse la poésie de Bacon comme une performance de « la capacité de renégocier le(s) langue(s) de l'intérieur » (2010, 81). Pour Henzi, cette approche marque la réappropriation culturelle des artistes autochtones. Bacon joue entre les langues et infuse le français de notions et structures de l'innu-aimun. La non-séparation entre les êtres humains et l'environnement s'exprime syntaxiquement par l'identité entre Raphaël, à qui est dédié le poème, et son surnom en innu-aimun, *Minishtikuss* (« petite île »).²¹² Ce nom occupe, outre le premier vers dans les deux versions, la même place de dédicace en innu-aimun. Dans le poème innu, « *Minishtikuss* » ne différencie pas la personne du lieu, là où en français on a deux vers, le second traduisant le premier. L'effet de l'innu-aimun est reproduit en français par le jeu sonore entre « île », un nom géographique féminin, et « il », le pronom personnel masculin. L'individu du poème n'est pas genré : Bacon décrit cette personne avec un seul nom, épïcène, « adulte », et seules sont caractérisées ses possessions, « son canoë », « sa carte », « ses yeux ». Le jeu entre « île » (féminin) et « il » (masculin) reflète ainsi dans le français la conception des genres de l'innu-aimun, qui ne distingue pas grammaticalement les genres féminin et masculin, mais les genres

²¹¹ « L'idée de la nature séparée des sujets collectifs résulte de cette violence coloniale abyssale, comme un déséquilibre écologique. »

²¹² Ambroise, Jérémie, Marie-Odile Junker, Marguerite MacKenzie et Yvette Mollen. « Minishtikuss. » *Dictionnaire innu en ligne*, 2023, <https://dictionnaire.innu-aimun.ca/#573f5166-94ec-4b24-9030-44ce0a01dd02> consulté le 27/07/2024.

animé et inanimé.²¹³ Les étoiles (utshekatakua) sont animées en innu-aimun, ce qui transparaît dans les vers : « Sa carte sera tracée / par les étoiles ». Les étoiles sont les compléments d'agent, actifs, à l'origine de la carte (et non une main humaine). Les étoiles sont à la fois la condition de possibilité et les autrices de la carte. La carte, comme co-construction entre les étoiles, la rivière, et les yeux, est indissociable de l'environnement, dont fait partie la personne qui la lit.

La destination visée dans le poème est le « soleil ». La carte inclut les astres dans une approche multi-dimensionnelle, et non bidimensionnelle. Le mode de vie nomade des Innuat s'organise autour de rivières à remonter puis à descendre entre l'automne et le printemps.²¹⁴ Ce voyage répété est évoqué par l'enjambement de deux vers, « sans oublier/ de revenir », ce qui reproduit par la lecture le rythme périodique d'aller et retour des nomades. Bacon, en évoquant la carte du ciel dans son recueil, inscrit l'existence de cartes/textes dans l'environnement sans les transformer en documents-papiers : elle ne décrit ni une position fixe des étoiles, comme on le ferait avec une boussole ou un sextant, ni un lieu fixe de destination, mais au contraire indique le caractère évolutif de ces éléments. Les étoiles « courent » sur la rivière, tout comme Innuat nomades se déplacent sur l'eau avec un canoë : l'effet de reflets manifeste l'harmonie du mouvement des uns avec les autres. L'emploi du futur (« sera tracée ») renforce l'idée de cartes évolutives car non-fixées : la carte s'adapte aux changements de l'environnement. Ultime mot du poème, les « yeux » qui lisent les étoiles évoquent, dans un dernier mouvement de réflexion, le lectorat, qui est invité à son tour à lire le territoire. Le poème devient lui-même un « bâton à

²¹³ Junker, Marie-Odile, Yvette Mollen et Hélène St-Onge. « Noms » *Grammaire innue / Aimun-Mashinaikan*. 2011, <https://www.innu-aimun.ca/francais/grammaire/noms/le-genre-des-noms-anime-inanime/> consulté le 23/05/2024.

²¹⁴ « Nous autres, on est Innus, pour « humains », mais, quand on se désignait, on se reconnaissait surtout par les rivières qu'on utilisait pour rejoindre notre territoire de chasse » (Bacon, Juillet 2018, en ligne)

message », un élément cartographique qui laisse un message à toute personne qui le croise, et qui nous encourage à lire le territoire, ou, du moins, à apprendre à le faire.

Soleida Ríos : La carte comme lieu de connexions

Le recueil de Soleida Ríos *Raku* (2023) publié par Ediciones Furtivas à Miami, en Floride, est facilement accessible hors de Cuba. Il reprend le concept du précédent recueil, *26 Tao*, publié en 2020 à Cuba par Ediciones Matanzas de façon sérigraphiée, et qui ne compte que 500 exemplaires (limitant particulièrement sa distribution).²¹⁵ *Raku* et *26 Tao* sont liés : le second reprend les 26 poèmes de *26 Tao* mais en multiplie le concept, en ajoutant deux séries de 26 poèmes et un unique épilogue : « ESTO ES UN MAPA » [CECI EST UNE CARTE] (95), l'épilogue du recueil. *Raku* est un nom japonais qui se réfère à une technique de céramique :

Raku tea bowls (*chawan*) [are] used in the ritualized and stylized tea gatherings that became codified in the seventeenth century [in Japan] and that we now know of as “the tea ceremony” (*chanoyu* or *chadō*). Unlike objects borrowed from other contexts to be used for tea gatherings, Raku tea bowls were made expressly for the purpose of tea ritual (Pitelka, 2023, 191).

Le choix de cette technique comme titre évoque à la fois une pratique artistique plastique et une cérémonie ritualisée historiquement ancrée dans le Japon. La chercheuse japonaise Taka Oshikiri définit ainsi la cérémonie du thé : « Although the literal translation for *chanoyu* is ‘hot water for tea’, the term *chanoyu* refers to ‘a gathering for tea’, as practised in early modern Japan. [...] It includes the formalized manners necessary to conduct the procedure and the rigid aesthetic code vital to coordinate various forms of tea gatherings » (2018, 1). Oshikiri souligne que le *chanoyu*

²¹⁵ Dans *26 Tao*, Ríos écrit un poème pour chaque lettre de l'alphabet. Par exemple, le premier poème se conclut par une assonance en 'a' : « ¿Ave que ama el Amor ? » (2020, 13). Trois poèmes différents closent le recueil (un poème-alphabet, de « Alfredo » à « zumo », p.67, et deux poèmes sur l'eau, p.69 et p.71).

est à la fois un rituel et un ensemble de pratiques sociales. Le dernier poème du recueil de Ríos évoque, comme le raku, à la fois un objet matériel et une cérémonie, à savoir la carte et le thé.

ESTO ES UN MAPA.

Un mapa con remiendos.

No cercado con alambre de púa.

Corre el agua

corre el agua

corre el agua...

Aquí, de oriente hasta occidente, corre el agua. Y
apaga la candela (¿covid?). El aislamiento.

Esto es un plante al *muerto*. Chapea cantero:

Un chorro de *malafo* sobre papel de arroz.

Deseo un pupitre en la *Escuela de los nombres*.

El nombre, signo topográfico, fascina.

Degustar nombres...

Fascina desmenuzar el nombre. Mezclarlo. Agitarlo.

Aunque supone primero un intercambio

[intencionado

con el Portador. Luego el Simulacro:

ser el onomateta, un especulador risueño que puede
acceder a un acto mágico de "borramiento" de los
[nombres.

No conjuro maléfico ni loa. Demarcación con

[tinta roja.

Corte limpio. Sin solemnidad.

La Ceremonia... puede volver a comenzar. Tome su
propio cuenco para el té. El trillo matizado, oloroso a
resina, conduce al sitio de comunión para
tranquilidad, goce, entretenimiento...

Disfrutemos de esos resplandores con que la
sincronía universal puede dotar nuestras vasijas,
incluso nuestras vasijas interiores.

La Havana, 19 de junio, 2020 (*Raku*, 95-96)

CECI EST UNE CARTE.

Une carte rapiécée.

Pas clôturée avec du fil barbelé.

Coule l'eau

coule l'eau

coule l'eau...

Ici, de l'orient jusqu'à l'occident, coule l'eau. Et
elle éteint la chandelle (covid ?). L'isolement.

Ceci est un hommage au *mort*. Défriche le lopin :

Une giclée de *malafo* sur du papier de riz.

Je désire un pupitre à l'*École des noms*.

Le nom, signe topographique, fascine.

Déguster des noms...

Il est fascinant de décortiquer le nom. Le mélanger.

[L'agiter.

Même si cela suppose d'abord un échange intentionnel
avec le Porteur. Ensuite le Simulacre :

être l'onomatète, un spéculateur rieur qui peut
accéder à un acte magique « d'effacement » des noms.

Je ne conjure ni sorcier ni loa. Démarcation à l'encre

[rouge.

Coupure nette. Sans solennité.

La Cérémonie... peut commencer de nouveau. Prenez
votre propre coupelle à thé. Le sentier nuancé, à
l'odeur de résine, conduit au lieu de communion pour
la tranquillité, le plaisir, le divertissement...

Profitons de ces éclats avec lesquels la synchronie
universelle peut doter nos coupes, y compris nos
coupes intérieures.

La Havane, 19 juin 2020

Ríos attribue à son recueil entier, « ESTO », l'identité de « carte ». Le choix typographique des majuscules sépare visuellement le premier vers du reste du poème et suggère une orientation de lecture. Mais cette carte, tout comme celle de Bacon, s'oppose à la tradition occidentale coloniale de la cartographie. A l'image de la production littéraire de Ríos,²¹⁶ la carte est abîmée, « con remiendos », raccommodée ou rapiécée. Cette carte imparfaite reflète l'impossibilité de la totalité chez Ríos. En cela, la carte s'inscrit dans ce que E. M. DeLoughrey, R. K. Gosson, et G. B. Handley décrivent à propos de la littérature caribéenne: « For composite cultures, belonging in the Caribbean landscape means engaging in historical reconstructions that may largely be an act of imagination or desire for a wholeness that is not achievable » (2005, 21). La (re)construction vise ici la connexion : la carte relie des zones au lieu de les séparer par des frontières, dont la violence est évoquée par l'image du fil barbelé, « alambre de púa ». La carte est d'emblée évoquée par sa matérialité et sa texture, faite de toile et de fils, tout comme le titre de *Raku* évoquait déjà la matérialité et la texture du bol à thé japonais. Face aux cartes qui divisent, ici la carte se concentre sur ce qui unit : l'eau. Daniel Chartier définit ainsi les cartes occidentales : « Aussi, pour les Occidentaux, le territoire se termine à la berge. [...] L'Occident parle donc de « territoire » pour le territoire *terrestre*. Les cartes dessinent ainsi nettement ces contours par des couleurs distinctes. » (2020, 9). Ríos prend le contrepied de cette approche en se centrant sur la notion de l'eau, qui relie ainsi le monde à Cuba, « aquí », dans un continuum aquatique : « Aquí, de oriente hasta occidente, corre el agua ». La répétition de l'expression « corre el agua » évoque rituellement le mouvement de l'eau, ce qui lui permet de créer un continuum entre ce qu'elle désigne par « oriente » et « occidente ».

²¹⁶ *El Libro roto* [Le livre cassé] (1994), *Libro cero* [Livre zéro] (1998) *El texto sucio* [Le texte sale] (1999), *Escritos al réves* [Écrits à l'envers] (2009).

Dans un nouveau contrepied à la tradition occidentale qui réduit « l'Occident » à l'Europe de l'Ouest, Ríos renvoie d'abord à l'Afrique et à la tradition afro-cubaine. Le vers suivant « apaga la candela » évoque un *refrán*, un vers poétique de la tradition divinatoire *Dilogún* afro-cubaine d'origine yoruba.²¹⁷ L'odu 1-2, nommé en yoruba « Okana Tonti Eyioko », compte parmi ses *refranes* : « La mucha candela Yemayá la apaga con agua »²¹⁸ [*Quand la situation s'enflamme Yemayá l'éteint avec de l'eau*].²¹⁹ Chez Ríos, le contre-rejet de la coordination « Y » [et] avec sa majuscule en début de phrase laisse transparaître le nom de la déesse de la mer dans la Santería, Yemayá : « [...] corre el agua. Y[emayá] / apaga la candela ». Yemayá est une déesse primordiale, guérisseuse et mère des océans, de l'eau et de la vie.²²⁰ Ce *refrán* indique en particulier que l'eau de Yemayá peut mettre fin à des situations périlleuses et à des maladies. Cet aspect de la déesse s'oppose au « (¿covid?) » qui, lui aussi, s'étend d'un continent à l'autre. L'approche rituelle autour de l'eau permet de connecter divers espaces autour de l'idée de guérison. Dans les deux situations, l'eau et la maladie, Ríos affirme l'interconnexion des espaces, l'impossibilité de les séparer, de « mettre du fil barbelé » entre eux, malgré les épidémies comme celle du covid et les tentatives politiques d'isoler les espaces, [el aislamiento]. La propagation du covid sur tous les continents montre que la fermeture des frontières est illusoire. Au contraire, la connexion est affirmée par ce vers : « un chorro de *malafo* sobre papel de arroz ». Le *malafo* est un alcool de palme utilisé comme

²¹⁷ Les actes divinatoires se basent sur deux jets de huit coquillages, des cauris ouverts, dont la combinaison renvoie à une liste établie de « odus », des phrases, *refranes*, ou vers sacrés, que l'acte divinatoire combine sous le nom de *patakí* pour former un message : « Diviners transmit religious and cultural knowledge and assert authority through the telling of *patakí*, sacred narratives contained in the odu corpus » (Flores-Peña, 212).

²¹⁸ Valdés, Yrmino. *Dilogún*. La Havana: Ediciones Unión, 1998, p.34

²¹⁹ En espagnol de Cuba, « la candela » est une métaphore pour évoquer une situation difficile ou dangereuse. Voir Asociación de Academias de la Lengua Española. "Candela." *Diccionario de Americanismos*, 2010, www.asale.org/damer/candela consulté le 24/05/2024.

²²⁰ Pour cet aspect de Yemayá, voir en particulier le testimonio d'Alaí Reyes-Santos, Reyes-Santos, Alai. "Cuando Yemayá dejó a Ogún, o imaginar lo inimaginable." *Centro journal*, vol. 35, no. 2, 2023, p. 112.

offrande lors des rituels d'origine yoruba,²²¹ mais, ici, c'est sur du papier de riz, évocateur de l'Asie, qu'il est offert. Il rend hommage aux morts, à tous les morts évoqués sous l'expression singulière « *muerto* ». Le lien spirituel entre l'Asie et le monde afro-caribéen est non seulement réaffirmé mais aussi explicité par le choix d'employer le nom yoruba pour désigner cet alcool.

Ríos élargit son poème par l'expansion historique et non seulement géographique de ses références. Elle évoque la tradition philosophique et philologique chinoise, la « Escuela de los nombres ». L'École des noms (-479 – -221) est un courant philosophique chinois dans lequel, selon le chercheur étatsunien Chad Hansen, « Each [philosopher] more directly addressed the abstract relation of names and the world » (235). Ríos affirme : « El nombre, signo topográfico, fascina ». Ici, Ríos évoque les noms en général, mais le léger décalage « topográfico » plutôt que « tipográfico » poursuit la réflexion sur l'espace revendiquée dès le premier vers du poème. Le nom est, d'après la tradition chinoise évoquée par Ríos, objet d'une expérience sensorielle : « Degustar » [déguster], « desmenuzar » [décortiquer], « mezclar » [mélanger] et « agitar » [agiter] miment par leur forme infinitive une recette de cuisine. Les noms passent par un acte rituel « en bouche » qui consiste à les prononcer. Les noms sont ainsi des espaces de rencontres, d'échanges et d'expériences sensorielles, et donc de relations.

Ríos se réfère ensuite à la philosophie gréco-latine : « el Simulacro » est une traduction de *phantasma* (φάντασμα) dans *Le Sophiste* de Platon, qui développe une réflexion sur la division entre deux formes de reproduction, l'icône/image et le simulacre.²²² L'adverbe « Luego » sépare

²²¹ Ricardo, Laiana De Jesus São. « Vinho de Dendê. » *Revista Ingesta*, 1(2), 2019, p. 215, <https://doi.org/10.11606/issn.2596-3147.v1i2p215>.

²²² Platon (trad. Émile Chambry) : « L'art de produire des images se divise en deux parties, l'une divine et l'autre humaine. Les choses qu'on rapporte à la nature sont le produit d'un art divin ; celles que les hommes composent au moyen d'elles sont le produit d'un art humain. Coupons en deux chacun de ces deux arts : nous aurons dans chaque section une partie productive de réalités et une partie productive d'images ou de simulacres » (2008, 55)

les deux traditions : là où le nom et sa « dégustation » occupe toute l'attention dans l'École des Noms, la tradition gréco-latine centre la personne qui nomme. Ainsi, « el onomateta », celui qui appose les noms (« onomathète », notion issue du *Cratyle* de Platon²²³), a le pouvoir de tout renommer et donc d'effacer (« borramiento ») les anciens noms. L'acte de remplacer des noms (topographiques) par des autres est violent car il vise l'oubli 'magique' « acto mágico », instantané, d'une mémoire concurrentielle de la géographie locale. La voix poétique critique cette approche : elle s'en sépare par une démarcation à l'encre rouge, « demarcación con tinta roja ». Le poème embrasse au contraire la relation sensorielle décrite comme « un intercambio intencionado con el Portador » [un échange intentionnel avec le Porteur]. En cela, elle fait un acte de marronnage en refusant l'imposition de la philosophie gréco-latine comme seul référent intellectuel.

L'union trans-pacifique, de l'Asie aux Caraïbes, et transatlantique, pour rejoindre l'Afrique et la culture yoruba, sans pour autant passer sous silence la philosophie occidentale, donne lieu à la « Ceremonia » qui occupe le troisième mouvement du poème. Le lectorat, interpellé par l'impératif de politesse « tome » [prenez], est invité à commencer le partage du thé, un thé symbolique de « comunión » et « sincronía universal ». Les derniers mots du poème, « incluso nuestras vasijas interiores », renforcent la dimension spirituelle de la cérémonie, puisque le rituel sert à entrer en relation non seulement avec les autres continents, mais aussi avec notre espace intérieur : cette cérémonie nous connecte spirituellement au monde. Le recueil, en tant que carte, offre un espace de connexion qui donne lieu à une cérémonie centrée autour de l'eau pour permettre la guérison, l'hommage aux morts et le partage, rejetant la fragmentation géographique de l'idéologie occidentale qui se manifeste tant par l'histoire coloniale que par la réponse politique

²²³ Nasta, Mihaïl. "L'onomathète de La tradition et les appuis cratyliens de l'onomasia: Observations sur les prodromes du *Cratyle* et la fortune d'un débat platonicien." *Interférences*, no. 7, 2014, <https://doi.org/10.4000/interferences.4760>.

à la pandémie du Covid. L'inclusion de ce poème dans une édition étatsunienne appelle un lectorat international à rechercher les connexions spatiales plutôt que les divisions géopolitiques. Le poème, échappant ainsi à l'enfermement, s'oppose aux politiques d'embargo et de restrictions des déplacements, en affirmant au contraire Cuba comme un lieu de connexions multidirectionnelles, de l'Afrique et l'Europe jusqu'à l'Asie.

Bacon et Ríos construisent leur pratique cartographique poétique sur la connexion et non la séparation des divers éléments qui constituent le territoire. Contre la matérialisation des frontières politiques et des délimitations géologiques ou géographiques sur les cartes occidentales, l'approche de Bacon comme celle de Ríos donnent corps à la vision de Goeman qui, élaborant sur les analyses du contrôle spatial des peuples autochtones en Australie de la chercheuse Irene Watson (Tanganekald, Meintagk et Boandik), affirme : « We must be able to imagine alternative spaces in which our thoughts and bodies are free to roam » (2013, 131). Goeman, développant un dialogue avec Watson, propose un horizon critique et créatif pour décoloniser l'espace. Les deux poèmes étudiés ici proposent des formes poétiques de cartographie ouvertes à des déplacements multidimensionnels malgré les clôtures et les frontières imposées par la colonialité de la géopolitique. Bacon et Ríos donnent une place centrale aux cérémonies dans ces connexions cartographiques. Le deuxième recueil de Bacon, *Un thé dans la toundra/ Nipishapui nete mushuat* (2013) performe une cérémonie du thé. Bacon écrit « Je te regarde danser là/ Où tu me rejoins/ / Nous partageons/ Un thé/ Dans la Toundra » (46). Le « tu » n'est pas explicité, il n'est pas genré ; il évoque le lectorat, invité à « rejoindre » la poétesse sur le territoire innu pour partager un thé, un moment de « comunión » et de « sincronía universal » comme l'écrit Ríos.

C. Faire parler les rivières : *Je suis souvenance*²²⁴

Ríos comme Bacon écrivent le territoire par la poésie pour s'opposer à l'effacement de connaissances qui n'entrent pas dans le canon scientifique et littéraire attaché à l'espace qu'elles habitent. Habiter, dans cette vision, consiste à continuer de faire vivre la mémoire environnementale et à la diffuser à rebours de la destruction écologique et l'uniformisation épistémologique. Cette mémoire, chez les deux poétesses, se concrétise notamment dans leur écriture-relation à l'eau. L'eau et ses métaphores occupent une place centrale dans les pensées caribéennes et autochtones. La sociologue dominicano-étatsunienne Ana Maurine Lara a explicité l'association entre l'eau et la mémoire sous l'expression « water-memory » (2020, 87). Elle rapporte en particulier les mots de l'aînée Nana Yvette, Shis-Inday (Apache Mescalero) : « Water carries all of the memory of our planet » (87), ajoutant : « Space-time collapses and all that is, is water-memory » (88). La profondeur historique et la continuité géographique associe l'eau à la mémoire. Dans ma lecture de leur poésie respective, Ríos et Bacon passent par le texte pour pratiquer la résurgence, une notion centrale à la philosophie autochtone contemporaine, que Leanne Betasamosake Simpson (Michi Saagiig Nishnaabeg) définit comme un projet à la fois géographique et historique de mémoire pour transformer le présent (2017, 2). Simpson ouvre son projet de « radical resurgence » par le refus d'oublier et au contraire la volonté de diffuser une « narrative of what our land used to look like » (2017, 2). La résurgence est un projet écologique de protection de l'environnement, en particulier par rapport à l'eau contre la pollution et le tarissement des sources, mais aussi un projet symbolique d'histoires à retrouver et à partager pour s'attaquer aux inégalités sociales du présent. En tant qu'élément partagé par tous les êtres vivants,

²²⁴ Bacon : « Poing en l'air / Guerrière aux larmes / Sans vacarme/ Je suis territoire/ Tu m'as construite/ Je suis souvenance/ Tu poursuis mon enseignement », *Uiesh* 94

l'eau est une forme de connexion qui devrait être libre des logiques d'appropriation capitaliste. Bacon et Ríos mettent en avant les rivières et leur lien à la mémoire des communautés qui fréquentent ces cours d'eau pour interroger notre relation à l'eau.

La rivière comme guide des Innuat

Dans son recueil *Kau minuat – Une fois de plus* (2023), Bacon évoque le cycle des saisons et celui du nomadisme innu qui lui est associé. Or les ruptures de ces cycles sont dues au colonialisme, au capitalisme et à l'extractivisme qui mettent à mal le territoire et ses cycles. Retrouver les anciennes voies nomades devient alors un travail de résurgence pour maintenir la mémoire des cycles de vie et lutter pour leur réactualisation dans le présent.

Shipu meshkanau	Shipu meshkanau
Route d'eau	Nitutinan nuitshikunan
Nos canots avancent	Tsheshi nataimat nuash Nutshimit
Ils te remontent vers Nutshimit	Tsheshi maimat nuash uinapeikut
Ils te descendent vers la Mer	Akua nitutenan e tshishkatshuaki
Nous t'obéissons	Kuessipan nipakatanan
Quand tu deviens indomptable	Nitutinana
A notre tour nous portons	Tshiminan nitishinikashunana
Nos canots sur nos têtes	Ninan Innuat
Tu baptises nos Nations	Tshititutainan nuash tshe tipatshimakuiat
Tu leur donnes ton nom	Tshinakamataminan nikuakushuakanashkua
Être l'Humain de ta veine	
Nous amène aux lieux de notre histoire	Kau takuatshin
Nous te confions nos perches	Ninatainan tshishkatshuan
	Eukuan nitshiashi-tipatshimunan
L'automne revient	Ka pakushuenitamat
Nous remontons le courant	
C'est du passé	
Dont nous rêvons	

(2023, 54-55)

Le premier vers est le même dans les deux langues : l'expression « Shipu meshkanau » n'est pas en italique dans le texte français, ce qui ne la démarque pas comme langue étrangère au reste du texte : l'innu-aimun se fait une place dans le français. « Shipu » désigne la rivière ; l'emploi de l'innu-aimun permet d'ouvrir le texte par ce mot, alors que le français place « route » avant son

complément, « d'eau ». Le poème s'adresse, sous une forme plurielle, « nous », à un·e destinataire à la deuxième personne du singulier. La voix narrative se confie à ce·tte destinataire, se plaçant sous sa guidance : « Nous t'obéissons », puis, pour fermer la première strophe, « Nous te confions nos perches ». Sans être nommée directement, la rivière est ici l'adresse du poème, mais aussi la force protectrice du « nous » évoqué. Le « nous » n'est pas le seul sujet des verbes actifs : les canots performant une grande partie des mouvements : ils « avancent », « remontent » et « descendent ». Le canot et la rivière sont en position centrale des déplacements, ils sont leur condition de possibilité, ce qui décentre le « nous » humain. L'eau forme un cadre aux déplacements évoqués : « nous » va « vers Nutshimit » puis « vers la Mer » grâce à la rivière. Le glissement de la poétesse depuis « le Nutshimit » (avec un article défini, dans son premier recueil) vers « Nutshimit » (sans article dans ce recueil) suggère un changement de relation à la terminologie française. Nutshimit passe d'un nom propre de lieu déterminé (semblable à « le Saint-Laurent » ou « l'Atlantique », « la forêt » ou « la Toundra ») à un nom propre d'entité individuelle.²²⁵ En ce sens, Nutshimit ne désigne pas seulement un lieu géographique mais une entité unique, porteuse d'un nom propre, plus active qu'un toponyme en français. Le « nous » n'est pas le guide mais un groupe qui suit des chemins tracés par les cours d'eau. Le chercheur canadien Nicolas Beauclair lit chez Bacon une volonté de souligner des tensions entre différentes façons de concevoir le territoire :

Il est donc possible de comprendre que Bacon nous offre une œuvre qui permet de souligner les tensions entre des visions du monde distinctes, l'une moderne tendant à une course effrénée vers le progrès et le contrôle des ressources, de la nature, et une autre mettant l'accent sur l'existence d'un point de vue ontologique autre qui ne fait pas de distinction entre nature et culture, humains et non-humains » (134).

²²⁵ Voir Laurent, Nicolas. "Double nature du nom propre de lieu et concept individuel." *A contrario*, vol. 33, no. 1, 2022, pp. 27–47, <https://doi.org/10.3917/aco.221.0027> en particulier p.38 et p.45.

Bacon unit les notions de « nature » et « culture », puisqu'elle place les origines des cultures innu dans leur environnement, et particulièrement dans leur lien aux rivières. La rivière occupe une position de guide spirituel : l'expression « tu baptises » reprend en la détournant l'autorité religieuse chrétienne. Au lieu d'une vision de l'être humain comme seul onomathète, la rivière, chez les Innuat, donne son nom aux groupes qui la suivent. Ainsi, le nom de la rivière nomme en retour les groupes d'Innuat, ce qui permet aux groupes, même privés ou limités dans leurs connaissances ancestrales, de retrouver les chemins empruntés par leurs ancêtres. La rivière transcende ainsi le temps et transmet la transmission intergénérationnelle des savoirs innu : la suivre et transmettre son nom permet la résurgence du nomadisme.

Deux effets déjà présents dans le poème « Minishtikuss » se retrouvent ici. La rivière, nom féminin en français, n'est pas explicitement nommée ni genrée, et le seul adjectif qualificatif qui s'y rapporte est « indomptable », qui est épïcène. La rivière est représentée comme animée mais son genre n'est pas inséré dans les systèmes grammaticaux du français, qui imposent un masculin ou un féminin. D'autre part, l'image du reflet se retrouve dans ce poème : « Quand tu deviens indomptable/ À notre tour nous portons/ Nos canots sur nos têtes ». Dans cette vision du nomadisme innu, la rivière est à l'origine du portage, et les Innuat reproduisent par leurs corps le mouvement de la rivière quand celle-ci est impraticable. Le poème affirme la rivière comme un chemin de mémoire : « Nous remontons le courant/ C'est du passé/ Dont nous rêvons ». Le rêve ajoute un chemin d'accès vers la mémoire du passé, il est une façon spirituelle de « remonter » le courant. Le cycle des saisons se complète et recommence avec l'automne, qui indique aux nomades le temps de revenir « vers Nutshimit ». Remonter le courant évoque tout à la fois un déplacement géographique, une prouesse physique et un effort mental et culturel : celui de retourner dans les terres intérieures, de réactualiser dans le présent une pratique héritée du passé. Le chercheur et

auteur québécois Pierre Ouellet évoque, en se basant sur l'œuvre de l'artiste innu Richard Robertson, ce mouvement à « contre-courant » : « il faut non seulement ralentir ou freiner le temps accéléré de l'histoire humaine, comme l'écrit Richard Robertson mais, plus radicalement encore, « s'orienter dans le sens inverse des lourdeurs du temps », « inverser la tendance lourde » qui est d'aller toujours plus vite et de faire toujours plus grand » (31). Face aux tentatives coloniales d'uniformisations toujours renouvelées,²²⁶ mais aussi d'impositions de formes d'habiter et de déplacements grâce à la technologie géospatiale telle que les GPS, Bacon construit sa résistance sous la forme d'une résurgence à la fois culturelle, linguistique, temporelle et spatiale.

L'acte d'écrire l'ensemble de Nutshimit comme lieu de vie, et non seulement les réserves autochtones, rend lisible la continuité des formes d'habitation innu en contexte de territoires revendiqués par diverses entités coloniales. Le chercheur Warren Cariou (Métis) écrit : « I think poetry by Indigenous writers can help to make that presence recognized, can re-map the terra nullius once again, so that Indigenous faces and voices can no longer be ignored. Indigenous poetry can do this by opening our senses to what is already there, by giving us the tools to see past the boundaries that colonization has put in place » (dans McLeod, 35). Bacon « re-cartographie » le territoire contre le *terra nullius* pour affirmer la présence historique des Innuat : le Nutshimit n'est et n'a jamais été un territoire vide offert à l'appropriation occidentale. C'est au contraire un territoire nommé et habité, un écosystème complexe aux relations multiples. Chez Bacon, la rivière est un guide physique et spirituel qui conserve et transmet la mémoire et l'héritage des Innuat.

²²⁶ Sarah Henzi évoque notamment : « Forty-five years later, in May 2022, the National Assembly passed Bill 96, an amendment that further minimizes the spaces and services where English can be used: French is no longer only the mandatory “official” language, it is also the mandatory “common” one. As such, it introduces added areas for compliance (such as new and existing businesses, birth and death certificates, court proceedings, colleges) and the addition of penalties for non-compliance. Once again, the effect of the new legislation on Indigenous Peoples in the province is significant » (*Translation Studies* 2024, vol. 17, no. 1, p.185).

La rivière comme témoin de la mémoire afro-cubaine

Tout comme chez Bacon, l'eau joue un rôle de conteuse et de guide à la fois spirituelle et spatiale dans la poésie de Ríos. Le dernier poème de *26 Tao*, (2020, 71), l'un des trois derniers textes non repris dans *Raku* (2023), évoque la mémoire de l'eau :

Y escalando ligeros hacia los viejos baños públicos (San Andrés Santa Rita) ganamos en amillaramiento 400 metros cuadrados de terreno y 15 metros cuadrados de manantial, piscina donde vine a besar el manto (freático) regalo de la Madre Gaia.	Et en montant légers vers les vieux bains publics (San Andrés Santa Rita) nous gagnons en millage 400 mètres carrés de terrain et 15 mètres carrés de source, piscine où je suis venue embrasser la nappe (phréatique) présent de la Mère Gaia.
Allí los mangos aguacates limoneros. Risa abierta como pan de Galicia los sonetos de Amelia, bisabuela. Tía Elsidá, ruido desangrado que ansía y vuelve a mí... pero no. Nunca. Nada. Ningún exceso de fantasía.	Là-bas les mangues avocats citronniers. Rire franc comme un pain de Galice les sonnets d'Amelia, l'arrière-grand-mère. La tante Elsida, bruit exsangue qui angoisse et me revient... mais non. Jamais. Rien. Aucun excès de fantaisie.
Innovar, re-crear una tierra de la que surgen aguas [medicinales y	Innover, re-créer une terre d'où surgissent des eaux [médicinales et
Ríos fantasmas (Sabich��, subterr��neo, del San Juan murmurante, abrigo tenebroso de <i>Cinco muertes de la ni��a Cecilia</i> , el Yumurí cant��bile).	Des rivières fantômes (Sabich��, souterrain, le San Juan murmurant, abri ténébreux de <i>Cinq morts de la petite Cecilia</i> , le Yumurí célébré).
A descargar ahora la broma colosal: Casa cuya permuta renegada cae cada vez. Ojos que asaltan todavía, agrandados azules de Amelia Vento (��otro r��o?) Pichardo (��Marim��n?).	Il faut révoquer maintenant la blague colossale : Maison dont l'échange renié tombe �� chaque fois. Des yeux qui agressent encore, grandis bleus d'Amelia Vento (une autre rivière ?) Pichardo (Marimón ?).

Le poème, en deux mouvements, évoque les relations historiques des communautés humaines aux rivières mais aussi les violences qui visent ces cours d'eau et les populations qui les fréquentent.

Le poème s'ouvre par l'évocation d'anciens bains publics de Cuba : « (San Andr  s Santa Rita) ».

Santa Rita de los Ba  os et San Andr  s sont deux localités de Guanabacoa (village historique et maintenant quartier au Sud de la Havane) célèbres dans le passé pour leurs eaux curatives. Le

Concise Dictionary of World Place-Names définit ainsi ce nom de lieu : « Guanabacoa, Cuba: On the site of an old Native American village called 'Place of Waters,' a reference to the numerous

medicinal springs in the area ».²²⁷ Le nom de Guanabacoa garde la mémoire autochtone taïno de cet espace. Le fait que ce lieu ait gardé son nom taïno permet de se souvenir de son état avant la destruction écologique due à la colonisation et à l'industrialisation. Guanabacoa est également classé en tant que lieu historique afro-cubain, intégré au « Proyecto de la Ruta del Esclavo » [Projet de la Route de l'Esclave] pour leur importante population afro-cubaine et la présence de nombreux sites religieux dédiés aux Orishas de la religion afro-cubaine Regla de Congo, en particulier liées à l'eau.²²⁸ À Guanabacoa, San Andrés était une source d'eau minérale très réputée dans tout le pays, jusqu'à ce que la surexploitation de la source et la déforestation ne la tarissent.²²⁹ Santa Rita était un lieu de bains publics réputé pour son eau curative ; aujourd'hui, cette source est appelée « vertedero » [dépotoir] par la population voisine.²³⁰ En nommant ces endroits, Ríos rappelle la sacralité de ces sources d'eau, aujourd'hui polluées et/ou tarées. Elle évoque leur histoire comme lieux de guérison d'accès public. La voix poétique réclame ces espaces, et, comme une géographe, elle mesure le terrain en mètres carrés. L'approche est aussi spirituelle : l'eau est un présent de « Gaiia », la Déesse Mère de la mythologie grecque classique, dans une orthographe étymologique (non hispanisée en « Gea ») du nom grec « Γαῖα ». Ríos se réfère à l'héritage religieux et rituel

²²⁷ "Guanabacoa." *Concise Dictionary of World Place-Names*, 2019, <https://www-oxfordreference-com.uoregon.idm.oclc.org/display/10.1093/acref/9780191882913.001.0001/acref-9780191882913-e-8638?rsk=s1kVma&result=3961> consulté le 27/05/2024. Voir l'article Álvarez, Lisette Roura, and Odlaner Hernández de Lara. "Indios Naturales y Floridanos En Guanabacoa, La Habana, Cuba." *Ciencia y Sociedad*, vol. 44, no. 4, 2019, pp. 35–50, <https://doi.org/10.22206/cys.2019.v44i4.pp35-50> à propos de l'archéologie de ce site.

²²⁸ Le projet est présidé par les anthropologues Miguel Barnet et Jesús Guanche ; voir notamment "Asentamiento Poblacional de Regla" <https://slaveryandremembrance.org/partners/partner/index.cfm?id=P0045&lang=spa> et "La Ruta del Esclavo, Cuba" <https://slaveryandremembrance.org/partners/partner/index.cfm?id=P0063>, The Colonial Williamsburg Foundation, consultés le 27/05/2024.

²²⁹ Voir l'article de Miguel Arencibia, « Las ruinas de una "Cotorra" que daba agua mineral en Cuba » sur *Martí Noticias*, <https://www.martinoticias.com/a/cuba-ruinas-cotorra-que-daba-agua-mineral/171883.html> consulté le 27/05/2024.

²³⁰ Voir la vidéo de témoignages de Hansel Leyva Fanego sur le site de *Periodismo del Barrio*, <https://periodismodebarrio.org/2019/05/los-banos-de-santa-rita/> consulté le 27/05/2024

grec antique, en particulier dans sa vénération des éléments naturels, sans passer par les interprétations postérieures espagnoles-chrétiennes de ces divinités.

Dans un premier temps, Ríos évoque ces espaces comme des jardins perdus : la seconde partie de la première strophe construit un environnement idyllique dans lequel on passe des fruits (« mangos » et « aguacates ») aux arbres (« limoneros »), aux rires et à la nourriture (« pan de Galicia »). Cette vision idyllique est liée à l'écriture poétique : Ríos dénomme Amelia, dont le nom complet occupe la fin du poème : Amelia Vento Pichardo, poétesse de la ville de Matanzas qui a publié un unique recueil, *De mi jardín interior* [*De mon jardin intérieur*] en 1933.²³¹ Vento Pichardo emploie les formes traditionnelles de la poésie occidentale, dont les sonnets ; une grande majorité de ses poèmes se réfèrent au « canto de las aves » [chant des oiseaux], aux lys et aux palmiers, aux « enchantements » de la nature et de la nuit.²³² Mais cette image idyllique est remise en question par Ríos à la fin de la strophe : l'attribut d'Amelia comme « bisabuela » donne place au nom de « Tía Elsida ». Cette « tante » ne se réfère à aucune femme cubaine dont j'ai pu trouver la mention ; l'apposition de ce nom à l'expression « ruido desagrado » réoriente ce nom « Elsida » vers le nom de maladie « el sida », qui affecte le sang et empêche les défenses naturelles d'agir. L'irruption d'un nom de cette maladie épidémique au sein d'une élégie sur la nature et l'eau pousse le lectorat à s'interroger sur l'histoire de ces sources. La chercheuse étatsunienne Anissa Janine Wardi affirme que certain·es auteurs et autrices afro-américain·es « equate rivers to blood flow » (22). Dans cette approche, les sources d'eau sont contaminées par les activités humaines,

²³¹ Je n'ai pas pu trouver ses dates de naissance et de décès.

²³² Voir par exemple « Bajo el encanto de la noche » : « Todo es sombra, susurro, perfumes y recuerdo;/ con mis evocaciones, en tu selva, me pierdo/ gozando de tu encanto la caricia serena./ Lejanamente llegan esencias deliciosas;/ me llegan notas dulces de flautas armoniosas/ con el pjar de aves, y olor a tierra nueva. » (60). « Sous l'enchantement de la nuit » : « Tout est ombre, murmure, parfums et souvenir ;/ avec mes évocations, dans ta jungle,/ je me perds/ profitant de la serène caresse de ton enchantement. / De loin arrivent des essences délicieuses ;/ il m'arrive de douces notes de flûtes harmonieuses/ avec le chant des oiseaux, et l'odeur de terre fraîche. »

et les êtres humains, en retour, sont contaminés par les maladies. A travers la figure de Vento Pichardo, la poésie élégiaque cubaine est directement mise en relation avec la pollution et les maladies, des impensés de cette tradition littéraire. La fin de cette strophe est hachée, constituée de phrases sans verbes, toutes négatives, rendant impossible l'idéalisation de ces sources d'eau comme des espaces d'harmonie universelle et intemporelle.

Ríos part ensuite à la recherche de la mémoire écologique conservée dans les rives des rivières de Matanzas. L'enjambement « aguas medicinales y / ríos fantasmas » nous transporte de Guanabacoa à la ville de Matanzas (environ 100km à l'est de la Havane) et en particulier à ses rivières : le déplacement de la voix poétique suit les cours d'eau, et sa marche permanente performe poétiquement le marronnage. La mention de « ríos fantasmas » précède trois noms de fleuves : Sábicu, San Juan, Yumurí. Le « Sábicu » est un fleuve qui a été volontairement tari lors du développement de la ville de Matanzas au XIX^{ème} siècle.²³³ Ríos défend une approche environnementale qui, grâce à une mémoire ancrée dans les noms topographiques et les populations locales, plutôt que la littérature et les études historiques académiques, veut « re-crée » les conditions de possibilités de ces eaux, et permettre ainsi leur retour, leur résurgence.²³⁴ La résurgence évoque la force de la mémoire de l'eau. L'autrice étatsunienne Toni Morrison a notamment décrit cette force : « All water has a perfect memory and is forever trying to get back to where it was » (1995, 99). L'infinitif « innovar » marque une création inédite, mais cette possibilité est tempérée par l'infinitif qui lui est juxtaposé, « re-crear ». Le tiret insiste sur le

²³³ Ce fleuve ne reprend son cours que lors de tempêtes. Voir l'article "Sábicu, el río fantasma en Matanzas que solo vive cuando llueve mucho." *CubaCute*, 2022, <https://www.cubacute.com/2022/02/22/sabiku-el-rio-fantasma-en-matanzas-que-solo-vive-cuando-llueve-mucho/> consulté le 27/05/2024.

²³⁴ Il a très peu d'information disponible sur l'histoire de l'eau à Guanabacoa ou à Matanzas. La plupart des articles journalistiques auxquels j'ai pu accéder combinent des témoignages des riverain·es et/ou des sources historiques (quelques relevés géographiques, peu nombreux, une étude archéologique).

renouveau : ce verbe affirme que les conditions de possibilités ont déjà existé, et qu'il faut les ré-implanter pour que les eaux re-surgissent. Le poème de Ríos inscrit dans la poésie cubaine la mémoire des rivières et des sources d'eau que le développement urbain a polluées et taries.

La mémoire des rivières est intrinsèquement liée à la mémoire de la violence raciste dans l'histoire cubaine. Le Sabicú a été tari volontairement au XIX^{ème} siècle (sans qu'une date spécifique n'ait été conservée). L'expression « al Yumurí cantáble » évoque le poète « mulato » Gabriel de la Concepción Valdés (connu sous le nom de Plácido, évoqué comme *cimarrón* dans le poème « Cobre/Ibayé »). Auteur de nombreux poèmes dont « Al Yumurí » (1862, 165-171), Plácido a vécu à Matanzas et y a été fusillé en 1844, accusé d'avoir participé à la *Conspiración de la Escalera*²³⁵ dont le projet politique visait à contrecarrer la mainmise exclusive des personnes blanches sur le gouvernement cubain. En les juxtaposant, Ríos dresse un parallèle entre la fin du Sabicú et la mort de Plácido. La violence coloniale marque également le troisième fleuve de Matanzas, le San Juan. Ce dernier, qui occupe un vers entier entre les deux fleuves, est décrit comme « abrigo tenebroso de *Cinco muertes de la niña Cecilia* ». Cette expression renvoie à l'œuvre inédite du poète de Matanzas Luis Marimón Tápanes, *Las 7 muertes de la niña Cecilia* (1984), elle-même mentionnée par le dramaturge Jorge Luis Rodríguez dans *La muerte de la niña Cecilia* (1999).²³⁶ Ces auteurs évoquent le fait qu'en 1919, les habitant·es de Matanzas ont organisé une « chasse aux sorcières » contre les pratiquant·es de la religion afrocubaine de la Regla de Congo, très implantée à Matanzas (tout comme à Guanabacoa). Au moins six personnes noires,

²³⁵ “The movement known to history as La Escalera represented the culmination of at least three years of collective anticolonial and insurgent organizing by enslaved and free people of color in Cuba’s west-central districts [...] Much of the organizing took place in the sugar-rich western province of Matanzas, home to some of the island’s most prosperous sugar and coffee estates. In 1844, the Spanish colonial government coordinated a widespread effort to suppress all rebel organizing, real and imagined” Finch, Aisha. “Haunted Flesh and Chaos Theory: Gender, State Violence and the Afterlife of Slave Rebellions.” *Journal of Colonialism & Colonial History*, vol. 24, no. 3, 2023, <https://doi.org/10.1353/cch.2023.a915314>.

²³⁶ Texte publié en ligne, <https://www.afrocuba.org/Antoll/cecilia.htm> consulté le 29/05/2024.

dont leur supposé leader José Claro, accusé de « brujo » [sorcier], ont été jugées et condamnées pour leur « kidnapping » et « sacrifice rituel » d'une fillette blanche de trois ans, Cecilia. La tombe de celle-ci, ouverte seulement en 1998, a en fait révélé un fœtus. L'anthropologue allemand Stephan Palmié sort cet événement du fait divers pour le placer dans une histoire plus large de répression systémique des Afro-cubain·es en ciblant leurs religions :

Between 1904 and the early 1920s some two dozen incidents involving the death or disappearance of children were publicly interpreted as brujería-related crimes, and repeatedly elicited not just vociferous bursts of public outrage, but mob violence, and attempted or consummated lynchings of presumed black *brujos*. (2009, 68).

Rodríguez écrit que la rue où a eu lieu cette disparition était la Calle Río, au bord du fleuve San Juan, et que les enfants étaient depuis interdits d'y passer.²³⁷ Il décrit en outre le maintien du mythe des « sorciers kidnappeurs » par les habitant·es de Matanzas pour enseigner aux enfants à avoir peur des personnes noires, malgré les études historiques qui montrent que ces accusations étaient toutes des coups montés. Pour Ríos, la mémoire des rivières et des fleuves est liée aux communautés afro-cubaines mais aussi à l'histoire du racisme, des violences, des lynchages et des exécutions qui visent les membres de ces communautés.

L'expression « broma colosal » permet de faire une transition entre les événements du XIX^{ème} et du XX^{ème} siècle et la continuité historique des violences écologiques et raciales. Cette « immense blague » désigne les fausses accusations et le travail qui reste à faire tant pour la mémoire de l'histoire afro-cubaine et cubaine en général que pour le changement des mentalités à Matanzas et dans tout le pays. Mais par cette expression, Ríos évoque aussi la situation actuelle du logement à Cuba comme l'une des manifestations de l'absence de changement pour les individus

²³⁷ Rodríguez, Jorge Luis. *La muerte de la niña Cecilia*. Los Angeles: Stage Of The Arts, Inc., 1999, <https://www.afrocuba.org/Antol1/cecilia.htm> consulté le 29/05/2024.

et communautés afro-cubaines. Ríos place ainsi en conversation l'espace « naturel » des cours d'eau et les espaces urbains d'habitation sur leurs rives. A Cuba, les biens immobiliers ne peuvent pas être vendus, puisque c'est l'État qui se charge de redistribuer les logements vides, et la seule façon de déménager est de passer par les « permutas » ou échanges de deux biens immobiliers.²³⁸ Or, ce système n'avantage que ceux dont les logements sont dans un état acceptable, et qui peuvent trouver des personnes intéressées à emménager dans leur quartier originel. Les communautés noires vivent historiquement dans des quartiers défavorisés et n'ont que peu accès aux matériaux de construction nécessaires à l'entretien immobilier. Elles continuent souvent d'habiter dans les mêmes espaces, n'ayant d'autre choix que de vivre avec les eaux polluées et les traces des violences raciales. Dans le système de logement actuel à Cuba, la destruction écologique enferme les personnes pauvres et racisées dans les lieux pollués et les empêche de déménager.

Ríos explicite la persistance de la tension raciale à Matanzas à la fin du texte, en détournant l'un des poèmes d'Amelia Vento. Le blason « Los ojos de mi madre » dédié aux yeux de la mère de Vento, décrit : « Son los ojos de mi madre tan azules/ que semejan gláucos tules/ sobre lagos de cristal » (21).²³⁹ Ríos écrit en réponse : « Ojos que asaltan todavía, agrandados azules de Amelia Vento ». La vision idyllique des jardins de Matanzas mais aussi de ses habitant·es est remise en cause. En effet, la paix et la beauté de cette ville vues par Vento en 1933 prend place quelques années seulement après le lynchage public des six personnes noires accusées de sorcellerie (1919) et moins d'un siècle après les mises à mort après la *Conspiración de la Escalera* (1844). Cette remise en contexte historique attire l'attention sur la violence que ces yeux ont choisi de ne pas voir. Les yeux bleus, métonymie pour l'identité politique et sociale blanche, « agressent » encore

²³⁸ Voir notamment sur ce sujet la comédie de Juan Carlos Taibo, *Se permuta*. La Habana: ICAIC, 1985.

²³⁹ « Si bleus sont les yeux de ma mère/ qu'ils semblent être du tulle glauque/ sur des lacs de cristal. »

la voix poétique, qui ne se sent pas en sécurité autour des cours d'eau sous leur regard inquisiteur. La mémoire de l'environnement est incomplète sans la mémoire des communautés qui y habitent : contre l'idéalisme des jardins paradisiaques de la poésie cubaine du XX^{ème} siècle, Ríos suit les cours d'eau pour raconter la violence à la fois écologique et raciale qui se déroule sur leurs rives.

En terminant le poème par une question entre parenthèses, « (¿otro río?) », Ríos encourage son lectorat à continuer d'explorer les cours d'eau cubains (ou ailleurs) comme une méthode de recherche historique et une praxis de mémoire décoloniale. Le poème de Ríos, qui a été publié par la maison d'édition cubaine Ediciones Matanzas, est destiné en premier lieu à un lectorat cubain, familier de Matanzas, invité à questionner ses représentations de l'histoire non seulement raciale et politique mais aussi écologique de l'île, et à interroger sa façon de fréquenter et de respecter les diverses sources d'eau (et leurs habitant·es) afin de participer à leur résurgence.

Bacon et de Ríos proposent des cartographies poétiques qui incluent la profondeur historique de la relation entre l'environnement et les communautés qui les fréquentent. Leur poésie, en suivant les cours d'eau, entre dans le cadre du projet de résurgence de Simpson mais aussi des narrations écologiques théorisées par Malcolm Ferdinand et mentionnées plus haut : « Elles [les narrations écologiques] font émerger des mémoires cachées derrière ces arbres et ces montagnes, ces rivières et ces champs de cannes » (2015, 71) L'environnement est ainsi source de mémoire, de récits, et permet d'affirmer : « Je suis souvenance » (Bacon, 2018, 94) dans un « je » poétique qu'on ne peut pas séparer de son environnement. En cela, la poésie de Bacon tout comme celle de Ríos entre dans ce que la géographe Annita Hetoevehotohke'e Lucchesi (Cheyenne) nomme « Decolonial Mapping » :

In contrast to anticolonial mapping (defined herein as actively responding to and resisting colonial violence), the task of the contemporary period of Indigenous cartography is reclamation and reinvention: decolonial mapping. After centuries of

colonial occupation, land dispossession, genocide, criminalization, and attacks on Indigenous cultures and lifeways, today's generations are reclaiming knowledges that have been taken away or forced into secrecy, and reinventing mediums and practices in order to best engage with them. (2018, 21-22)

Bien que Lucchesi se concentre sur les productions cartographiques autochtones, cette approche s'applique aussi bien aux « bâtons à message » de Bacon qu'aux poèmes de Ríos en tant que membre de la communauté afro-cubaine dont les pratiques religieuses, politiques et culturelles ont été criminalisées et/ou folklorisées, vidées de leur sens politique et en même temps attaquées de façon systémique. Ces pratiques de cartographies décoloniales permettent de revendiquer une forme rituelle de relations à l'espace héritées des ancêtres, celle du rêve.

II. Rêver la fréquentation du territoire

Le rêve est un sujet présent dans une vaste extension historique et géographique de la littérature. Pour donner un exemple de cette extension, le chercheur japonais Araki Hiroshi mentionne par exemple le *Journal de ses rêves* (*Myōe shōnin yume no ki*) de Myōe (1173-1232), un moine du monastère Kōzan-ji qui a annoté ses rêves pendant plus de quarante ans (74). Le rêve a une longue histoire en tant qu'objet de récit mais son analyse a grandement varié en fonction du contexte culturel et historique dans lequel elle prend place.

A. Le récit des rêves et sa réception

La chercheuse Margaret Noodin (Anishinaabe) évoque la tradition de lecture des récits de rêves chez les peuples anishinaabe. Commentant l'importance du rêve pour l'auteur anishinaabe Basil Johnston, elle affirme :

Just as Western notions of fiction and nonfiction have become fixed as binary options, Johnston suggests that the determination of true or untrue is not as important in Anishinaabe literature. Instead, all stories are a kind of truth, and it is important for the storytellers and listeners to understand what kind of truth a story contains. (127)

La tradition anishinaabe lit le rêve comme un mode de récit qui fait partie du reste de la vie. Dans le cadre de la littérature romanesque africaine et caribéenne, la chercheuse française Isabelle Constant écrit : « Paradoxalement, il existe un nombre élevé de romans africains et antillais contenant des rêves, mais peu d'études sur le sujet. Mon propos ne sera pas d'analyser les rêves d'une manière psychanalytique, mais, à partir d'un corpus réduit, d'étudier leur fonction dans chaque récit afin de comprendre leur raison d'être » (2008, 8). Constant comme Noodin placent les rêves au centre de leur attention critique en tant qu'articulation littéraire et linguistique organisationnelle des textes. Joséphine Bacon et Soleida Ríos donnent une place cruciale aux rêves dans leur poésie. Or, leur pratique poétique du rêve, bien que différente, s'ancre en particulier dans la relation au territoire : le rêve est une façon de se définir et de se situer dans l'espace.

Le rêve comme expression de l'inconscient

La chercheuse allemande Barbara Hahn place les récits de rêves au centre du XX^{ème} siècle : « It turns out that collections of dreams without any interpretation were the literary genre most significant for the twentieth century. We find these dream books, as I would like to call the new genre, written in German and Arabic, in English and French. » (86) D'après Hahn, ces recueils de rêves sont publiés sans interprétation ; or, l'intérêt pour le rêve en tant que matériel à analyser suit les travaux du psychanalyste autrichien Sigmund Freud, notamment avec la publication en 1900 de *Die Traumdeutung* [*L'interprétation des rêves* (2010)]. Cet ouvrage fait du rêve une expression d'un inconscient sinon inatteignable, ce qui explique l'attention principale de la critique occidentale autour du rêve comme matériel d'interprétation. Le poète étatsunien Rod Townley affirme à propos des liens entre les rêves et la production poétique : « *Night Errands* contains the thinking of over two dozen contemporary American poets on the role of the unconscious in literature » (4). Dans cette approche, le rêve est l'expression de l'inconscient qui rend possible la

compréhension des processus créatifs en poésie. Le lien entre rêve et poésie est très présent pour Townley : « In our own time, there are poets who appear not to have been sourced by dream, just as there are plants that live on air alone, with no roots reaching into the ground » (2). Cette comparaison avec des « plantes hors sol » sous-entend le lien presque « naturel » entre les rêves et l'écriture poétique, ce qui fait du rêve la « source » de la poésie. Bachelard, dans son ouvrage *L'eau et les rêves* (1942), lie les rêves à l'eau : il concentre l'analyse de ce qu'il hésite à appeler la « psychologie de l'eau » (1942, 21) sur les rêves comme manifestation de la « poétique de l'eau » (1942, 28). Pour Bachelard, les rêves expriment l'inconscient à la source de l'imagination, et cette imagination nourrit les rêves : « C'est qu'à notre avis toute psychologie de l'imagination ne peut actuellement s'éclairer que par les poèmes qu'elle inspire » (1942, 28). L'imagination individuelle comme force fluide inspirerait le rêve poétique. Ainsi, le corpus critique littéraire du rêve se centre en grande partie sur la tradition occidentale de l'interprétation du rêve comme voie d'accès à l'inconscient individuel, lui-même la source de la poésie.

Plusieurs traits se retrouvent dans les études critiques sur les rêves dans la production occidentale littéraire moderne. Je voudrais souligner en particulier la problématique de confiance en la « véracité » du rêve partagé par écrit. Dans son essai *Les songes et les sorts* (1938) l'autrice française Marguerite Yourcenar affirme dans sa préface : « *Mon but est de présenter un certain nombre de textes [22 de ses rêves] dont je puis garantir l'exactitude, et non de proposer un nouveau système du rêve, ce que je ne suis nullement qualifié pour faire* » (20). Yourcenar est « garante » de la précision, et donc de la véracité, des récits de rêves qu'elle publie. Ce besoin de justifier « l'exactitude » du récit découle de la solitude de la personne qui rêve, du caractère personnel de son expérience. Le chercheur étatsunien Herschel Farbman écrit à ce propos : « We can sleep together and we can watch the sleep of another, but we cannot dream together or watch

the dream of another » (2009, 2). Le rêve est vu comme une pratique uniquement individuelle dont la « véracité » serait toujours remise en doute.

Le rêve comme lieu et comme pratique sociale

A contre-temps de ces visions du rêve comme source d'accès à l'inconscient sous l'influence notamment de la psychanalyse, l'étude des rêves chez les peuples hors de l'Europe et des autres espaces considérés comme « occidentaux » est principalement centrée autour de l'approche anthropologique. Pour l'anthropologue québécoise Sylvie Poirier, « Force est de constater, en effet, que l'anthropologie s'est davantage intéressée à la mise en œuvre sociale du rêve dans des sociétés non occidentales qui lui reconnaissent officiellement une fonction sociale, laissant dès lors l'étude des rêves dans nos sociétés aux spécialistes des sciences du privé » (177). Le rêve a ainsi un rôle social. Noodin souligne la fonction sociale du rêve en commentant l'œuvre de l'auteur anishinaabe Gerald Vizenor : « To the extent that one's environment and experiences are included in the dream or vision, they reflect the dreamer's individual culture or distinct community, but beneath that layer of consciousness they can show how the individual members come together as a community » (162). Le rêve est ici articulé comme un médium par lequel l'individu s'inscrit dans sa communauté.

Irène Hirt publie dans son article « Mapping Dreams/Dreaming Maps: Bridging Indigenous and Western Geographical Knowledge » une approche épistémologique du rêve appliqué en particulier à l'espace. Elle rapporte son travail comme cartographe pour Pikunwijimapu, une communauté Mapuche-Williche du sud du Chili. L'approche cartographique occidentale ne prend pas en compte les rêves : « Knowledge sources such as dreams have typically been disqualified because they are deemed non-rational and subjective » (107). Face à la cartographie occidentale, la vision mapuche inclut les rêves des membres de la communauté dans le processus

cartographique. Les rêves sont rapportés au conseil et étudiés pour non seulement savoir si le projet est viable mais aussi pour tenter de renouveler des liens avec l'ensemble du territoire mapuche, sans reconnaître les divisions en parcelles vendues par le gouvernement chilien à des individus qui ne sont pas mapuche à des fins de production agricole et d'exploitations des ressources naturelles. Hirt rapporte : « During the Chodoy lof mapu project described here, the dreams of some of the participants presented opportunities to consider the holistic and spiritual dimensions of Mapuche territoriality. In other words, dreams allowed a deeper and more comprehensive insight into what Pearce and Louis (2008) call “indigenous depth of place” » (109). Les rêves, par leur dimension spirituelle de liens au territoire mais aussi de lien à la communauté, expriment la profondeur historique des relations des Mapuche-Williche avec leur environnement. Dans sa conclusion, Hirt affirme : « The difference between a GPS and a dream is that the first gives quantitative and measurable indications about the location of a place, whereas the second provides qualitative information about it » (117). Hirt relie ainsi les rêves à une expérience, et donc à une source de connaissances de l'espace dans sa dimension historique et sociale.

Le rêve est présent dans chacun des recueils de Bacon et de Ríos. Pour cette raison, j'adopterai dans les deux parties à suivre une analyse comparative qui ne suit pas un seul poème mais qui met en miroir des citations de plusieurs recueils afin de tisser un réseau de représentations et d'usages du rêve comme territoire propre aux rencontres chez chacune des poétesses. La présence du rêve à travers l'œuvre de Ríos et de Bacon est fluide : les rêves apparaissent dans chaque recueil et n'affirment pas de stricte division entre l'espace « réel » et celui « onirique » ; leurs limites sont floues et mouvantes. Chez Ríos comme chez Bacon, le rêve est exprimé en grande majorité au présent, ce qui permet de représenter de façon directe, par hypotypose, les divers éléments et événements du rêve. Bacon choisit des formes poétiques courtes et des vers de

quelques mots seulement pour inscrire le rêve dans ses poèmes. Or, la conjugaison de l’innu-aimun comporte l’indépendant (indicatif) perceptif, dont le préfixe « ka » marque les verbes en lien avec le déroulement des rêves.²⁴⁰ Les rêves sont au centre de l’épistémologie innu, comme forme de connaissance et de communication entre les différentes entités qui forment le Nutshimit (Duchesne et Crépeau, 2020). A Cuba, Ríos joue entre le poème en vers et la prose poétique pour archiver les ses rêves et ceux des autres. Ses textes sont riches en descriptions, actions, et en commentaires méta-textuels. Dans le contexte des religions afro-cubaines, les rêves sont aussi un lieu de rencontre entre différents plans de la réalité et des êtres, et rendent ainsi possible la transmission de messages des esprits (Cabrera, 2022 [1954], 502). Ainsi, l’approche du rêve de Ríos et de Bacon est à la fois généalogique, comme une pratique héritée des ancêtres et à transmettre ; géographique, en tant que façon de (re)trouver et de maintenir des liens aux territoires habités ; et spirituelle, formant un espace de connexions sur de multiples niveaux. Les poétesses se représentent en rêveuses pour habiter spirituellement l’espace qu’elles fréquentent et rendre lisibles les rêves comme lieux d’ancrages multiples, exprimant une subjectivité ancrée dans le territoire.

B. Bacon : « Je rêve du retour » (2013, 42)

Le rêve est un élément essentiel dans l’épistémologie innu. La romancière Naomi Fontaine (Innu) a notamment publié la nouvelle « Puamun. Le rêve » en 2015, et le réalisateur Nicolas Renaud (Wendat) a produit une vidéo avec le musicien Florent Volland (Innu) intitulé « Florent Volland. Je rêve en innu » (2021). Cette vidéo évoque le titre du C.D. de Florent Volland de 2015, *Puamuna* [Les rêves]. Joséphine Bacon a publié plusieurs courts essais sur ce sujet. L’une de ses

²⁴⁰ Junker, Marie-Odile et Marguerite MacKenzie. “Indépendant indicatif présent – perceptif ou subjectif (№ 02).” *Grammaire innue / Innu Grammar / Aimun-Mashinaikan*. 2013, <https://www.innu-aimun.ca/francais/grammaire/verbes/conjugaisons/ordres/ordre-independant/ordre-02/> consulté le 18/06/2024.

toutes premières publications s'intitule « Le rêve de l'ours polaire » (1991) – ce récit, basé sur l'un de ses propres rêves, est introduit par une réflexion sur l'importance du rêve au sein de la culture et de la connaissance innu. Elle écrit en entrée de texte : « Chez tous les autochtones d'Amérique, et plus particulièrement chez les Innu en ce qui me concerne, le rêve est le plus important mode de communication entre des sphères imperceptibles du monde — que la science commence à peine à entrevoir — et la réalité quotidienne à laquelle ce mode donne un sens et aussi une organisation pragmatique et prévisionnelle » (186). Le rêve est ainsi un mode de communication entre les différentes « sphères » du monde, et cette communication est utile dans la vie du rêveur ou de la rêveuse et de sa communauté. Cette idée d'utilité sociale est reprise un peu plus loin dans le texte : « Originellement, le rêve — ou même la rêverie pour les plus doués — servait presque essentiellement à la chasse et à la recherche et l'obtention de nourriture. Parallèlement, il pouvait aussi servir, par extension, à la simple communication entre les individus ou les groupe » (186). La communication (avec les êtres humains, tous les êtres vivants, ou encore l'environnement) essentielle à la vie en communauté passe par le rêve comme espace de connexions et de communications. Or, la pratique du rêve n'est plus aussi diffuse qu'avant la colonisation. Bacon affirme : « Notons plutôt que, jusqu'à l'avènement des Européens [...], les rêves couvraient presque entièrement les aspects de la vie quotidienne des Amérindiens, et que l'apprentissage des techniques d'interprétation aussi bien que de mise en état de disponibilité faisait partie intégrante de l'éducation et de l'instruction données aux enfants et aux adolescents » (187). Le rêve est ainsi vu comme un élément à enseigner, tant pour pouvoir recevoir les rêves que pour les interpréter.

En 2023, Bacon évoque dans un court texte, « Une langue qui raconte les rêves », sa vision de l'innu-aimun par rapport au récit des rêves. Selon elle, « C'est une langue qui raconte les rêves

et qui sait écrire de la poésie ».²⁴¹ Pour Bacon, ce qui lie la poésie au rêve est la langue innu-aimun. Le rêve, un thème central de la poésie de Bacon, est présent dans chacun de ses recueils, ainsi que son verbe, « rêver », et son synonyme, le « songe », tous les deux exprimés par « puamun » en innu-aimun. L'action de rêver fait partie du quotidien de la voix poétique.

La transmission du rêve

Chez Bacon, la poésie sert d'espace pour explorer l'origine des rêves et renouveler l'histoire de leur transmission dans les communautés innu. Elle écrit dans la première partie de *Bâtons à message* : « Comme la terre/ nous rêvons » (18). La comparaison à la terre place l'origine du rêve dans cette dernière : pour Bacon, c'est la terre que les Innuat imitent lorsqu'ils rêvent. Le rêve n'est pas une particularité des êtres humains, mais ce qui les rattache au monde. Cette approche du rêve est sujet à une transmission de savoirs intergénérationnels : « Les ancêtres m'ont dit : / / « Ton âme a rêvé bien avant toi. / Ton cœur a entendu la terre » » (34). Bacon trace un parallèle entre « rêver » et « entendre la terre » : le rêve vient du territoire et il permet de s'y situer, de nous refléter en lui. Le rêve, de cette façon, nous précède. Les ancêtres portent et transmettent oralement les connaissances liées au rêve. Bacon rend ainsi par écrit la parole des ancêtres afin de poursuivre leur transmission ; l'emploi de guillemets souligne la parole en discours direct, ce qui place à son tour le « je » poétique en position de transmission. Dans le vocabulaire de Sarah Henzi, il s'agit d'« écriture orale » : « Ainsi s'est développée la pratique dite de l'écriture orale, un mode qui est à la fois parallèle et complémentaire à la tradition orale, et qui s'opère sous forme de dialogue et non de monologue » (81). La transmission du dialogue chez Bacon conserve la

²⁴¹ « Une langue qui raconte les rêves », *Duceppe*, 8 mars 2023, <https://duceppe.com/blogue/une-langue-qui-raconte-les-reves-par-josephine-bacon/> consulté le 05/06/2024.

première et la deuxième personne, ce qui permet à la voix narrative, à son tour, de transmettre au « tu », au lectorat, son héritage épistémologique innu.

L'écriture orale est nécessaire pour poursuivre la transmission du rêve comme forme de connaissance. L'imposition du sédentarisme à travers la scolarisation dans les pensionnats cause la perte des rêves, une perte que la voix narrative évoque dans *Uiesh / Quelque part* (2018) :

J'ai oublié comment rêver	Nunitshissituten eshi-puamunan
Mon cœur a perdu la cadence de la raquette	Kasitat nitei uni-tshissitutam ^u ka tshikashamet
Je me suis laissée apprivoisée	Nitapueten tshetshi utinikuian
Je suis au bout de moi (24)	Shash nitishpan

Puisque le rêve est un savoir transmis par les ancêtres et une manifestation du lien avec le territoire, la sédentarisation met en péril le rêve. Le rêve fait partie du nomadisme, évoqué dans son mouvement de façon sonore par l'expression « la cadence de la raquette » : sans nomadisme, le rêve comme expression d'une connexion au territoire n'est pas possible. La métaphore de l'apprivoisement renforce la notion de perte. Le dictionnaire Larousse définit « apprivoiser » : « Rendre moins farouche, plus traitable, plus docile un animal sauvage, le domestiquer ».²⁴² Ce verbe renvoie ainsi à la fin de l'état « sauvage » : une perte de liberté de mouvement, un enfermement dans l'espace « domestique ». L'oubli du rêve est l'une des conséquences de la sédentarisation forcée, ce qui entraîne une perte d'identité pour la voix poétique. Le « je » perd sa force et son unité, il devient dans le poème un chemin fini, barré, duquel la voix narrative arrive « au bout ». Le « je » est ainsi spatialisé dans une forme d'enfermement qui s'oppose aux visions d'infini de Nutshimit et de son reflet, le rêve. La subjectivité passe par le lien avec le territoire, un lien qui s'exprime par le rêve.

²⁴² « Apprivoiser. » *Dictionnaire Larousse*, <https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/apprivoiser/4759> consulté le 05/06/2024.

Bacon poursuit dans *Uiesh* : « Il y a des matins/ J'ai la nostalgie des rêves/ Que je n'ai pas rêvés » (92). La nostalgie pour ces rêves qui n'ont pas pu être rêvés met en valeur le manque dû à l'éloignement spatial qui provoque une déconnexion spirituelle. La chercheuse allemande basée au Canada Renate Eigenbrod, dans un chapitre sur les romans de l'auteur anishinaabe Richard Wagamese, écrit que la nostalgie sert au romancier « to explain the long-lasting impacts of the trauma of dispossession and Aboriginal peoples' search for the source of their strength » (2012, 142). D'un côté, l'impossibilité de rêver est l'un des « impacts à longue durée » de la sédentarisation. Mais la nostalgie empêche l'oubli : elle peut alors devenir une force qui indique que quelque chose nous manque, n'a pas été vécu, une « recherche des sources » selon l'expression d'Eigenbrod. Henzi, qui étudie la langue dans la poésie de Bacon, écrit : « Malgré le fait que ces expressions n'existent plus dans la société innue contemporaine, les concepts auxquels ils font référence ne sont pas vides, ni oubliés » (2010, 80). La nostalgie souligne bien ici que le concept du rêve dans l'épistémologie innu n'est ni vide, ni oublié. Il s'agit lors de s'emparer de cette nostalgie, de mettre en pratique le « νόστος » [nostos],²⁴³ le « voyage du retour » vers le territoire pour redonner corps au concept et à la pratique innu du rêve.²⁴⁴ Dans son premier recueil, Bacon termine l'un des plus longs poèmes par cette strophe :

Je dis aux chaînes du cercle :
Libérez les rêves,
comblez les vies inachevées,
poursuivez le courant de la rivière,
dans ce monde multiple,
accommodez le songe. (28)

Nuiten ute :
Punitak^u puamuna,
tshishi-inniutak^u inniun,
pimishkak^u shipu anite e takutueuepanit.
Ume assi ka mitshet inniunanut
minuta puamun.

²⁴³ La chercheuse australienne Kathleen Riley traduit ce terme dans la tradition homérique par « homecoming » (2021, 1) ; νόστος [nóstos] constitue le premier élément du mot nostalgie.

²⁴⁴ Dans la nouvelle d'anticipation *Uatan, un cœur bat*, Bacon évoque en prose cette approche du rêve comme un lieu de « retour » et un espace de lutte contre l'oubli : « [En 2070] les Innus ont quitté la côte et sont revenus sur leurs terres ancestrales pour retrouver leurs racines » (201). Uatan est un village où habite Napessiss, un jeune innu. La nouvelle se termine ainsi : « Ses rêves ramènent à Uatan l'étincelle d'un passé presque oublié » (204).

Les « chaînes du cercle » sont ici les agents qui maintiennent l'enfermement et empêchent la perpétuation du mode de vie innu. La voix poétique leur exige, à l'impératif, de briser l'enfermement et les multiples formes de dépossession qui en découlent. Le premier impératif concerne les rêves, à « libérer », ce qui met en image leur captivité. Cette libération des rêves prépare les autres impératifs, « comblez », « poursuivez » et « accommodez ». L'expression « vies inachevées » évoque les êtres morts « avant leur heure », qu'ils soient humain·es ou non, dans l'idée de respecter toutes les formes de vie sans les entraver. Les rêves sont comme les flots de la rivière, la fluidité des deux éléments est mise en parallèle et tous deux sont également nécessaires à la liberté. Le rêve est, comme la rivière, un chemin à suivre et à maintenir pour protéger les formes de vie innu. La voix poétique veut libérer les êtres et les éléments, au lieu de les restreindre par des barrages et par des murs. Le dernier vers affirme la nécessité de faire de la place aux rêves dans ce « monde multiple », dans la société majoritaire canadienne et québécoise marquée par l'organisation politique, sociale, religieuse et économique occidentale. Bacon œuvre ainsi non seulement pour le maintien de la transmission des savoirs liés aux rêves mais aussi pour leur réhabilitation chez les individus et communautés innu dans l'ensemble du territoire sous contrôle canadien : la résurgence vise aussi bien les rivières que les rêves.

Le rêve comme territoire

Le deuxième recueil de Bacon, *Un thé dans la toundra/ Nipishapui nete mushuat* (2013), s'ouvre par un prologue dans lequel la poétesse rapporte son premier séjour dans la toundra : « Lorsque j'ai vu la toundra pour la première fois, j'étais à Schefferville, accueillie par un grand chasseur de caribou, Ishkuateu-Shushep, et sa femme Maïna. C'était l'automne 1995 » (5). L'ensemble du recueil exprime ce rapport à la toundra, vue comme un espace de « liberté », le

dernier mot du premier poème (10). Or, la toundra est un lieu particulièrement apte à la pratique du rêve. Bacon finit l'un des poèmes du début du recueil ainsi :

J'étends sur la neige sa peau de fourrure	Nishatuekanau atikuian
Pour m'endormir	Anite tshe nutekushman
Mes rêves atteignent les étoiles	Minuana nipuamuna
 Toundra me chuchote	 Tshimut nitaimik ^u
Te voilà (34)	Aua tekushinin

Le rêve est une partie essentielle de la (re)connexion avec la toundra/Toundra. Tout comme Nutshimit dans *Kau Minuat*, Toundra est ici incluse sans article, en sujet du verbe, ce qui fait de ce nom de lieu (en français) un nom propre. La performance de gestes ancestraux, évoqués ici dans la simplicité de la couche, une peau de fourrure à même le sol enneigé, offre les conditions nécessaires à l'existence des rêves. Les rêves entraînent la perception multidimensionnelle de l'environnement, et effectuent le chemin inverse de la neige : les rêves montent de la terre vers les « étoiles ». La reconnaissance s'opère dans toutes les directions, et les rêves, libérés des « chaînes du cercle » peuvent s'élever sans restriction. Les rêves précèdent la reconnaissance par Toundra de la voix narrative : « Te voilà », permettant ainsi à Toundra de « reconnaître » la voix poétique, et de l'accueillir. La subjectivité de la voix poétique passe ainsi par sa reconnaissance par Toundra.

Outre cette reconnaissance mutuelle, le rêve est envisagé comme une forme de souvenir :

Je rêve aux lacs de ma terre	Nanitam nitshissituten shakaikana nete nitassit
Aux étoiles qui s'y mirent	Peshakuapiani nuapamauat utshekatakuat
Tout est calme dans la Toundra	Uapanitshakumauat
Le silence est vrai	Apu tshekuan petakuak Mushuat
Les bulldozers ne crachent plus leur fiel	Ute tshiaminniun muk ^u takuan
Je suis seule avec ma prière	Apu petukau kashutitshiht
Je cherche l'étoile du caribou	Ka manenitahk nutshimit
Mon guide (78)	Nipa minueniten tshi tshitishaukau
	Nipeikussin ashit nitaiamieun
	Ninanatuapamau atiku-utshekatak ^u
	Nui tshisseniten tanite tshe ituteian

Les deux versions du poème sont visuellement différenciées, puisque la version française compte trois vers de moins que la version innu-aimun. L’adverbe de temps « Nanitam », qui signifie « toujours, sans arrêt »,²⁴⁵ ouvre la version de droite, et n’a pas d’équivalent dans la version de gauche ; en outre, le poème en innu-aimun ne comporte pas de mention de rêver, « puamu », mais de se souvenir, « nitshissituten ».²⁴⁶ La version innu du poème insiste sur la permanence du souvenir comme accès au territoire, et sur le rêve comme forme de connaissance. Ce sens innu réoriente le « rêve » en français vers un sens de rêverie, c’est-à-dire de pensée consciente et toujours présente chez la voix poétique. Le rêve est un lieu pour se souvenir de (la) Toundra, loin de la destruction environnementale évoquée par les « bulldozers ». L’opposition s’opère entre deux mondes : le silence, le calme, la solitude et la spiritualité, qui occupent sept des huit vers en français, face à la courte mais violente interruption des machines, rendues vivantes par l’expression « cracher leur fiel ». En innu-aimun, l’expression est « ka manenitahk nutshimit », soit « qui manquent de respect à/insultent nutshimit ».²⁴⁷ Les machines fonctionnent comme une métonymie des gouvernements et des entreprises capitalistes qui visent à exploiter, et donc détruire, Nutshimit. En opposition, la voix poétique réaffirme un lien spirituel avec Toundra : elle est lieu de « prière » et « guide ». Le rêve démontre, dans les mots du dramaturge et philosophe wendat Yves Sioui Durand, « la spiritualité comme territoire imaginaire intact » (1992, 16). Le rêve-souvenir permet de renouveler le lien spirituel avec le territoire, mais aussi de retrouver un territoire ancestral « intact », libéré des destructions environnementales passées et présentes.

²⁴⁵ Ambroise, Jérémie, Marie-Odile Junker, Marguerite MacKenzie et Yvette Mollen. “Nanitam.” *Dictionnaire innu en ligne*, 2023, <https://dictionnaire.innu-aimun.ca/#dd5df5a9-4e9d-11e1-a509-001fe2189039> consulté le 06/06/2024.

²⁴⁶ Ambroise, Jérémie, Marie-Odile Junker, Marguerite MacKenzie et Yvette Mollen. “Tshissitutueu.” *Dictionnaire innu en ligne*, 2023, <https://dictionnaire.innu-aimun.ca/#ddfa5cb0-4e9d-11e1-8ff8-001fe2189039> consulté le 06/06/2024.

²⁴⁷ Ambroise, Jérémie, Marie-Odile Junker, Marguerite MacKenzie et Yvette Mollen. “Manenitam.” *Dictionnaire innu en ligne*, 2023, <https://dictionnaire.innu-aimun.ca/#ddfa5cb0-4e9d-11e1-8ff8-001fe2189039#dd31dcf2-4e9d-11e1-b4f0-001fe2189039> consulté le 06/06/2024.

Une fois les techniques du rêve retrouvées et perpétuées, celui-ci devient un espace de refuge. Dans *Uiesh/Quelque part* (2018), Bacon affirme dans le prologue : « J'appartiens à la race des aînés » (5). L'âge est un thème important dans ce recueil : la voix poétique évoque ses « rides » (12, 68, 76, 84), son « âge » (42), sa « canne » (78), et conjugue à plusieurs temps le verbe « vieillir » (12, 14, 86, 92). Face à la vieillesse, la poétesse s'empare du rêve comme d'un lieu grâce auquel ses relations avec le territoire peuvent être renouvelées. Le poème « J'ai cent mots à te raconter /Mishau aimun ua minitan », qui se concentre particulièrement sur les connaissances acquises avec l'âge, se finit par ces vers :

Je n'ai plus l'alerte des pas	Anutshish apu tshishkapataian
Le souffle court	Ninute-nenen
J'avance dans mon songe	Nishaputueten nipuamunit
Sans fatigue (<i>Uiesh</i> , 12)	

Face aux difficultés physiques dues à l'âge, le rêve permet de continuer la marche, de poursuivre le chemin du nomadisme et de la connexion au territoire. Le songe offre un espace où le « souffle court » devient légèreté pour la voix poétique désormais « sans fatigue ». Le rêve constitue un territoire qui, une fois retrouvé, peut être parcouru et habité pour maintenir le lien avec Nutshimit par-delà les limites du corps physique. Pour Sioui Durand, « Le territoire est le lieu ultime des énergies non domestiquées ; il est lieu et refuge » (14). Chez Bacon, le rêve est un refuge qui passe outre les obstacles physiques, qu'ils soient liés au territoire ou au corps.

Le rêve, lieu de rencontres spirituelles

Sylvie Poirier place le rêve en tête des « moyens de communication et d'interaction avec ces autres mondes [ceux des animaux et des êtres invisibles] » chez les Innuat (2002, 102). Le rêve est un lieu liminaire où l'invisible devient visible. Pour Véronique Audet, « Les rêves sont des communications-actions avec et dans l'autre monde, le monde des esprits. Ils permettent la

traversée des frontières intangibles » (54). Le rêve poétique offre un espace propice aux tentatives de communication, qui peuvent être effectuées par les chamanes :

Quand tu rentres chez nous
le *kamanitutshit* raconte
avoir rêvé de toi (2009, 58)

Innuat natshi-uapamatauat
Kamanitushit tipatshimu
Ka puatishk

Dans ce poème, Bacon parle à son « fils » qui est perdu, détaché de son identité. Dans ce contexte, le rêve est une tentative de reconnexion avec ce fils. Le « *kamanitutshit* » ou « celui qui a le pouvoir de l'esprit » selon le glossaire du recueil (139)²⁴⁸ rêve de cette personne pour tenter d'établir une connexion avec elle. Il joue ainsi un rôle de « guide spirituel » (Natasha Kanapé Fontaine, 2017, sans page) qui parcourt le territoire du rêve à la recherche d'êtres perdus. Or, cette possibilité du rêve comme lieu de reconnexion découle dans le poème du lieu que le fils occupe : « Quand tu rentres chez nous ». Puisque c'est par le territoire que l'on accède à l'espace des rêves, le retour est essentiel à la tentative de communication.

Dans la spiritualité innu, le rêve est le lieu de rencontre avec le *teueikan*, le tambour traditionnel : « *Teueikan* est un mot animé en langue innue. Il est lui-même conçu comme un être vivant, comme une personne, à l'instar de plusieurs instruments de musique » (Audet, 65). Le rêve permet au *teueikan*, un instrument central pour la chasse et pour la spiritualité innu, de communiquer avec ceux qui peuvent en jouer. Bacon écrit dans sa nouvelle *Uatan, Un cœur bat* : « Tout joueur de tambour doit avoir rêvé trois fois au *teueikan* avant de pouvoir en faire usage » (2021, 204). Or, la voix poétique reçoit en rêve le tambour dans la toundra :

Tambour, je rêve du tambour
Il est mon rendez-vous (2013, 44)

Teueikan, tshipuatitin teueikan,
Tshin ka-tshitashuapaminaua

²⁴⁸ Émile Duchesne and Robert R. Crépeau : « en Innu contemporain, c'est le mot *kamanitushit* qu'on utilise pour désigner les personnes qui possèdent certains pouvoirs chamaniques » (2020, 73).

Dans la version française, la répétition du mot « tambour » en début et en fin de vers évoque l’environnement sonore du teueikan, les coups frappés sur la membrane centrale et leur rythme cyclique. En innu-aimun, outre la répétition de « teueikan », la force sonore est beaucoup plus grande : Bacon emploie une allitération en « t » qui se poursuit tout au long des deux vers et qui donne à entendre les sons produits dans le rêve. La voix poétique s’adresse au teueikan par le pronom innu de deuxième personne singulier « tshin ». ²⁴⁹ Le verbe exprime que c’est le teueikan qui voit le « je ». ²⁵⁰ Le mode de conjugaison du verbe est l’indépendant (indicatif) perceptif, le mode lié aux rêves. ²⁵¹ Cet emploi souligne le mode de la rencontre, qui s’effectue dans le rêve. En français, Bacon utilise « rendez-vous » pour exprimer la rencontre entre deux êtres et ainsi transposer en français le caractère animé, vivant, du tambour. Le rêve donne au tambour l’espace pour se manifester et pour autoriser les rêveuses et rêveurs à en jouer.

Outre le kamanitutshit et le teueikan, le rêve comme espace spirituel permet la rencontre entre plusieurs individus malgré la distance (physique ou psychique). Dans le recueil *Nous sommes tous des Sauvages* (2011) qui poursuit l’échange épistolaire entre Joséphine Bacon et le poète québécois José Acquelin, Bacon écrit (uniquement en français) :

je cherche l’horizon
urbaine je rêve
d’une neige immaculée
je ferme les yeux
tout est noir
devant moi
s’avance mon grand-père

²⁴⁹ Ambroise, Jérémie, Marie-Odile Junker, Marguerite MacKenzie et Yvette Mollen. “Tshin.” *Dictionnaire innu en ligne*, 2023, <https://dictionnaire.innu-aimun.ca/#ddfa5cb0-4e9d-11e1-8ff8-001fe2189039#dde80ddf-4e9d-11e1-b74a-001fe2189039> consulté le 07/06/2024.

²⁵⁰ Forme verbale où la deuxième personne du singulier agit sur la première personne du singulier : Ambroise, Jérémie, Anne-Marie Baraby, Marie-Odile Junker, et Yvette Mollen. *Conjugaisons des verbes innus*. 2023, <https://verbe.innu-aimun.ca/?ps=vta&stm=m> consulté le 07/06/2024.

²⁵¹ Junker, Marie-Odile et Marguerite MacKenzie. “Indépendant indicatif présent – perceptif ou subjectif (№ 02).” *Grammaire innue / Innu Grammar / Aimun-Mashinaikan*. 2013, <https://www.innu-aimun.ca/francais/grammaire/verbes/conjugaisons/ordres/ordre-independant/ordre-02/> consulté le 18/06/2024.

droit fort rieur
il me tend
des raquettes ornées
de laine rouge
j'ouvre les yeux
j'ai vu l'horizon (61)

L'espace urbain est un lieu oppressant où le manque d'horizon symbolise l'enfermement. La voix poétique utilise le rêve pour s'échapper. Le rêve permet les retrouvailles entre la voix poétique et son « grand-père », porteur d'un présent à transmettre : les raquettes, symbole du nomadisme, de la marche dans le territoire. De nouveau, le rêve est un espace de « rendez-vous », ici avec un ancêtre décédé mais toujours prêt à rendre visite à ses descendant·es dans leurs rêves. Le rêve s'étend comme un espace de refuge en contraste avec l'enfermement dans l'espace urbain.

Pour Bacon, le rêve occupe un rôle central dans l'identité innu : il ouvre un espace de possibilités de transmissions, de retrouvailles et de reconnections tant avec le territoire qu'avec la communauté et la subjectivité individuelle. L'ensemble de ces possibilités est évoqué dans le vers « Je ne suis pas triste/ Je rêve du retour » (2013, 42), qui capture en quelques mots la nostalgie d'une mémoire mise en péril par la séparation des Innuat de leur territoire mais aussi l'espoir qui naît de la possibilité du retour. À la différence du pessimisme d'An Antane Kapesh quant à la transmission des connaissances et de l'identité innu, Bacon propose des pistes pour ceux qui voudraient retrouver l'épistémologie innu : retourner sur le territoire pour pouvoir entrer en relation avec Nutshimit, et s'y situer entièrement, physiquement et spirituellement. Bacon inscrit le rêve comme une partie du territoire intégral à Nutshimit et exprime sa relation avec le rêve pour aider ceux qui en auraient besoin à se reconnecter avec le territoire dans toutes ses dimensions.

C. Ríos : « Sueño el camino » (2009, 47)

L'écriture de Soleida Ríos est profondément liée au rêve. La critique littéraire cubaine Margarita Mateo Palmer la surnomme la « Poeta de los sueños » [poète des rêves] (2023). Bien que Ríos ne soit pas la première à publier des récits de rêves à Cuba, elle se démarque par son traitement des rêves comme matériel littéraire et poétique, qu'elle écrive ses propres rêves ou qu'elle transcrive ceux des autres. Elle est l'autrice de deux recueils de rêves personnels, *El texto sucio* (1999) et *Estrías* (2010), ainsi que de deux archives de rêves, *El libro de los sueños* (1999) et *Antes del mediodía. Memoria del Sueño* (2011), dans lesquels elle publie sa version écrite de rêves que d'autres personnes lui ont racontés. Outre ces quatre livres dédiés, le rêve apparaît fréquemment dans chaque recueil de la poétesse depuis la publication du *Libro roto* (1994).

L'écriture poétique des rêves contre les catégorisations occidentales

Ríos fait du rêve un espace littéraire qui existe hors des genres littéraires traditionnels. Elle théorise son approche des rêves dans le prologue de *El libro de los sueños* : « Celebro que este libro, como posibilidad, causara desconcierto y hasta abierto rechazo y que ahora, al fin, sea publicado bajo la clasificación genérica de testimonio » (7).²⁵² Le fait de souligner la classification générique marque la distance que la poétesse prend avec cette catégorisation, qui préfère le doute et le questionnement de la part du lectorat plutôt qu'une décision nette et tranchée. Dans *Antes del mediodía*, Ríos évoque à nouveau la classification de sa première archive des rêves : « ¿Es *El libro de los sueños*, un testimonio, un libro documental? ¿Es poesía derivada? ¿Un acto performático... que supone un más allá entroncado con la psicología social...? » (9).²⁵³ Les questions se multiplient

²⁵² « Je me réjouis que ce livre, en tant que possibilité, causera de la confusion et jusqu'à un franc refus, et qu'il soit maintenant, tout compte fait, publié sous la classification générique du testimonio. »

²⁵³ « *El libro de los sueños* est-il un testimonio, un livre documentaire ? de la poésie dérivée ? un acte performatique... supposant un horizon qui rejoint la psychologie sociale ? »

sans offrir de réponse : on trouve au contraire une liste de genres, ce qui n'oblige pas le lectorat à choisir ; nous sommes, par les points de suspension, invités à proposer des genres supplémentaires. La chercheuse guadeloupéenne Ena Eluther défend l'idée que l'absence de frontières nettes entre les champs de la connaissance et de la culture est commune aux arts caribéens qui s'ancrent dans l'héritage africain (2021, 17). Ríos illustre cet héritage en refusant de se laisser contenir par les frontières des genres littéraires hérités de la tradition occidentale.

Bien que la thématique des rêves soit la même dans les deux recueils d'archives oniriques, l'explication théorique en diffère. Cette différence s'explique par l'éloignement progressif des références chrétiennes de la part de la poétesse. Ainsi, dans la publication de 1999, Ríos commence sa justification théorique par l'histoire des récits de tradition biblique, avant de se tourner vers ses antécédents littéraires. Elle mentionne l'Ancien Testament (7), dans lequel le prophète Daniel et le Roi Nabuchodonosor sont troublés par un rêve et décident de le raconter pour s'en libérer. Dans le paragraphe suivant sont mentionnés Jorge Luis Borges, Henry Miller, Anaïs Nin et Marguerite Yourcenar comme auteurs et autrices de rêves et de réflexions critiques sur la valeur de ces derniers (8). Dans *Antes de mediodía*, publié douze ans plus tard, il n'y a plus de référence biblique mais une liste d'artistes plus longue. Outre Borges et Yourcenar, Ríos se place dans la lignée d'Akira Kurosawa, lui-même inspiré par Fiodor Dostoïevski. Elle ajoute, en outre, une généalogie cubaine aux récits de rêves : l'auteur multi-genre José Lezama Lima (1910-1976) est suivi par la poétesse Juana Borrero (1877-1896) et par le naturaliste Felipe Poey (1799-1891). Ríos souligne à la fois l'ubiquité littéraire des récits de rêves et leur ancrage dans l'histoire littéraire et poétique de Cuba, s'inscrivant dans un héritage à la fois transnational, transgénérationnel et trans-générique. La poétesse poursuit sa pratique de la liste pour dresser une généalogie littéraire à la fois mondiale et locale, et s'y inscrire comme membre à part entière. Dans une approche philosophique marronne,

Ríos évoque les noms de celles et ceux qu'elle considère comme ses ancêtres et, en les évoquant, se place sous leur protection. Sa pratique de la liste est ainsi rituelle et spirituelle, ce qui l'éloigne davantage des références et pratiques chrétiennes à la faveur des religions afro-cubaines.

Ríos voit dans le rêve un espace à parcourir, un « territoire libre » :

Mi única justificación, si la sé, era considerar al sueño una actividad estética. [...] Una aventura del lenguaje. Y en esos disímiles, amplios, abiertos, libres territorios (del sueño), registrar los símbolos, los signos (y síntomas) de que es portador ese particular lenguaje. (2019, 9)²⁵⁴

Le rêve est présenté comme une expérience de langage et comme une somme de territoires ouverts à la possibilité de liberté. Ríos raconte ses rêves et ceux des autres par des transcriptions littéraires. Cette approche a deux valeurs : une remise en question de la notion du privé et de ses limites, et une façon d'approcher l'oralité dans l'écriture. Le rêve est habituellement présenté comme un récit personnel : la personne raconte ses propres rêves (voir *Les songes et les sorts* de Yourcenar ou le film 夢 [*Dreams*] de Kurosawa, 1990). Le projet d'archive de Ríos, au contraire, ne se centre pas sur l'individualité : « Traspasando las fronteras de lo estrictamente privado, ejerciendo esa especie de pequeño acto de subversión que significa la extensión del imaginario propio, incorporándome ex profeso al imaginario del Otro » (2019, 10).²⁵⁵ L'archive de Ríos pousse au franchissement, à l'éclatement du privé vers le public en transcrivant puis en publiant les rêves des autres.

Ríos décrit son projet comme une « absoluta *democracia intelectual* » [absolue *démocratie intellectuelle*] (2019, 11) puisque les voix les plus diverses se retrouvent réunies dans les archives : la danseuse classique Alicia Alonso, le compositeur Silvio Rodríguez, l'athlète Ana Fidelia

²⁵⁴ « Ma seule justification, si je la connais, était de considérer le rêve comme une activité esthétique. [...] Une aventure du langage. Et dans ces dissemblables, amples, ouverts, libres territoires (du rêve), enregistrer les symboles, les signes (et symptômes) dont ce langage particulier est porteur. »

²⁵⁵ « Traversant les frontières du strictement privé, accomplissant ce genre de petit acte de subversion qui signifie l'extension de l'imaginaire personnel, en m'incorporant délibérément dans l'imaginaire de l'Autre. »

Quiróz, la nonne Teresita, le général José de la Concepción Quevedo, l'écologiste mexicain Miguel Maya, l'employée domestique Concepción Páez Ríos, Soleida Ríos elle-même... 93 personnes pour *Antes del mediodía* seulement partagent leurs rêves. Ríos choisit le rêve pour connecter tous les êtres humains, dans une démarche intellectuelle « démocratique ». La mise en avant de l'expression *démocratie intellectuelle* en italique est une critique du contexte politique et éditorial cubain actuel : le champ de l'édition cubaine, en crise depuis de nombreuses années, passe par un système de prix et de concours littéraires pour pouvoir publier, ce qui limite la publication à des profils littéraires validés par ces jurys.²⁵⁶ Ríos affirme la valeur du récit que chaque personne a partagé avec elle. Ainsi, chaque voix a le même poids dans le livre : Ríos se sert de son statut d'autrice pour donner accès aux rêveurs et rêveuses qu'elle rencontre à la publication littéraire. Le processus de publication reconnaît à chaque voix sa valeur intellectuelle et son droit au discours.

Ríos, héritière et divulgatrice d'une bibliothèque orale

L'intérêt de Ríos pour l'oralité est lié à son projet d'écrire et de publier des rêves. Le mouvement du privé vers le public s'accompagne du mouvement de l'oralité vers l'écriture : « Y como la oralidad es uno de mis intereses y es un principio inviolable no completar o embellecer... para conservar en esencia la expresión, el espíritu del Otro, cada sueño exige una intervención diferente, su propio tratamiento, con total exclusividad » (2019, 11).²⁵⁷ Le rêve s'inscrit dans une démarche orale qui consiste à recueillir la parole de l'Autre pour la transcrire tout en la respectant dans son caractère unique. La chorale de voix est un intérêt majeur de Ríos, qui a déjà composé

²⁵⁶ Sur les politiques éditoriales cubaines, voir Valladares Ruiz, Patricia. "Lo especial del período: políticas editoriales y movimiento generacional en la literatura cubana contemporánea." *Neophilologus*, vol. 89, no. 3, 2005, 383–402, <https://doi.org/10.1007/s11061-005-0521-0>.

²⁵⁷ « Et comme l'oralité est l'un de mes intérêts et que c'est un principe inviolable de ne pas compléter ni d'embellir... pour conserver en essence l'expression, l'esprit de l'Autre, chaque rêve exige une intervention différente, son propre traitement, en toute exclusivité. »

deux anthologies, l'une de poésie (*Poesía infiel*, 1989) et l'autre de récits (*El retrato ovalado*, 2015). Ses archives de rêves se situent à la rencontre entre l'anthologie et le monographe, la prose et la poésie. Le chercheur cubain Rogelio Rodríguez Coronel, dans un article sur la littérature cubaine d'origine yoruba, décrit l'absence de l'oralité dans la majorité du canon littéraire cubain :

El corpus de la literatura cubana conformado por las historias literarias, programas de asignaturas para la enseñanza, atención de la crítica literaria, en fin, el corpus estabilizado institucionalmente, no reconoce – más allá del caso curioso de Lydia Cabrera y autores similares dentro de una etapa «negrista» – la existencia de una literatura alternativa de estirpe oral y anónima. (2000, 38-39)²⁵⁸

Rodríguez Coronel souligne l'importance de l'oralité et de l'anonymat dans les traditions cubaines de source yoruba. Chez Ríos, l'ajout des noms dans les archives de rêves permet de satisfaire les conventions éditoriales occidentales qui attribuent à chaque texte un·e auteur·e, ce qui la protège de l'accusation de plagiat ; leur ajout en fin de livre dans un index numéroté fait qu'il faut interrompre la lecture pour aller chercher le nom en question. La publication du rêve permet à Ríos de faire entrer l'oralité et l'anonymat dans les maisons d'édition cubaines, faisant ainsi cohabiter deux traditions littéraires dans l'objet-livre.

L'approche de l'écriture de Ríos la détache de la figure de l'Auteur comme seul créateur d'un livre. *El libro roto* commence ainsi : « Lo que ella escribe se lo he dictado yo cuando la veo que duerme en su casa que se cae y que ella llama *el asteroide* para hacerla importante » (2002, 7).²⁵⁹ Le « yo » qui parle n'est pas explicité mais, décrit comme « œil de cyclope » (7), il évoque un astre céleste. Ríos, désignée ici à la troisième personne, se place en position de réceptrice du

²⁵⁸ « Le corpus de la littérature cubaine constitué par les histoires littéraires, les programmes des différentes matières pour l'enseignement, l'attention de la critique littéraire, bref, le corpus établi institutionnellement, ne reconnaît pas – mis à part le curieux cas de Lydia Cabrera et d'auteurs similaires dans une étape « negrista » – l'existence d'une écriture alternative de source orale et anonyme. »

²⁵⁹ « Ce qu'elle écrit, je le lui ai dicté quand je la vois qui dort dans sa maison qui s'écroule et qu'elle appelle *l'astéroïde* pour la rendre importante. »

texte, agente qui transforme la transmission orale en écriture. Or, cette réception se produit lors du sommeil, qui devient un moment créateur. Le rêve n'est pas directement nommé mais suggéré comme moment et lieu de transmission. Voici la dernière note du livre : « Por más de una razón, quiso este libro (roto) hablar por otros y quiso además que mis pocas palabras salieran a veces de otras bocas o adquiriesen la hilvanación que les daría otra voz » (91).²⁶⁰ Ríos reprend sa voix à la première personne, mais cette position est compliquée par, d'une part, la personnification du livre qui « veut » parler, et d'autre part la source de l'écriture qui vient d'« autres bouches ». Cette approche questionne la possibilité de discerner les mots de Ríos de ceux des autres. Dans le prologue du *Libro cero* (1998), l'éditeur cubain (fictif) Martínez Hijuelos, directeur du « Centro del Derecho de Autor » [Centre du Droit d'Auteur] affirme à la narratrice qui veut publier un livre : « ...No hay aquí un autorr » [il n'y a pas ici d'auteurr (sic)] (12, avec un accent français). Ríos souligne que d'un point de vue éditorial et juridique, ses textes ne correspondent pas à la définition d'« auteur », tant par la diversité de ses écrits que par sa référence explicite à d'autres voix dans ses textes. Ríos caricature la tradition éditoriale cubaine par ce lourd accent français de l'éditeur : cet accent trahit la reproduction sans critique de la notion « sacrée » d'auteur à la française. Le discours de l'éditeur souligne en outre le genre de l'auteur qu'il ne semble concevoir que comme masculin : il mimique le nom de son centre, celui des *droits d'auteur* ; l'espagnol admet le féminin de ce mot, mais l'éditeur nie à la voix narrative féminine le terme de « autora ». Ce « dialogue » figure dans un livre publié sous le nom de Soleida Ríos, ce qui réfute la parole du directeur. Le recours au rêve permet à Ríos de critiquer les pratiques éditoriales cubaines mais aussi d'approcher l'écriture comme une traduction de l'oralité et comme un héritage complexe de voix multiples.

²⁶⁰ « Pour plus d'une raison, ce livre (cassé) a voulu parler pour d'autres et il a voulu en plus que mes quelques paroles sortent en outre d'autres bouches ou qu'elles prennent le bâti que leur donne une autre voix. »

Le rêve est un sujet littéraire qui, pour Constant, se réfère au conte : « l’auteur reprend grâce à l’oralité, dont le rêve est un élément, son rôle de conteur » (32). L’auteur et chercheur camerounais Boniface Ofogo, dans un article sur l’oralité dans les littératures afrolatines, évoque le rôle social du griot : « Griot es una palabra wólof (Senegal) que significa ‘pájaro volador’. Es un maestro de la palabra, el depositario de la memoria colectiva de la tribu. [...] El griot encarna de alguna manera la «biblioteca oral» del pueblo » (37).²⁶¹ Ríos, dans le préambule de *Escritos al revés* (1989), se réfère directement à la tradition des conteurs/griots : « Libro portador de una carencia..., se afirma en un deseo, el deseo de cantar... quizás al modo de los antiguos bardos africanos » (7).²⁶² Ríos se voit comme une héritière de la tradition littéraire de l’Afrique de l’Ouest et réunit une « bibliothèque orale » pour faire entrer l’oralité dans la littérature écrite de Cuba.

Le rêve comme zone de contacts

Les rêves chez Ríos sont des lieux complexes de mises en relations. Dans *Secadero* (2009), le recueil le plus autobiographique de l’auteure, Ríos se représente en tant que rêveuse au sein d’une nouvelle liste. Elle écrit : « Yo, Soleida Ríos, venida de la Prueba, de lo hondo oriental, sueño el camino, libre, escribo estas palabras frente al mar » (47).²⁶³ Rêver et écrire se rejoignent dans la recherche d’un « chemin ». Le rêve est un mode d’action : comme pour les marron·nes, il trace un chemin vers la liberté. La liste précède la mise en écrit de l’oracle d’Ifà pour l’année 2003, qui annonce les dangers et les possibles remèdes pour l’année à venir selon la tradition divinatoire de la Santería (49-51). Ce texte, la deuxième partie de « Un discurso (roto) de Cuba... o tres marcas

²⁶¹ « Griot est un mot wolof (Sénégal) qui signifie « oiseau qui vole ». C’est un maître du mot, le dépositaire de la mémoire collective de la tribu. [...] Le griot incarne d’une certaine façon la « bibliothèque orale » du peuple. »

²⁶² « Livre porteur d’une carence... un désir s’affirme, celui de chanter... peut-être de la façon des anciens bardes africains. »

²⁶³ « Moi, Soleida Ríos, venue de la Prueba, de la profondeur orientale, je rêve du chemin, libre, j’écris ces mots face à la mer. »

in-formes sobre el papel » [Un discours (cassé) de Cuba... ou trois marques in-formes sur le papier] est une prière rituelle à forme fixe : chaque paragraphe se compose d'un nom, une occupation, une parole, et la formule finale, « Sueña el camino », 14 fois. Dans cette récitation, les poètes (Eugenio Florit, Nancy Morejón, Sigfredo Ariel) côtoient les musiciens (Juan Formell) et les autorités des religions afro-cubaines (Mario García, palero [pratiquant du Palo Monte], Marisol Hernández Morejón, Iyalocha [prêtresse de la Santería]). Ríos rassemble ces voix et manifeste, en les unissant, la force spirituelle des listes de noms d'ancêtres. Le chemin naît de l'union de ceux qui le rêvent et le manifestent. Ríos crée ainsi une alliance entre les champs artistiques et spirituels autour du rêve. Elle s'inscrit non en autrice solitaire mais en élément d'un groupe composé d'identités et de modes d'expression variés. Le rêve en tant qu'espace de liberté participe au marronnage contre les enfermements des genres littéraires et contre les divisions entre le monde des esprits et des morts et la réalité des vivants.

Ena Eluther évoque le mélange du rêve et du réel dans la littérature afro-caribéenne :

En effet, le passage du présent au passé, du monde des vivants, des êtres de chair, à celui des morts, des génies et autres entités immatérielles, que des frontières nettes ne séparent pas, permettent aux protagonistes d'appréhender la totalité de leur univers (la réalité comme le merveilleux). Remarquons qu'à la fonction littéraire de cette intrusion, s'ajoute une fonction représentative : l'interprétation des mondes visible et invisible est une caractéristique de la vision du monde africaine et afro-caribéenne » (283)

Le rêve est une partie intégrante du monde, il ne peut en être séparé. Par le rêve, la voix poétique accède à « la totalité de son univers », outre les limitations physiques du monde lors de l'éveil. *Estrías* (2015) et *El texto sucio* (2018) rassemblent les récits poétiques de rêves que Ríos présentent comme les siens, or ces poèmes manifestent particulièrement l'épistémologie afro-cubaine. Les récits de rêves de Ríos ne s'intitulent pas explicitement « rêves ». Rapportés au présent, ils comportent un titre et presque toujours une date et souvent d'un lieu. L'incertitude souligne

l'ancrage onirique de ces récits : la présence de nombreuses questions qui restent sans réponse (« ¿Una sala... ? » [Une salle...?] 2015, 25, « ¿O sí... a veces?» [Ou si... parfois ?] 2015, 87), les tournures négatives (« No sé si... » [je ne sais pas si...] 2015, 33 ; 2018, 71), les verbes de sensation (« tengo la sensación de » [j'ai la sensation de...] 2018, 69, « creo ver » [je crois voir] 2015, 61). Les récits poétiques sont marqués par un mode de récit incertain qui souligne le manque de contrôle de la voix poétique sur l'espace et le temps du rêve. Les lieux confluent et les êtres changent, disparaissent, ou reviennent d'un texte à l'autre. Les récits s'ouvrent en général par une précision du lieu de l'action, comme une didascalie : « En el aeropuerto » [Dans l'aéroport] (2015, 55), « Calle Heredia » [Rue Heredia] (2018, 82), « Casa de R. » [Maison de R.] (2018, 92). Les personnes s'apparentent à des personnages, dénommés ainsi (« Los personajes ») dans le texte « Antes, allá, ahora » dont le sous-titre est « Sueño para armar » [Rêve à monter/Rêve en kit] (2018, 47). Le rêve est conçu comme une somme de parties à articuler : lieux, indications temporelles, êtres, actions. Les personnages entrent et sortent comme dans une mise en scène de théâtre ; les épisodes sont des « escenas » [scènes] (2018, 98), les événements des « actos » [actes] et les lieux des « escenarios » [scènes] (2018, 112-113). Certains rêves se divisent en actes, notamment le texte éponyme « El texto sucio » (9-13), divisé en trois parties avec un « interludio » (10). L'« aspect théâtral » lie le rêve à l'oralité dans l'analyse de Constant (20). La reprise des codes du théâtre participe chez Ríos à faire du rêve une zone de contact entre le visible, avec une voix poétique qui observe et intervient dans des « scènes », et l'invisible, là d'où viennent et où retournent ces personnages qui « sortent » de la zone de contact. Le fait que presque chaque rêve prenne place dans un lieu différent marque le caractère déroutant et imprévisible du rêve, mais aussi la possibilité d'ubiquité que ce dernier nous donne.

Le lieu-même comme agent entre en relation avec le sujet qui rêve. *El texto sucio* comporte la plus grande variété de lieux. Le « lieu » est un mot répété de nombreuses fois, et souvent avec une majuscule : « el Lugar » (23, 47, 127) ; de la même façon, on retrouve la Casa [la Maison] (52, 54, 82) ou encore la Bodega [l'Entrepôt] (125), ce qui transforme ces lieux en nom propre et, de là, en personnages à part entière (dans une façon qui rappelle Nutshimit et Toundra, chez Bacon). Ríos mentionne les villes cubaines de la Havane (48, 56) et Santiago de Cuba (63), mais aussi Santa Clara (33) et Camagüey (35), entre autres. La voix poétique se déplace en rêve aussi à l'international : en Argentine, à Córdoba (107) et Buenos Aires (96), en France (50-51) et au Mexique, spécifiquement à Comala (104).²⁶⁴ La relation entre le « je » et ces lieux spécifiques se construit au fur et à mesure des rêves. Par exemple, Buenos Aires revient plusieurs fois au cours du recueil : « Ante Mario, viéndolo, siento la distancia, siento el Allá en un lugar lejano que no ubico ni en Córdoba ni en Buenos Aires adonde he viajado en los sueños » (47),²⁶⁵ extrait d'un rêve d'août 1990. Par la suite, on lit ce rêve daté de juillet 1990 : « Buenos Aires. Barrio de pobres. Toda la ciudad. Así la vi hace tiempo en sueños » (96).²⁶⁶ La voix poétique reconnaît Buenos Aires d'un rêve à l'autre en se basant sur ses rêves antérieurs ; ceux-ci ouvrent un espace de relation puis de maintien de cette relation avec un « Lieu » qui, comme un personnage, revient d'un rêve à l'autre. Le rêve annule les distinctions entre l'« ici » et le « là-bas » de l'éveil. Face aux limitations des déplacements dans l'éveil et aux multiples tactiques d'enfermements sur Cuba, le rêve poursuit le marronnage historique et, comme dans l'ensemble de la poésie de Ríos, permet de tisser des liens intellectuels, spirituels et émotionnels avec l'Ailleurs.

²⁶⁴ Comala est la ville du roman de Juan Rulfo, *Pedro Páramo* (1955) qui se déroule dans un univers onirique.

²⁶⁵ « Face à Mario, en le voyant, je sens la distance, je sens le Là-bas dans un lieu éloigné que je ne place ni à Córdoba ni à Buenos Aires où j'ai déjà voyagé en rêves. »

²⁶⁶ « Buenos Aires. Quartier de pauvres. Toute la ville. C'est comme ça que je l'ai vue il y a quelques temps en rêves. »

Le rêve est un espace de rencontres qui, comme pour Bacon, permet de fréquenter les êtres proches ou lointains, vivants ou morts. Cependant, chez Ríos, la rencontre est marquée par une communication limitée. Le personnage de la mère fait des apparitions récurrentes dans les rêves ; la voix poétique précise à chaque fois que sa mère est déjà morte (« Mi madre difunta » [ma mère défunte] 2015, 25), mais bien vivante dans le rêve (« Viene mi madre, viva » [Ma mère vient, vivante] 2018, 21). La voix poétique ressent les présences, mais elle n'a pas la capacité de les expliquer. La voix poétique rapporte ainsi la présence du grand-père :

– María Delgado... mire a la mano del fotógrafo.
Eso lo ha de decir José. José Ríos, el abuelo.
Pero nadie parece haber entrado. Nadie hay en este cuarto más que tú, con miedo.²⁶⁷
(2018, 63)

Les paroles, attribuées de façon incertaine au grand-père, ne viennent pas d'une présence incarnée. La voix poétique rapporte ce qu'elle perçoit, dont sa cousine María Delgado, intégralement vêtue de blanc. Ces présences fantasmagoriques surgissent d'un passé inconnu ou oublié par la voix poétique. L'accès au monde du rêve ne permet pas d'agir dans la communication ou d'en avoir une compréhension immédiate. Cependant, le rêve permet des rencontres impossibles dans l'éveil :

enriqueta estaba de regreso me dice ven a ver cómo canta la momia enriqueta está
muerta nunca la conocí me lleva por pasillos intrincados hasta el cuarto del fondo
coge una campanilla gris acero la levanta y empieza a salir una canción una voz una
música extraña [...] (2002, 35)²⁶⁸

Le style est marqué par un rythme ininterrompu de phrases : il n'y a ni signe de ponctuation ni majuscule, la seule unité étant le paragraphe/ la strophe. Les verbes s'enchaînent les uns après les autres dans une description qui suit la fluidité du rêve, dans lequel il n'y a pas de pause. Le rêve

²⁶⁷ « – María Delgado... Regardez la main du photographe. /Ça, ça doit être José qui le dit. José Ríos, le grand-père. /Mais personne ne semble être entré. Il n'y a personne dans cette pièce à part toi, effrayée. »

²⁶⁸ « enriqueta était de retour elle me dit viens voir comment chante la momie enriqueta est morte je ne l'ai jamais connue elle m'emmène dans des couloirs compliqués jusqu'à la pièce du fond elle prend une clochette gris acier elle la lève et commencent à en sortir une chanson une voix une musique étrange [...] »

met ici en relation la voix poétique avec ‘enriqueta,’ une personne décédée, alors que ces deux personnes ne se sont jamais rencontrées auparavant. Cependant, la narratrice est capable de la nommer dès la première apparition de cette dernière, qui est un « retour ». La rencontre n’est pas nécessaire à la reconnaissance ; le rêve est ici capable d’abolir les frontières temporelles et de faire coexister des êtres d’époques différentes. La voix poétique observe et reçoit les sons, sans contrôler la situation. Le « je » entend une « voix » désincarnée, des « sons étranges » qui n’offrent pas de signification immédiate ou facile. La communication n’est pas un don immédiat mais exige un travail de réflexion de la part des personnes impliquées dans le rêve.

Les cérémonies oniriques

Le rêve comme zone de contacts entre divers êtres s’apparente à une cérémonie afrocubaine. D’après Margarite Fernández Olmos et Lizabeth Paravisini-Gebert, « Afro-Caribbean religions are centered on the principle of contact or mediation between humans and the spirit world, which is achieved through such numerous and complex rituals as divinatory practices, initiation, sacrifice, spiritual possession, and healing » (12). Ríos, qui inclue régulièrement des références aux rituels afrocubains dans ses textes, évoque plusieurs pratiques liées à la guérison et à la possession spirituelle dans ses récits de rêves. Ríos ouvre ainsi le texte « Vasijas » :

Terminada la música entrábamos al mar, hasta el fondo, a colocar una vasija. Tres vasijas. Tres personas distintas caminando hacia el fondo del mar, independientes, separadas. [...] Tres mujeres mayores han de ser operadas de una misma enfermedad. La madre de Abel, creo. Tía Dolores, ya muerta. Otra mujer. La operación no está en un quirófano, es en el mar. (2018, 88)²⁶⁹

²⁶⁹ « Après la musique, nous entrions dans la mer, jusqu’au fond, pour placer un vase. Trois vases. Trois personnes différentes qui marchent jusqu’au fond de la mer, indépendantes, séparées. [...] Trois femmes âgées doivent être opérées d’une même maladie. La mère d’Abel, je crois. La tante Dolores, déjà morte. Une autre femme. L’opération n’a pas lieu dans un bloc opératoire, elle a lieu dans la mer. »

La vision de trois femmes qui marchent au fond de la mer renvoie à Yemayá, la Orisha de la mer, qui est aussi associée à la guérison et à la santé. La chercheuse étatsunienne Allison Sellers rapporte l'un des chants cubains dédiés à Yemayá :

Siento una voz que me llama
De lo profundo del mar
Es la voz de mi madre
De mi madre, Yemayá.

I hear a voice that calls me
From the deep of the sea
It is the voice of my mother
Of my mother, Yemayá. (143)

Ríos ne fait pas de référence explicite à une cérémonie, ni ne cite de nom de Yemayá ; cependant l'insistance sur le thème de la guérison et sur le lieu de cette guérison, le « fond de la mer », renvoient à la Santería. Le rêve, en tant que zone de contacts, met en présence des femmes vivantes et mortes, connues et inconnues, et la voix poétique témoigne, en observatrice, de la cérémonie. Le rêve permet de refuser une approche anthropologique ou ethnologique de la scène décrite tout en la donnant à lire au lectorat. Ce dernier, puisqu'il s'agit d'un rêve, garde l'esprit ouvert en suspendant son incrédulité²⁷⁰ ; nous sommes face à ces images rituelles qui font du texte une zone de contact entre rituel et lecture grâce au récit de rêve.

La possession rituelle est l'un des éléments de l'épistémologie et de la spiritualité afrocubaines qui manifeste le plus le contact entre les forces surnaturelles et les vivants. La possession est « the ultimate communion with the divine » (Fernández Olmos et Paravisini-Gebert, 59). Dans « Bruja », le récit du rêve évoque la visite de la voix poétique à « la casa de la Mujer » [la maison de la Femme] (2018, 117). Le titre, Bruja [Sorcière], évoque d'emblée la sphère spirituelle : les Brujas désignent des femmes douées de pouvoirs particuliers dans les religions afrocubaines.²⁷¹ Dans le récit, la Femme et la voix poétique sont vêtues de robes blanches, l'habit

²⁷⁰ Voir Tomko, Michael. *Beyond the Willing Suspension of Disbelief*. London: Bloomsbury, 2016.

²⁷¹ Voir en particulier « Brujas » dans Arce Burguera, Arisel. *La mujer en la mitología afrocubana: òrìṣàs, sacerdotisas y brujas*. Panamá: Ediciones Aurelia, 2017.

symbolique des participant·es dans les rituels de Santería.²⁷² La rencontre entre la voix poétique et la Femme anonyme est complètement déséquilibrée, puisque celle-ci domine dès le départ la première. La narratrice panique : « Sé que no puedo gritar, que el grito mío es algo ya, desde siempre, imposible » (118).²⁷³ La prise de contrôle progressive du corps de l'une par l'autre fait que la narratrice perd la capacité de se déplacer comme elle le souhaiterait, puis de faire usage de sa voix. Aphone, immobilisée, elle fait face à la Bruja. La chercheuse cubaine Arisel Arce Burguera décrit que « las brujas poseen un desarrollado poder de proyección del pensamiento » (136),²⁷⁴ ce qui leur permet d'imposer leur volonté aux corps des autres. Cette prise de possession corporelle culmine à la fin du texte :

La Bruja [...] empieza a desaparecer ella misma, esfumándose de mi vista o escondiéndose. Pero después, poco a poco, la siento, suben emanaciones fuertes de yerba y pachulí, siento abajo su respiración, su trasegar en las telas de mi vestido, su lengua caliente que moja, rodea, busca, busca... (2018, 117-119)²⁷⁵

Dans cette scène finale, la possession est complète : la Bruja disparaît, sort de la matérialité, pour prendre possession du corps de la voix poétique : elle « sort » du monde visible. La possession est sensuelle : elle passe par les émanations de la Bruja, par ses odeurs « fortes » qui submergent la narratrice, puis, alors que la distance entre les deux se réduit, par le sens du toucher : la proximité de la Bruja se manifeste par sa « respiración », son « trasegar » [mouvement], et enfin « su lengua caliente » [sa langue chaude]. La possession sensuelle est finalement une possession sexuelle de la voix poétique par la Bruja. La possession est complète lorsque la personne possédée n'est plus

²⁷² Voir Fernández Olmos, Margarite, and Lizabeth Paravisini-Gebert. *Creole Religions of the Caribbean: An Introduction from Vodou and Santería to Obeah and Espiritismo*. 2nd ed. New York: New York University Press, 2011, p.64-67.

²⁷³ « Je sais que je ne peux pas crier, que mon cri est quelque chose maintenant qui, de tout temps, est impossible. »

²⁷⁴ « Les Brujas possèdent un pouvoir développé de projection de la pensée. »

²⁷⁵ « La Bruja [...] commence à disparaître elle-même, à se volatiliser de ma vue ou à se cacher. Mais ensuite, peu à peu, je la sens, il monte des émanations fortes de mente et de patchouli, je sens en bas sa respiration, son mouvement dans les tissus de ma robe, sa langue chaude qui mouille, encercle, cherche, cherche... »

sous la gouverne de son propre esprit. Ici, le texte s'achève par des points de suspension, ce qui reflète l'incapacité de penser pour la voix poétique, complètement possédée par la Bruja. Pour la chercheuse étatsunienne Xhercis Méndez, « practices such as ritual possession, rematerialize “human bodies” as open, porous, and ultimately permeable to divine forces » (115). C'est la perméabilité du corps qui rend possible la possession. La possession est considérée dans ce texte comme une sensation corporelle de contact sexuel : Ríos, dans son évocation de la perméabilité du corps, décrit une possession depuis l'intérieur, et non en tant qu'observatrice externe. De nouveau, le rêve permet d'ouvrir un espace pour partager subjectivement un rituel afro-cubain par le texte sans passer par des descriptions « objectives » ou extérieures aux cérémonies, dans la lignée de la tradition ethnologique occidentale.

La concentration de Ríos sur l'espace du rêve comme lieu de mise en mots et de partage de rituels et de cérémonies afro-cubaines s'oppose ainsi à la réduction de ces pratiques à un folklore-spectacle après la révolution cubaine. Selon Fernández Olmos et Paravisini-Gebert, « Critics of the Conjunto [Conjunto Folklórico Nacional de Cuba (Cuban National Folklore Troupe, founded in 1962)] perceive the effort as an attempt to relegate Afro-Cuban religious practices to anthropological folklore, “Santurismo,” for the benefit of the vital tourist industry » (80). La poésie de Ríos repousse cette approche folklorique en ne mentionnant pas explicitement les noms des Orishas ni des cérémonies ; elle partage depuis l'intérieur ces rituels, et donne à lire les expériences et sensations des pratiquant·es face aux esprits. L'ethnomusicologue étatsunien Robin D. Moore affirme qu'en ce début de XXI^{ème} siècle, « Many middle-class Cubans, including academics in the humanities, remain surprisingly ignorant of the philosophies behind Santería. Religious performance ensembles still appear only rarely on television or the radio » (223). Face à

l'invisibilisation des épistémologies afro-cubaines dans la culture nationale, Ríos s'empare du rêve pour inscrire ce système de connaissances dans la littérature cubaine sans le folkloriser.

Ainsi, chez Bacon comme chez Ríos, la mise en écriture poétique des rêves permet de partager un mode de connaissances, de rencontres et de déplacements qui s'oppose aux lectures occidentales du rêve comme expression privée d'une seule subjectivité. Le rêve est un territoire inséparable du reste du monde qu'il faut, en tant qu'héritage des ancêtres, continuer à habiter. Le rêve renouvelle les liens avec divers espaces et, en tant qu'espace de rencontres multidimensionnelles, constitue une partie intégrante des pratiques spirituelles dont chaque poétesse se place en héritière. Au cœur du nomadisme et du marronnage, le rêve neutralise l'enfermement dans une île, une ville ou une réserve, et il ouvre un vaste espace marqué par son non-respect de la notion et de la possibilité-même de frontières.

Conclusion

La poésie de Soleida Ríos et de Joséphine Bacon ouvre un espace qui rend lisible des formes d'habitation basées sur le mouvement mais historiquement rejetées par les lois issues de l'ordre colonial au Canada et à Cuba. Contre les législations qui font du sédentarisme l'unique occupation spatiale légale, leur poésie exprime les longues pratiques de vie sur le territoire au cœur du nomadisme et du marronnage. Se représentant respectivement comme héritières d'une mémoire innu et afro-cubaine, Bacon et Ríos cartographient les espaces par le texte poétique afin de transmettre des récits et des connaissances qui rentrent ainsi dans la tradition littéraire de l'espace qu'elles habitent, après une longue histoire d'invisibilisation et de silence. Elles s'emparent de la poésie pour susciter la curiosité de leur lectorat et nous ouvrent des pistes pour apprendre à lire l'environnement que nous fréquentons, notamment en suivant les cartes, les rivières et les rêves.

Les deux poétesses rejettent autant l'enfermement qu'une représentation passéiste du nomadisme et du marronage et revendiquent leurs multiples déplacements dans le temps présent. La centralité de l'acte de marcher le territoire exprime leur refus de se conformer aux barrières, aux frontières et à toute forme de restrictions de mouvements à laquelle l'ordre géopolitique national et international voudrait les soumettre. Le rêve en particulier est une forme de fréquentation de l'espace non contrainte par les limitations géopolitiques qui permet de renouveler les liens avec les êtres passés et présents, et avec le territoire. Marcher le territoire est ainsi une recherche de liberté. Le recours au nomadisme et au marronage avance « à contre-courant » par rapport à la centralité du progrès dans la pensée occidentale. Le « progrès », du latin *progredior*, « marcher en avant »,²⁷⁶ est refusé par le « rêve du retour » de Bacon, et le « A wa nilé », le « retour chez nous » de Soleida Ríos. La notion de résurgence permet de mettre à distance les multiples violences coloniales qui provoque tant la destruction environnementale que les attaques racistes, soulignées par chaque recueil de ces deux poétesses. La décolonialité de l'occupation de l'espace est matérialisée par cette marche du retour qui reconnecte le présent au passé dans le but de « recréer » les conditions de possibilité de multiples formes d'habitation dont l'horizon est la liberté.

L'écriture poétique crée des réseaux de connexions extra-textuelles à l'origine de familles élargies qui voudraient recevoir cet héritage. L'autrice cubaine Legna Rodríguez Iglesias (née en 1984) écrit : « Imaginen un cordón de gente que no se conoce pero que tiene un común denominador llamado Soleida Ríos. La red se extiende por toda la ciudad, llegando a extremos sintácticos que incluyen zonas periféricas nunca antes visitadas. Soleida Ríos construye red »

²⁷⁶ Dictionnaire Gaffiot. "Progredior." <https://gaffiot.fr/#progredior> consulté le 18/06/2024.

(2020, en ligne).²⁷⁷ Ríos crée des « réseaux » de transmission pour que les héritages qu'elle a reçus ou retrouvés ne tombent pas dans l'oubli ou le folklore dépolitisé. Bacon est une figure incontournable des littératures autochtones au Québec. La journaliste québécoise Monique Durand écrit à ce sujet : « Ainsi, les plus jeunes s'inscrivent dans la filiation des auteurs plus âgés tels que Bacon, qui affirme à ce sujet qu'elle est 'leur grand-mère au pays des songes' » (112).²⁷⁸ Bacon figure par exemple dans l'épigraphe du recueil de la poétesse ilnu Marie-André Gill, *Chauffer le dehors* (2019), qui à son tour signe la postface de *Kau minuat/ Une fois de plus* (127-129). Bacon se positionne en tant qu'aînée vers qui les nouvelles générations à la recherche de leur héritage peuvent se tourner. La poésie de Ríos et celle de Bacon ouvrent un espace textuel de circulation épistémologique et spirituelle multidimensionnelle et transgénérationnelle.

Soleida Ríos et Joséphine Bacon se concentrent sur le mouvement comme forme d'habitation. Dans le chapitre suivant, je vais étudier comment le roman permet à deux autrices nées dans les années 1970, Emmelie Prophète et Dazra Novak, d'explorer diverses approches pour habiter la ville, l'espace domestique et le corps féminin non-hétéronormatif en contexte de crise du logement dans leur capitale respective, Port-au-Prince et La Havane.

²⁷⁷« Imaginez um cordon de gens qui ne se connaissent pas mais qui a un dénominateur commun nommé Soleida Ríos. Le réseau s'étend sur toute la ville, arrivant à des extrêmes syntaxiques qui incluent des zones périphériques jusqu'alors jamais visitées. Soleida Ríos construit un réseau. »

²⁷⁸ Citation de Joséphine Bacon par Monique Durand dans "Venir à l'écriture." *Littoral*, 10, 2015, p.112-143.

Chapitre 4 : *Un ailleurs à soi* d’Emmelie Prophète et *Niñas en la casa vieja* de Dazra Novak Relations amoureuses entre femmes comme exploration des espaces de souverainetés

Là où la poésie de Soleida Ríos comme celle de Joséphine Bacon évoquent le mouvement, l’espace ouvert, et les traditions nomades et marronnes qu’elles revendiquent, les romancières Dazra Novak (Cuba) et Emmelie Prophète (Haïti) ancrent leur récit dans l’espace urbain, en particulier dans les logements privés de leur capitale respective. Or la crise du logement est un élément central de la vie contemporaine à la Havane et à Port-au-Prince. Dans les romans *Un ailleurs à soi* (2018) et *Niñas en la casa vieja* [*Filles dans la vieille maison*] (2019), les deux autrices construisent leur récit autour de relations intimes entre femmes dans des espaces que ces protagonistes créent pour tenter d’habiter leur pays malgré le poids de l’émigration et de l’hétéronormativité locale. Comment habiter un logement, une ville et un pays sans reproduire les structures coloniales ? Comment participer à la mise en place de foyers d’ancrage qui questionnent et redéfinissent le projet de nation ? Comment penser ensemble la nation, la sexualité et le genre face aux structures hétéronormatives ? Prophète et Novak articulent un lien entre le corps, la maison et le pays pour tenter d’habiter un espace national qui rejette leurs protagonistes et qui les encourage à choisir entre l’assimilation et l’exil.

J’ouvre ce chapitre en situant Dazra Novak et Emmelie Prophète dans leur contexte national respectif mais aussi par rapport à l’histoire politique et critique des littératures non-hétéronormatives à Cuba et en Haïti. Je m’appuie à la fois sur les théories de l’espace en lien à l’hétérotopie et sur les théories de genre non-hétéronormatives, en particulier dans le cadre caribéen. J’analyse ensuite les structures, à la fois physiques et symboliques, qui visent à contrôler le corps des femmes cubaines et haïtiennes. Ces structures rendent possibles la violence à

l'encontre des protagonistes, et font de l'espace domestique une prison. L'étude des relations entre ces corps féminins et l'espace permet de comprendre comment et pourquoi l'organisation familiale mononucléaire et hétéronormative est abandonnée par les divers personnages féminins. Dans une seconde partie, je développe comment les protagonistes créent des lieux alternatifs où les limites de chacune sont respectées. Ces lieux et ces temporalités, comme les bars et la nuit, forment des bulles libératrices et tolérantes, où les personnages féminins retrouvent leur agentivité. Ce projet d'espaces alternatifs est instable dans un contexte difficile, ce qui conduit à différentes stratégies de négociations et à l'implosion finale de ces espaces alternatifs.

L'autrice guadeloupéenne Maryse Condé a écrit à propos des autrices haïtiennes : « Il est presque impossible de séparer vie personnelle et vie du pays » (1993, 82). Cette affirmation est également valable à Cuba, tant le statut géopolitique des deux nations marque la vie quotidienne de leur population respective. Dazra Novak et Emmelie Prophète incarnent particulièrement cette affirmation, comme je vais le détailler ci-dessous, puisque les deux autrices sont impliquées dans les institutions d'État de leur nation. Elles affirment la dimension politique et didactique de la littérature à l'échelle nationale et internationale, notamment par la représentation de leur société contemporaine en centrant des personnages féminins dans leurs productions littéraires.

Dazra Novak et l'écriture du corps des femmes

Dazra Novak est le nom de plume de Mairely Ramón Delgado, autrice cubaine née en 1978. Tout comme ce nom choisi évoque un ailleurs (et particulièrement l'Europe de l'Est, avec un nom de famille slave), l'autrice s'est fait un jeu de troubler les pistes de ses origines, en donnant une ville de naissance différente dans les biographies de ses premières publications. Alors que dans

ses publications récentes, elle ne mentionne que La Havane, elle a auparavant évoqué Québec,²⁷⁹ Berlin²⁸⁰ ou encore Moscou.²⁸¹ Novak a étudié l'histoire avant de s'inscrire au « Centro de Formación Literaria Onelio Jorge Cardoso » de La Havane en 2007.²⁸² Elle en est devenue la directrice en 2020 après y avoir été secrétaire puis avoir travaillé dans leur maison d'édition (et être passée par la production de cinéma),²⁸³ prenant ainsi un rôle de mentor en lien direct avec les nouvelles générations d'auteurs et autrices cubain·es dans cette institution d'État.²⁸⁴

L'œuvre de Novak explore la subjectivité et l'érotisme des corps féminins, en particulier en contexte de relations amicales et intimes, avec des hommes ou avec d'autres femmes, et les façons pour ces femmes d'habiter les espaces urbains. Ses deux premiers livres, des recueils de nouvelles intitulés *Cuerpo público* (2007) et *Cuerpo reservado* (2008), sont écrits à la première personne, au féminin, et évoquent comme dans un journal intime ou dans une conversation privée les sentiments, pensées et sensations de ses protagonistes.²⁸⁵ L'expérimentation stylistique de Novak donne corps à son texte *Making of* (2012), récit centré sur le making-of d'un film qui lui-même n'est jamais décrit : Novak transcrit sous forme de texte un « making of » – les scènes périphériques, les personnages invisibles à la caméra, et leurs relations hors écran. Pour échapper à l'enfermement insulaire de la production littéraire cubaine, Novak propose ses textes sous format

²⁷⁹ Note biographique dans Ríos, Soleida. *El retrato ovalado*. Havana, Ediciones Unión, 2015.

²⁸⁰ Novak, Dazra. *Cuerpo Público*. La Habana: Letras Cubanas, 2007.

²⁸¹ Viera, Katia. «La Habana: ¿Mundo Congelado? Entrevista Con Dazra Novak.» *Orbis Tertius*, vol. 24, no. 29, 2019.

²⁸² Ce centre, ouvert en 1998, est la principale institution cubaine de formation en écriture créative.

²⁸³ Voir Miragaya, Sofía. «No, Dazra Novak es ella.» *La Jiribilla*, 2022, <https://www.lajiribilla.cu/no-dazra-novak-es-ella/> consulté le 17/10/2024, consulté le 17/10/2024.

²⁸⁴ C'est au Centro Onelio que Novak m'a invitée à venir la rencontrer le 29 août 2022. C'est aussi elle qui m'a connectée avec d'autres autrices cubaines, notamment Soleida Ríos et Damaris Calderón. Je lui suis infiniment reconnaissante pour son temps et son soutien pour mon projet alors tout juste à ses débuts.

²⁸⁵ La nouvelle « Páginas rectificadas de mi diario personal » [Pages rectifiées dans mon journal intime] (2007, 32-40) offre deux versions des mêmes textes, avec une première « page » simple ou concentrée, et une « deuxième version » avec une plus grande profondeur des descriptions et pensées de « l'autrice » fictive.

PDF ou epub, dont le téléchargement est gratuit.²⁸⁶ Outre le blog « [Cuerpo Público](#) », ²⁸⁷ actif jusqu'en 2018, son blog « [Habana por dentro](#) »²⁸⁸ a été publié sous forme de livre en 2019 : on y retrouve 50 chroniques (sur les 400 entrées de blog) et photos sur la vie quotidienne de la Havane, ses lieux iconiques et les éléments qui, selon Novak, caractérisent la capitale cubaine et ses habitant·es. Novak a gagné de nombreux prix pour ses diverses œuvres littéraires,²⁸⁹ ce qui rend paradoxal le volume très limité d'études critiques sur son œuvre. Elle est présente dans plusieurs anthologies cubaines contemporaines, dont celle de Soleida Ríos, *El Retrado Ovalado* (2015) ou encore *Desde la isla : Joven narrativa cubana*, de Caridad Tamayo Fernández (2016), consacrée à la littérature contemporaine d'auteurs et autrices résident·es à Cuba. Or Novak n'est pas, à ce jour, incluse dans les anthologies de thème lesbien ou queer.²⁹⁰ La dernière œuvre publiée à ce jour de Novak, *Chérie* (2023), est un roman sur Rocío García, peintre cubaine²⁹¹ à l'œuvre marquée par des corps et désirs bisexuels, qui a étudié en URSS et dont la peinture *Las Geishas de la 5ta Avenida* figure sur la couverture du roman *Niñas en la casa vieja* (2019).

Camila Comas est la protagoniste et narratrice de *Niñas en la casa vieja*, qui rapporte, à la première personne, la vie dans sa grande maison de la Havane où elle habite seule après le départ de son père pour les États-Unis et la mort de sa mère. Camila partage sa vie entre sa maison et l'édifice de radio où elle travaille. Ayant embrassé son homosexualité à la fin de son adolescence, la narratrice invite tour à tour six jeunes femmes à vivre avec elle. Le roman présente, en 13

²⁸⁶ <https://www.dazranovak.com/> consulté le 17/10/2024. A cette date, les textes de *Cuerpo Público*, *Cuerpo Reservado*, *Making of* et *Erótica* sont disponibles gratuitement.

²⁸⁷ *Cuerpo Público*. Wordpress, 2016-2020, <https://cuerpopublico.wordpress.com/> consulté le 17/10/2024.

²⁸⁸ *Habana por dentro*. Wordpress, 2012-2022, <https://habanapordentro.wordpress.com/> consulté le 17/10/2024.

²⁸⁹ Premio Pinos Nuevos, Premio David et Premio Especial Cabeza de Zanahoria 2007 pour *Cuerpo Público* ; Premio UNEAC de novela Cirilo Villaverde 2011 pour *Making of* ; Premio de la Crítica Literaria 2022 pour *Niñas en la casa vieja* et Premio Italo Calvino de novela et Premio de la Academia Cubana de la Lengua pour *Chérie*.

²⁹⁰ Novak a un texte dans *Alamar, te amo : Antología erótica : Cuentos* édité par Jorge Carpio (2017), une anthologie de nouvelles érotiques écrites par des Cubaines.

²⁹¹ "Rocío García." *Cuban Art Database*, <https://www.cubanartresources.org/rocio-garcia> consulté le 17/10/2024.

chapitres, la construction puis l'écroulement de leur société alternative. Les six premiers chapitres sont dédiés à chaque nouvelle arrivante : Ana Manso, orpheline originaire de Pinar del Río, à l'ouest de la Havane, une femme forte et profondément empathique abandonnée par ses amantes successives à leur départ du pays ; Rosita Aparicio, rejetée par ses parents à ses 20 ans pour être ouvertement lesbienne, et qui s'est enrichie en organisant des visites touristiques de la Havane ; Lina Linet, soumise à toutes les thérapies possibles par son père pour la rendre hétérosexuelle, artiste qui a vécu en Amérique du Sud avant de rentrer à Cuba ; Rosario Farrás, docteure et autrice d'un journal intime d'une précision médicale sur toutes les femmes de son entourage ; Zulema Restrejo, Espagnole envoyée par son père à Cuba après avoir raté ses carrières d'actrice, d'autrice et de chanteuse, et qui travaille à la Havane dans tous les marchés illégaux ; Vera Borrás, la plus jeune, seule bisexuelle, qui est partie de chez elle à 15 ans pour devenir photographe. Sa grossesse dans la deuxième moitié du roman modifie tous les équilibres de leur vie commune. Outre ces sept femmes, le personnage de la Gitane est présent dès les premières lignes du roman ; dotée du don de communiquer avec les esprits, et seule femme hétérosexuelle, elle n'habite jamais avec elles. Le dernier chapitre intègre Dazra Novak, une autrice qui écrit un roman sur une femme qui travaille à la radio. Le texte est le résultat de ce que Camila raconte à Dazra.

Emmelie Prophète, entre l'ailleurs et l'ici

Emmelie Prophète est une autrice et poétesse haïtienne prolifique ; née à Port-au-Prince en 1971, elle a travaillé pour Radio-Haïti²⁹² et a participé à de nombreuses initiatives pour développer l'accès à la culture dans ce pays, notamment en dirigeant la Bibliothèque nationale d'Haïti et le

²⁹² Yolaine Parisot inclut Prophète dans « la constellation Radio Haïti-Inter » : « Fondée en 1935, Radio Haïti dut fermer en 1980, après l'arrestation de plusieurs journalistes, pour reprendre ses activités en 1986, après la chute du régime duvaliériste » (2012, 10). *Le reste du temps*, le second roman de Prophète, rapporte l'assassinat de Jean Dominique en 2000, directeur de Radio-Haïti et journaliste phare du pays, un crime qui n'a pas été résolu.

Bureau haïtien du droit d'auteur.²⁹³ Avec la Bibliothèque nationale d'Haïti, Prophète a édité plusieurs recueils sur des autrices et auteurs haïtiens, par exemple avec *En amour avec Marie* (2016), composé de 27 textes consacrés à Marie Vieux-Chauvet, et *Le vieux vent caraïbe*, 25 textes en hommage à Jacques Stéphen Alexis (2022). Prophète a une formation en droit et est également avocate. Après l'assassinat en 2021 du président Jovenel Moïse, et l'ascension critiquée du premier ministre Ariel Henry au poste de chef d'État,²⁹⁴ Prophète a été nommée en 2022 Ministre de la Culture et de la Communication ; elle a également été appelée comme Ministre intérimaire de la Justice et de la Sécurité publique.²⁹⁵ En février 2024, la violence en Haïti a atteint des niveaux radicaux, Ariel Henry a démissionné, et Garry Conille a été nommé à la tête d'un gouvernement de transition pour organiser des élections.²⁹⁶

Le dernier texte publié en date de Prophète, *Les Villages de Dieu* (2020), a été jusqu'à maintenant son plus grand succès.²⁹⁷ L'œuvre romanesque de Prophète a été publiée majoritairement chez Mémoire d'Encrier.²⁹⁸ Avant de fonder Mémoire d'Encrier en 2007 à Montréal, le poète haïtien Rodney Saint-Éloi avait déjà ouvert les Éditions Mémoire en Haïti en

²⁹³ Hugot Gabriel, Winnie. "Emmelie Prophète-Milcé : « Je lis, j'écris, donc je vis ! »." *Le Nouvelliste*, 2015, <https://lenouvelliste.com/article/152034/emmelie-prophete-milce-je-lis-jecris-donc-je-vis> consulté le 01/03/2023.

²⁹⁴ Giacobbi, Laurent. "Haïti, un an après... encore un an ?" *Institut de Relations Internationales et Stratégiques*, 2024, <https://www.iris-france.org/189305-haiti-un-an-apres-encore-un-an/> consulté le 16/10/2024.

²⁹⁵ Prophète est la seconde femme, après Michèle Duvivier Pierre-Louis, à occuper ce poste. Voir Celestin, Jean Junior. "Emmelie Prophète, deuxième femme ministre de la Justice et de la Sécurité publique." *Le Nouvelliste*, 2022, <https://www.lenouvelliste.com/article/239043/emmelie-prophete-deuxieme-femme-ministre-de-la-justice-et-de-la-securite-publique> consulté le 16/10/2024.

²⁹⁶ Robertson, Alphonse. « L'itinéraire de Garry Conille » *Le Nouvelliste*, 28 mai 2024, <https://www.lenouvelliste.com/article/248385/litineraire-de-garry-conille> consulté le 25/10/2024.

²⁹⁷ La page de Mémoire d'Encrier répertorie quatre prix et distinctions : "Les villages de Dieu." *Mémoire d'Encrier*, 2020, <https://memoiredencrier.com/catalogue/les-villages-de-dieu/> consulté le 16/10/2024.

²⁹⁸ C'est aussi le cas de Joséphine Bacon. Les deux autrices ont participé, avec 51 autres, à l'ouvrage *Bonjour Voisine*, de 2013, sous la direction de Marie Hélène Poitras, à la suite des Rencontres Québécoises, un événement culturel organisé en Haïti. L'ouvrage est décrit en dernière de couverture comme « le premier face-à-face littéraire des deux peuples francophones d'Amérique ».

1991.²⁹⁹ C'est dans cette structure que Prophète a publié ses premiers textes, deux recueils de poésie : *Des marges à remplir* (2000) et *Sur parure d'ombre* (2004). Ces deux recueils se concentrent sur la ville et ses habitantes, entre la solitude, le silence, la précarité et la force des relations humaines. Prophète a publié son premier roman, *Le testament des solitudes* (2007) chez Mémoire d'Encrier, racontant la vie de trois femmes haïtiennes de différentes générations. Symbole de la question de l'exil et du retour, l'un des trois personnages passe pratiquement tout le roman dans un aéroport. Prophète a participé à plusieurs anthologies sur la littérature contemporaine haïtienne, en Haïti,³⁰⁰ au Québec,³⁰¹ en France³⁰² et aux États-Unis.³⁰³ Dans ses textes narratifs, Prophète donne la parole à des personnages pauvres, majoritairement féminins, affirmant une vision profondément sociale et politique de la littérature comme d'un espace de visibilisation de ces perspectives marginales.

Un ailleurs à soi (2018) est le cinquième roman de Prophète. La chercheuse basée en Pologne Alessia Vignoli affirme qu'il s'agit « du premier roman haïtien où une relation entre deux femmes est le thème central, au lieu d'être un événement parmi d'autres » (2024, 216). *Un ailleurs à soi* évoque l'amour entre deux femmes, la dimension humaine et sentimentale de leur relation et les différentes aspirations des personnages. L'histoire s'ouvre dans la chambre de Lucie, une jeune femme de 23 ans, serveuse dans un bar et occasionnelle prostituée, alors qu'elle s'endort avec Maritou après une longue journée de travail. Maritou étudie la communication sociale à l'Université de Port-au-Prince, une situation ironique vu son caractère solitaire et discret. Le style

²⁹⁹ “Rodney Saint-Éloi, poète de grande foi.” *Le Nouvelliste*, 2012, <https://lenouvelliste.com/article/107495/rodney-saint-eloi-poete-de-grande-foi> consulté le 16/10/2024.

³⁰⁰ Trouillot, Lyonel (édition). *La Vie et ses Couleurs : Nouvelles et Textes Courts autour de la “Question de Couleur”*. Port-au-Prince: C3 Éditions, 2012.

³⁰¹ Morali, Laure et Rodney Saint-Éloi (édition). *Les bruits du monde : chronique*. Montréal: Mémoire d'encrier, 2012.

³⁰² Régis, Guy Jr. (édition). *Une enfance haïtienne*. Paris: Gallimard: 2017 ; dans le domaine de la poésie, Doucey, Bruno (éditeur). *Terre de Femmes : 150 ans de poésie féminine en Haïti*. Paris : Éditions Bruno Doucey, 2010.

³⁰³ Danticat, Edwidge, et al. *Haiti Noir 2 : The Classics*. Akashic Books, 2014.

fragmentaire des chapitres, de deux à dix pages, est renforcé par le fait que la voix narrative change au sein de chaque chapitre, même si celle-ci reste à la troisième personne : Lucie et Maritou, mais aussi les autres personnages, notamment les sœurs de Maritou et les collègues et patron de Lucie, ont toutes des passages dédiés. La narration, constituée de phrases courtes, n'est ni linéaire ni strictement chronologique, chaque personnage apportant son point de vue au développement du roman. L'une des voûtes centrales du roman est la relation des personnages à leur corps et à leurs lieux de vie en contexte citadin contemporain haïtien. Ce roman n'a presque pas fait l'objet de critique littéraire, et il n'a pas gagné de prix. Cependant, le poids que Prophète lui donne est explicité dans le fait que, lorsqu'elle est interrogée sur son roman suivant, *Les Villages de Dieu*, Prophète évoque *Un ailleurs à soi* et le recentre dans la conversation.³⁰⁴

Pour introduire ces deux romans, *Niñas en la casa vieja* et *Un ailleurs à soi*, je voudrais souligner qu'ils diffèrent en volume (222 pages contre 115 pages) et en ton : Lucie et Maritou rapportent leur mal-être et la violence qu'elles ont subie depuis leur enfance ; les femmes chez Camila affirment une joie de vivre malgré les épreuves, les violences et les trahisons. Et pourtant, les deux textes ont de nombreux points de connexion : ils proposent une vision subjective et poétique des relations intimes entre femmes ; les corps féminins sont au centre de la narration ; dans les deux cas, les dialogues sont réduits au minimum, et, après un début *in medias res*, on en apprend plus sur les personnages au fur et à mesure du roman, à travers leurs différentes relations avec les autres personnages. Ces femmes sont ainsi prises dans un réseau social complexe de vies qui se croisent et s'éloignent. Le lectorat est ainsi « invité » à écouter leurs histoires et à visiter

³⁰⁴ Voir par exemple Pierre, Elien. "Emmelie Prophète et son « Ailleurs à soi » au Festival En Lisant." *Le Nouvelliste*, 2021, <https://www.lenouvelliste.com/article/233204/emmelie-prophete-et-son-ailleurs-a-soi-au-festival-en-lisant> consulté le 16/10/2024.

depuis l'intérieur ces espaces alternatifs qui tentent de résister à la violence hétéronormative, classiste et raciste de leur capitale respective. Les deux romans n'ont pas de fin définitive, et on laisse les personnages dans un futur incertain.

I. La littérature contre l'enfermement hétéronormatif à Cuba et Haïti

La chercheuse et autrice d'origine haïtienne Myriam Chancy, qui étudie les « sexualités subversives » dans les Caraïbes, affirme à propos d'autrices cubaines et dominicaines : « Those writers and artists who have sought to elucidate the importance of alternative sexualities are by and large those who have left, by will or by force, their home nations » (2008, 53). Chancy souligne le lien profond entre migration et sexualités « alternatives ». Prophète et Novak construisent leur roman respectif autour de relations entre femmes hors du cadre de l'hétéronormativité qui marque l'identité nationale de ces deux pays, mais elles centrent leur récit sur des personnages qui questionnent l'exil comme seul avenir.

A. Écrire pour questionner l'hétéronormativité nationale

Aujourd'hui, en Haïti comme à Cuba, le discours politique et social hérité du catholicisme et de l'évangélisme, et du patriarcat de ces deux branches du christianisme, invisibilise ou attaque les personnes aux genres et sexualités poïétiques.³⁰⁵ Cette invisibilisation est reproduite par les divers gouvernements qui encouragent l'hétéronormativité comme idéal civilisationnel.

³⁰⁵ “ποίησις.” [*poiesis*] *Dictionnaire Bailly*, 2020, <https://bailly.app/poi%C3%AAsis> consulté le 16/10/2024. J'utilise ici l'adjectif poïétique dans le sens à la fois d'acte créatif et de l'action-même de faire, sans se conformer aux normes sociales et politiques. Erin Durban emploie le terme « gender creativity » (2022, 25) pour évoquer les expressions individuelles de personnes haïtiennes par rapport à leur genre et à leur sexualité pour éviter de plaquer sur Haïti des termes que les Haïtien·nes n'emploient pas.

L'« homoérotique féminine » à Cuba

L'hétéronormativité à Cuba démontre le poids historique des structures issues des anciens pouvoirs coloniaux, l'Espagne et les États-Unis, en particulier par leur héritage catholique et protestant respectif. La révolution cubaine, en associant l'homosexualité à la contre-révolution, a voulu renforcer l'hétéronormativité. L'historien cubain Abel Sierra Madero a analysé les discours développés par les divers représentants du gouvernement cubain : « Desde el inicio, la retórica revolucionaria comenzó a construir una identidad homosexual perversa asociada al vicio, al pecado, luego al crimen y al escándalo público » (2022, 77).³⁰⁶ Sierra Madero souligne les métaphores de contamination, de faiblesse et de délinquance associées à l'homosexualité par le gouvernement dans des discours homophobes prononcés dès les premiers mois de la révolution cubaine (2022, 127). Les droits des homosexuel·les après la révolution informent les débats sur la révolution cubaine, comme le montre par exemple la réception du documentaire *Conducta impropia* (1984) réalisé par Nestor Almendros (Espagne) et Orlando Jiménez Leal (Cuba).³⁰⁷ Ce documentaire examine la notion de dissidence à Cuba en donnant la parole à des Cubain·es exilé·es, plus ou moins connu·es, autour des questions d'homophobie politique et sociale sur l'île, en particulier par rapport aux UMAPS (voir chapitre 1). Le chercheur étatsunien David William Foster résume la cristallisation autour des questions de genres et de sexualités réprimées par le gouvernement cubain comme l'a manifesté la réception de ce documentaire :

[...] one certainly wishes not to strike any note of encouragement for the antirevolutionary cause of those who subscribed to the rallying call “El año que viene en La Habana,” while at the same time recognizing that a commitment to the

³⁰⁶ « Depuis le début, la rhétorique révolutionnaire a commencé à construire une identité homosexuelle perverse associée au vice, au péché, et ensuite au crime et au scandale public. » (Toutes les traductions sont miennes sauf indication contraire)

³⁰⁷ Ce film a d'abord été présenté sous son titre français, *Mauvaise conduite*, pour avoir été financé par des agences françaises.

historical process of the Revolution does not oblige one to silence dissenting opinions. (2010, 109)

La recherche et les témoignages sur l'homophobie gouvernementale ont été souvent ignorés par ceux qui défendent la révolution, et instrumentalisés par ses détracteurs et détractrices, affirmant le lourd poids politique des récits sur les genres et sexualités poétiques à Cuba.

Les années 1990 représentent un moment d'acceptation politique des personnes non hétérosexuelles, à la suite de la chute de l'URSS et de la réorientation de l'économie nationale. Cette ouverture s'est notamment manifestée dans la littérature.³⁰⁸ La nouvelle « Dos almas perdidas nadando en una pecera » [Deux âmes perdues nageant dans un aquarium] (1990) d'Ena Lucía Portela est l'un des premiers textes postrévolutionnaires à centrer un couple de femmes (Araújo, 2001, 56). Portela est reconnue pour ses divers personnages qui se décrivent comme lesbiennes ; cette première nouvelle est centrée sur un amour non retourné d'une femme pour une autre et le dénouement tragique de cette relation.³⁰⁹ Il existe aujourd'hui une longue bibliographie d'études queer à propos de la littérature cubaine, dont plusieurs anthologies. La place prédominante qu'occupe les autrices et auteurs expatriés dans les anthologies centrées sur les genres et sexualités poétiques souligne les défis auxquels font face les Cubain·es qui refusent de s'aligner à l'hétérosexualité normative et dominante.³¹⁰ La narratrice, poète et chercheuse cubaine Dulce María Sotolongo Carrington a établi *Nosotras dos, Antología homoerótica femenina* [Nous deux. Anthologie homoérotique féminine] (2011) qui rassemble 51 nouvelles de 51 auteurs et

³⁰⁸ Voir Sierra Madero, 2006, pp. 228-229.

³⁰⁹ On retrouve des personnages de femmes qui se décrivent comme lesbiennes ou bisexuelles dans les romans *Cien botellas en una pared* (2002), notamment avec le personnage de l'autrice Linda, et *Djuna y Daniel* (2007) qui raconte la vie de l'autrice américaine Djuna Barnes à Paris.

³¹⁰ *Las piedras clamarán* (2019), anthologie poétique établie par les poètes cubains Jesús J. Barquet et Virgilio López Lemus, indique pour chaque poète et poétesse le lieu de naissance et le lieu de résidence : ce dernier est hors de Cuba pour plus de la moitié des 71 auteurs et autrices du recueil.

autrices cubaines ayant pour thème central « la libertad del amor » des femmes cubaines (2011, 7). Sotolongo Carrington y souligne la prévalence historique des études de relations amoureuses et érotiques entre hommes : « Ya sea por la culpa de autores, editores, o de la manzana, cierto es que los cuentos homoeróticos femeninos no corrieron igual suerte y aún esperan ser antologados, a pesar de que en los años noventa aparecieron algunos con sobrada calidad literaria » (9).³¹¹ La difficulté pour les textes centrés sur des personnages de femmes homosexuelles de passer dans le canon littéraire (la nouvelle de Portela n'ayant notamment pas été rééditée) s'ancre dans le « continuum historique » homophobe et patriarcal des discours officiels à Cuba (Sierra Madero, 2006, 199), face auxquels les femmes qui ne participent à l'hétérosexualité sont doublement confrontées. Les discours homophobes, bien que désapprouvant les relations entre femmes, se sont toujours tournés en premier contre les hommes ; en effet, tous les éléments évocateurs du désir des femmes étaient tabous, et donc soumis au silence, comme le souligne la chercheuse étatsunienne Catherine Davies : « pornography, homosexuality and the expression of female desire were taboo at least until the 1980 » (1997, 119). Les femmes homosexuelles de la littérature cubaine incarnent ainsi une critique complexe de l'histoire cubaine et de ses nombreuses formes de répression.

La « communauté M » dans la littérature haïtienne

En Haïti, la notion d'« haïtianité » ou de caractère national se construit autour de la « couleur » et de la conscience historique et culturelle avec pour point de départ la révolution. L'anthropologue québécoise Micheline Labelle, résumant les interventions d'Haïtiens·nes de diverses classes sociales dans les années 1980 sur leurs définitions de l'haïtianité, écrit : « L'Haïtien, le vrai, c'est le noir, mais le noir qui se situe relativement dans le prolongement d'une

³¹¹ « Que se soit à cause des auteurs, des éditeurs, ou de la pomme, ce qui est sûr c'est que les nouvelles homoérotiques féminins n'ont pas connu la même chance et qu'elles attendent encore être publiées sous forme d'anthologies, bien qu'à partir des années 1990 plusieurs nouvelles sont apparues, dotées d'une profonde qualité littéraire. »

référence explicite à la liberté telle qu'elle a été conçue et vécue à l'époque de la guerre de l'indépendance » (1987, 156). Une telle définition centre le genre masculin et l'idée de continuité, de descendance directe depuis les « pères de la révolution. » Malgré les divisions de classe en Haïti, Labelle affirme que « toutes les classes sociales reproduisent les valeurs du *machismo* » (1987, 59). Le machisme en Haïti part de la sexualisation des hommes noirs, conçus depuis l'époque coloniales comme particulièrement performants et donc nécessairement actifs dans leurs relations intimes (Labelle, 274). La performance sexuelle est vue comme un autre aspect central de l'haïtianité, une performance comprise comme hétérosexuelle, ce qui interroge la place des femmes mais aussi de toutes les personnes qui ont des rapports intimes hors du cadre hétéronormatif dans ce récit national haïtien.

Les travaux de recherches sur les études de genres et de sexualités en Haïti sont beaucoup moins nombreux que ceux dédiés à Cuba. La chercheuse allemande Lisa Voigt affirme que « The perception of sexual and gender minorities as a political category is a recent phenomenon in Haiti » (2022, 97). Dans un tel contexte, et en opposition à Cuba, il n'existe que très peu de textes critiques, et je n'ai pas pu trouver d'anthologie à ce jour, concernant la littérature non-hétéronormative haïtienne. L'une des premières anthologies sur le sujet dans les Caraïbes, *Our Caribbean, A Gathering of Lesbian and Gay Writing from the Antilles*, édité par le chercheur d'origine jamaïcaine Thomas Glave en 2008, ne comporte qu'un seul représentant d'Haïti, Assotto Saint, installé aux États-Unis, avec un court texte écrit en 1996 (320-322) pour un total de 38 auteurs et autrices (dont 8 Cubain·es). La chercheuse établie aux États-Unis Thérèse Migraine-George évoque ainsi la littérature haïtienne : « In general, there is a relative paucity of characters engaging in same-sex relations in an otherwise vibrant and prolific Haitian literature » (2014, 13). Les personnages aux genres et sexualités poétiques sont présents dans les récits haïtiens à un second

plan. On peut citer ainsi les textes de Kettly Mars (1958) : son roman *Je suis vivant* (2015) rapporte la relation entre deux femmes de façon satellitaire par rapport à l'intrigue centrale ; dix ans auparavant, dans *L'heure hybride* ([2005] 2018), Mars évoquait la vie d'un jeune homme qui s'auto-décrit comme « gigolo » (14) et qui accepte dans les trois dernières pages du roman qu'il est attiré par un homme (100-103). La présence marginale de ces personnages permet de les inclure dans la narration, et par extension dans leur société ou communauté, sans toutefois centrer leurs relations et les défis qu'ils représentent pour l'imaginaire national hétérosexuel en Haïti. Plus récemment, les chercheur·es Jacqueline Couti et Jason Grant soulignent le manque de recherche sur la question dans la littérature francophone caribéenne : « The thorny question of homosexuality in Francophone Caribbean literature merits further examination than it has received thus far » (2019, 1). L'approche critique de la littérature haïtienne s'est majoritairement centrée sur les personnages et auteurs masculins. Ainsi, dans le travail du chercheur français Michel Magniez de 2011 intitulé « Le héros homosexuel dans les récits en Haïti », les trois romans haïtiens étudiés ont des protagonistes masisi,³¹² de même que le documentaire de 2002 *Of Men and Gods*, d'Anne Lescot et de Laurence Magloire, sur les masisi en contexte vaudou.

Chancy évoque l'histoire de l'invisibilisation des femmes madivin³¹³ : « As has been true for women in other Caribbean nations, most explicitly in Haiti, gay female identities are often covert » (2008, 52). L'approche de ces identités comme « couvertes » ou cachées marque

³¹² « Un *Masisi* n'est pas une personne homosexuelle de sexe masculin, mais une personne de sexe masculin qui socialement et/ou dans sa vie sexuelle joue un « rôle féminin ». Association KOURAJ. "La communauté M." *Kouraj.org*, <https://www.kouraj.org/la-communaut-m> consulté le 05/03/2023.

³¹³ « Une *Madivin* est une personne de sexe féminin qui a des rapports sexuels homosexuels, même de façon épisodique. Autrement dit toute personne hétérosexuelle de sexe féminin ayant des rapports sexuels homosexuelles sera aussi considérée comme une Madivin. La notion de Madivin ne correspond pas à la notion identitaire de Lesbienne en cela qu'elle est bien moins totalisante » Association KOURAJ. "La communauté M." *Kouraj.org*, <https://www.kouraj.org/la-communaut-m> consulté le 05/03/2023.

l’empreinte du catholicisme sur la culture haïtienne d’après la chercheuse étatsunienne Erin L. Durban. Celle-ci définit la différence entre les différentes normes catholiques et protestantes :

In Catholicism, the practice of same-sex sexuality and Vodou (not necessarily together) operate as an open secret. In evangelical Christianity in particular, the practices are supposed to be exposed and rejected based on religious conceptions of grace; this plays out through economies of annunciation and denunciation with regard to homosexuality—a quality that brought evangelical Christian sexual politics front and center in national debates about the future of Haiti. (39-40).

Durban, qui analyse l’homophobie grandissante et décomplexée depuis les années 2010 en Haïti, affirme le rôle central de colonisation étatsunienne d’Haïti et la présence toujours renforcée de leurs organismes militaires et politiques dans le pays, important depuis plus d’un siècle des cadres protestants. Contre la dénonciation encouragée par le protestantisme, la présence de personnages aux genres et sexualités poétiques dans la littérature haïtienne illustre la discrétion. La chercheuse étatsunienne Omise’eke Natasha Tinsley souligne l’érotisme des poèmes de l’autrice haïtienne Ida Faubert (1882-1969) dédiés à des femmes, et qui participent au « secret ouvert » : « These poems are still rainbow masked, as explicitly sexualized female bodies remain absent » (2010, 109). L’emploi de figures ambivalentes et les références aux fleurs, entre autres, sont lues par Tinsley comme des marques d’un désir homoérotique camouflé. Ida Faubert et ses textes ont été mis de côté par la société conservatrice haïtienne qui les a ensuite oubliés (Tinsley, 2010, 109).³¹⁴ La pratique du secret questionne les catégorisations occidentales d’orientations sexuelles comme composante de l’identité en Haïti. L’association KOURAJ, qui défend les droits des personnes non hétérosexuelles, désigne l’ensemble de ces personnes par l’expression « communauté M » en référence à la première lettre des différents mots qui les désignent (Masisi, Madivin, Makomer, Mix).³¹⁵ Créée en 2011, à Port-au-Prince, KOURAJ revendique les termes créoles historiquement

³¹⁴ Mémoire d’Encrier publie en 2007 l’*Anthologie secrète* d’Ida Faubert, préfacée par Tinsley.

³¹⁵ <https://www.kouraj.org/la-communaut-m> consulté le 05/03/2023

stigmatisants et vise à leur donner un nouveau sens de fierté, une réappropriation des insultes pour donner corps à une communauté spécifiquement haïtienne avec une meilleure visibilité sociale et politique. Dans l'analyse de Durban, cette approche est décoloniale puisqu'elle rejette la terminologie occidentale telle que « queer » et « lesbiennes » pour s'ancrer dans la culture haïtienne, au lieu de construire la communauté M comme une importation de l'Occident sur l'île (2022, 176-178).³¹⁶

Pour Novak comme pour Prophète, le choix de centrer leur roman sur des protagonistes lesbiennes et madivin leur permet de proposer une lecture critique de la colonialité dans leur société respective, en particulier par rapport aux structures politiques et religieuses qui non seulement sont toujours en place, mais qui gagnent un nouveau poids à l'époque contemporaine.

B. Droit au logement et discriminations

Cuba et Haïti sont deux pôles extrêmes dans les études sur l'urbanité et les politiques de logements dans les Caraïbes. Haïti se démarque en abritant la plus grande population de l'archipel à habiter dans des habitations temporaires, insalubres, et non-connectées à des services publics d'eau ou d'électricité (65% de la population entre 2005 et 2018, Hidalgo et al, 406). Cette situation s'est particulièrement détériorée après le tremblement de terre de 2010, qui a affecté 15% de la population nationale (Marchant Santiago et al., 189), et ce particulièrement à Port-au-Prince. A Cuba, l'un des axes de la révolution a été la nationalisation et la distribution des logements, ce qui

³¹⁶ L'assassinat en novembre 2025 de l'un des fondateurs de KOURAJ, Charlot Jeudy, chez lui, est l'une des conséquences du développement des discours dénonciateurs évangéliques depuis les années 2000 et de leur incitation à la violence dans le cadre d'une présence médiatique grandissante d'après Durban. Voir Victorin Chancy, « Charlot Jeudy, disparition du premier activiste LGBTI haïtien » *Le Nouvelliste*, 25 novembre 2019, <https://www.lenouvelliste.com/article/209490/charlot-jeudy-disparition-du-premier-activiste-lgbti-haitien> consulté le 25/10/2024.

explique le pourcentage particulièrement élevé de propriétaires sur l'île (83 à 85%).³¹⁷ Cependant, les logements sont de plus en plus précaires, face au manque de matériaux de construction depuis la chute de l'URSS et l'embargo étatsunien, ce qui entraîne l'insalubrité des logements, une baisse dans la construction de nouveaux espaces de vie et le développement de quartiers informels ou illégaux aux abords de la Havane.³¹⁸ La crise du logement, bien que différente, est un aspect essentiel de la vie urbaine à Port-au-Prince comme à la Havane.

Crises du logement

La maison familiale, chez Novak comme chez Prophète, est un lieu dysfonctionnel qui reproduit les violences sociales liées au genre, à la classe et plus généralement à l'identité de chacune des protagonistes. Dans les mots de la philosophe franco-haïtienne Fania Noël, « La famille est l'un des premiers espaces où nous rencontrons la misogynoir [l'intersection entre racisme et misogynie] » (43). Pour Noël, la maison familiale est l'un des lieux clé dans la reproduction des structures hiérarchiques et discriminatoires de la société. Contre l'image de la maison familiale comme d'un lieu de protection et d'amour, cet espace enferme les protagonistes de ces deux romans et les soumet à la violence et au silence. La violence qui prend place dans le foyer familial s'incarne de différentes façons pour chacune de ces femmes.

Novak et Prophète font de nombreuses critiques et références aux politiques de logement défectueuses de leur pays respectif, et ce dès le début de leur roman. Novak souligne le manque

³¹⁷ D'après le chercheur et architecte allemand Rudolf Erich Trefftz : « El gobierno revolucionario se decidió desde el inicio, a favor de la propiedad como forma predominante de tenencia de viviendas, por lo que Cuba tiene una tasa comparativamente alta de propietarios » (2012, 15). [Le gouvernement révolutionnaire s'est décidé depuis le début en faveur de la propriété comme forme prédominante de possession des habitations, raison pour laquelle Cuba a un taux comparativement élevé de propriétaires.]

³¹⁸ Marchant Santiago et al. décrivent un déficit de plus de 800.000 logements en 2020 et ajoutent que « 85% of the 47,000 units with more than three stories required repairs » (183).

de logement et les situations de chantage et d'extorsions auxquelles cela a conduit le personnage de Rosita Aparicio : « Un cuarto adquirido ilegalmente – cuando aquello la única vía para poder tener una propiedad en La Habana – que casi acabó pagando dos veces, gracias a las extorciones hechas en varias ocasiones por inescrupulosos funcionarios de la vivienda » (20-21).³¹⁹ Novak souligne que la situation dans la capitale pousse la population à se tourner vers la seule voie qui reste pour trouver un domicile : l'illégalité. Les fonctionnaires de l'État profitent du manque de logement en extorquant ceux qui tentent d'acheter un bien illégalement, puisqu'aucune loi ne peut les protéger. Novak ajoute son commentaire sur l'illégalité comme seule voie de logement entre tirets, sans y placer de verbe conjugué : cette syntaxe lui permet d'appliquer cette remarque au temps du récit, entièrement au passé, mais aussi dans le temps présent, interpellant de façon directe son lectorat sur la précarité du logement à la Havane.

Prophète construit sa critique des politiques de logement en Haïti de façon frontale dès l'ouverture d'*Un ailleurs à soi*. Evoquant un projet gouvernemental de 2012 de peindre les maisons du bidonville de Jalousie, en périphérie de Port-au-Prince, elle écrit : « Certains y ont vu du Préfète Duffaut, ce peintre mort en 2012 qui peignait des villes colorées, suspendues ; d'autres ont interprété ce projet comme l'expression d'une forme de cynisme des responsables arguant qu'on ne pouvait pas se contenter de peindre la misère » (15). Ce passage contraste avec ironie les deux analyses de ce projet : un projet artistique d'un côté, et de l'autre de l'argent mal employé. Prophète, en offrant les deux visions du projet, reproduit le discours officiel et sa critique ; cependant, la parodie du discours intellectuel et administratif officiel, notamment par la comparaison entre l'œuvre de l'un des peintres haïtiens les plus reconnus pour évoquer le

³¹⁹ « Une chambre acquise illégalement – quand ceci l'unique forme pour pouvoir avoir une propriété à la Havane – qu'elle a presque fini par payer deux fois, grâce aux extorsions faites en différentes occasions par des fonctionnaires du logement sans scrupules. »

bidonville de Jalousie peint en couleurs vive, s'oppose au ton crescendo de la phrase qui nomme sans euphémisme la « misère » de ce quartier insalubre, avec un regard perçant qui voit ainsi au-delà des apparences les souffrances qui découlent du mal-logement.

Le manque de logement participe aux inégalités sociales de Cuba comme d'Haïti ; les foyers abritent souvent plusieurs générations d'une même famille dans des espaces de plus en plus petits. La chercheuse canadienne Carrie Hamilton résume les témoignages d'habitantes de la Havane entre les années 2000 et 2010 : « The stories of Taty, Lily, and Nena incorporate some of the ways in which housing and heterosexual relationships converge in socialist Cuba, producing both conflict and creative solutions » (2012, 226). La situation est particulièrement difficile pour les personnes aux genres et sexualités poïétiques à Cuba : le gouvernement redistribue les divers logements en donnant la priorité aux familles mononucléaires hétérosexuelles avec des enfants (Hamilton, 229). Ce paramètre rend la situation des couples homosexuels très difficile, puisque l'État refuse de les compter comme « couples », limitant l'accès à des lieux d'intimité hors de l'espace domestique, souvent trop petit et multigénérationnel. En Haïti, Durban évoque les discriminations au logement envers les masisi et les madivin ainsi que les risques pour ces personnes de se faire rejeter par leur famille pour leur genre ou leur sexualité (2023, 154). Ces risques soulignent à quel point le genre et la sexualité sont des paramètres incontournables dans la répartition des logements à Cuba et en Haïti, augmentant les risques de précarité résidentielle dans des situations de crise déjà intenses.

Violence hétéronormative et reproduction de l'hétéropatriarcat en Haïti

La maison est un lieu clé dans la reproduction des discriminations et des hiérarchies sociales : ses structures d'oppression sont, dans le roman de Prophète, de source religieuse, patriarcale et économique. La maison familiale ne permet ni à Maritou ni à Lucie d'accéder à un

espace personnel à leur échelle, dans lequel elles pourraient se sentir en sécurité. Le dehors, l'ailleurs incarne alors le seul espoir d'un lieu habitable et accueillant.

Lucie est victime de violences sexuelles sous le toit de ses parents. Outre ses derniers, elle habite avec trois grands frères et un petit frère, mais personne ne la protège de la violence de son père, ce qui la pousse à fuguer à tout juste 17 ans. L'espace restreint du domicile familial empêche Lucie de disposer d'un espace privé, d'un refuge. Le père se caractérise par son double jeu : fervent croyant évangélique à l'extérieur, c'est un bourreau inhumain chez lui. Lucie décrit : « Le moindre grognement ou ce qui pouvait être interprété comme tel, la moindre parole était prétexte à des violences pouvant aller de la simple baffe à la lanière qui lui laissait des marques sur la peau pendant des semaines » (18). L'échelle de violence du père marque le corps de Lucie, matérialisant l'organisation familiale qui donne au patriarcat tous les droits sur sa femme et ses enfants. La violence du père est permise par l'inaction de la mère et des frères : « Cette chambre dans la maison de deux pièces où ils dormaient à sept, elle et ses quatre frères, le regard du père sur elle, sa mère qui priait pour ne rien voir, ses frères qui ne disaient rien » (18). Prophète invite son lectorat à regarder à l'intérieur de ces maisons insalubres et trop petites, et à voir la violence qui y prend place, au lieu de détourner le regard, comme le font les divers membres de la famille.

Le domicile familial, loin d'être un espace de protection, est un lieu d'agressions physiques et sexuelles. La littérature haïtienne donne une place récurrente à l'inceste, décrit plus ou moins directement.³²⁰ Dans le cas de Lucie, la violence sexuelle du père est pratiquée au su de chaque membre de la famille, mais personne n'intervient. L'inceste du père est récurrent : « Nyctalope,

³²⁰ Voir notamment l'anthologie *Écorchées vives* (2017), le roman d'Edwidge Danticat *Breath, Eyes, Memory* (1994), ou encore la nouvelle « Mal à l'âme » de Stanley Péan, dans *Autochtones de la nuit : nouvelles*. Montréal: La Courte échelle, 2007, pp.13-22.

sensible au moindre petit bruit, elle [Lucie] pouvait prévoir les nuits où son père allait pénétrer dans la chambre » (18). Prophète ne décrit pas l'inceste directement, elle se concentre sur la peur et le dégoût de Lucie, qui en perd le sommeil ; l'emploi de l'expression « pénétrer dans la chambre » renvoie de façon voilée à l'image de l'inceste par un hypallage entre le corps de la jeune femme et la chambre. Ainsi, bien que l'espace familial soumette Lucie aux ordres du père, Prophète ne décrit pas ces actes directement et ménage pour Lucie un espace privé dans le récit. Contrairement aux autres personnages récurrents de ce roman, les parents de Lucie ne sont pas nommés. Cet anonymat reflète leur déshumanisation, mais il souligne aussi leur dimension générale, en tant qu'incarnations de la structure hiérarchique de la famille mononucléaire évangélique qui oppriment Lucie. Prophète critique la notion que, sous prétexte des liens familiaux, les parents ont tous les droits sur leurs enfants. De plus, elle critique le silence des personnes témoins de ces violences et qui ne font rien pour les empêcher.

Dans le foyer de Maritou comme dans celui de Lucie, la religion occupe une place déterminante : le père de famille chez Maritou, Jean, était un « fidèle protestant » (24), une foi réaffirmée par les deux sœurs aînées après sa mort (26). Or, pour Maritou, cette religion est la cause de l'abandon qu'elle a souffert au sein-même de sa famille : Jean avait été opéré d'une prostatectomie et était devenu impuissant depuis plusieurs années quand Marianne, sa femme, est tombée enceinte de Maritou, et il est mort peu de temps après sa naissance. Ses deux sœurs, Jeannette et Clémence, sont dévastées par cette mort, et Jeannette accuse Maritou du déshonneur de leur famille. Marianne est partie vivre aux États-Unis quand Maritou n'avait que cinq ans, la laissant derrière elle. De père inconnu et de mère exilée, la maison familiale devient le lieu d'un rejet total pour Maritou. Cet espace est réduit à deux pièces, tandis que Jeannette, la sœur aînée, qui « haïssait le dehors » (85), s'enferme dans sa chambre à la porte et aux fenêtres toujours closes

(31). Prophète décrit ainsi le point de vue d'une enfant laissée en arrière par sa mère migrante, mais aussi discriminée pour sa naissance hors de la structure matrimoniale imposée par la religion, et les conséquences d'aliénation que cela implique pour ce personnage. La maison, comme la société, se fragmente en unités toujours plus petites et toujours moins accueillantes, ce qui pousse les nouvelles générations à envisager à leur tour l'exil.

L'absence de fenêtre dans la toute petite chambre de Maritou souligne sa sensation d'enfermement. Maritou conçoit sa présence comme étant un excès dans cet espace : « Il fallait qu'elle s'en aille afin de les libérer de sa présence, de son corps trop grand qui criait la vérité sur leurs différences, de sa façon d'être qu'elles ne comprenaient ni n'acceptaient » (31). Maritou ne ressent aucune autonomie dans cet espace fermé, véritable prison. Les sensations de Maritou évoquent l'analyse de Sara Ahmed, quand elle écrit dans sa phénoménologie queer : « In such moments, when bodies do not extend into space, they might feel "out of place," where they have been given "a place" » (2006, 12). En manifestant l'hétéronormativité de l'espace domiciliaire, Ahmed rend compte du sentiment d'être « décalée » ou de ne pas y être à sa place en tant que personne queer. Le volume du corps de Maritou est une matérialisation de son mal-être et de l'étroitesse des structures qui l'enferment. Pour Lucie comme pour Maritou, la maison familiale, telle une prison, est un espace qui les enferment et les soumet à diverses formes de violence et de rejet social, au silence, à la solitude et à l'invisibilisation.

Camila, héritière abandonnée

Là où les domiciles de Lucie et Maritou sont trop petits, celui de Camila, à la Havane, est à la fois trop grand et trop vide pour elle. Sa situation la place en décalage par rapport au reste de la société havanaise, qui habite des logements multigénérationnels exigus. Novak fait de cette

maison un lieu utopique au niveau spatial, la matérialisation d'un rêve d'espace et d'intimité, mais dont le revers est l'abandon et l'isolement social.

La maison de Camila n'est pas décrite d'un seul trait ; au contraire, la narratrice évoque cet espace par touches d'abord minimales, en se concentrant sur un seul aspect à la fois. Camila rapporte les propos de Rosita Aparicio qui offre un aperçu olfactif de cet espace : « Mi casa tenía un irremediable olor a usado, característico de las casas viejas que han visto llegar y partir demasiada gente : olor triste y pesado de la ausencia » (26).³²¹ Rosita associe l'odeur de cette maison à l'abandon et à l'absence dont Camila a souffert depuis son plus jeune âge. Cette approche du domicile par l'odorat annonce le rôle central du corps dans le texte, et fait de la pratique d'habiter un acte d'abord sensoriel. Cependant, Camila repousse la description de l'absence dont elle et la maison souffrent jusqu'à la page 100, où enfin l'une des autres protagonistes, Vera Borrás, lui demande de lui parler de sa propre vie. Cette invitation à la parole rompt un silence d'une trentaine d'année : « Le hablé de mi niñez llena de silencio en esta casa, escuchando emisiones de radio para sentir que alguien me hablaba » (100).³²² Le lectorat comprend alors que le projet d'inviter six autres femmes à vivre avec elle est une tentative de briser la solitude dans laquelle la narratrice vit depuis toujours. Camila devient le personnage central du chapitre suivant, dans lequel on apprend son histoire et, en même temps, celle de cette maison. De même que Prophète trace une métaphore entre la maison familiale et la place dans l'espace national pour Lucie et Maritou, Novak unit les deux espaces pour sa protagoniste : « Lina Linet sentía por este país lo que yo siento

³²¹ « Ma maison avait une irrémédiable odeur d'usé, caractéristique des vieilles maisons qui ont vu arriver et partir trop de personnes : odeur triste et lourd de l'absence. »

³²² « Je lui ai parlé de mon enfance remplie de silence dans cette maison, à écouter des émissions de radio pour avoir l'impression que quelqu'un me parlait. »

por esta casa. Una suerte de amor y odio al mismo tiempo » (42).³²³ La maison est ainsi une métonymie du pays tout entier, et la famille équivaut à la nation.

Les arrière-grands-parents de Camila, arrivés d'Espagne, se sont établis dans cette maison de la Havane et y ont eu une fille, Estela. Défiant les codes de conduites strictes de sa mère, Estela est tombée enceinte et est partie de Cuba sur ordre de cette dernière pour éviter un scandale. Estela laisse derrière elle son fils nouveau-né, Jesús. Or ce départ a eu lieu en 1959, juste avant la révolution, ce qui l'a empêchée de revenir, et le garçon a été élevé par ses grands-parents. Participant actif de la nouvelle génération révolutionnaire, Jesús a imposé les règles patriarcales et athées de la nouvelle société à sa grand-mère, matriarche et catholique convaincue. Il s'est marié avec une femme cubaine « mulata » [métisse] (127) et le couple a eu pour seule enfant Camila. Camila a alors été partagée entre deux éducations : celle de son arrière-grand-mère catholique et celle de son père révolutionnaire. Dans les deux cas, leurs différentes conceptions de l'éducation des enfants ont entraîné des répercussions violentes pour Camila et l'ont enfermée dans la maison familiale. Pour la chercheuse basée aux États-Unis Elena Valdez, la génération d'autrices et auteurs cubain·es né·es après la révolution critique avec force la famille hétéronormative : « Con eso se rechaza el orden revolucionario o la familia revolucionaria ya que se enfatiza el abandono, la muerte o la traición de las figuras paternas » (2023, 49).³²⁴ Camila est frappée par tous ces éléments : la mort de la mère, l'abandon et la trahison du père qui, malgré sa ferveur révolutionnaire, part finalement pour les États-Unis, laissant femme et enfant derrière lui tout comme sa mère l'avait abandonné (son départ n'est jamais expliqué). Camila rapporte sa douleur

³²³ « Lina Linet ressentait pour ce pays ce que je ressens pour cette maison. Une sorte d'amour et de haine simultanées. »

³²⁴ « De cette façon l'ordre révolutionnaire ou la famille révolutionnaire est rejetée, puisque l'accent est mis sur l'abandon, la mort ou la trahison des figures parentales. »

dans une longue note de bas de page (qui occupe pratiquement deux pages). Cette scène d'enfance fait suite à une remontrance particulièrement violente de la part de l'arrière-grand-mère à cause d'une gomme perdue, une réaction disproportionnée par rapport à la taille de l'objet en question :

[...] me encerré en unos de los closets. [...] Y hablé. Me conté todo. Me di las quejas de lo que hacía María, de las exigencias de mi padre, de la postura sumisa de mi madre que ni siquiera me defendía de la rectitud de ambos. [...] La primera vez que hablé por un micrófono, en mi propio programa, recordé esa noche en que dormí en el closet y nadie se dio cuenta. (120-121)³²⁵

L'organisation typographique mime l'invisibilité de la protagoniste dans cette grande maison : en tant que note de page, les caractères, plus petits, passent presque sous silence ces souvenirs, laissés en périphérie du texte principal occupé par les disputes familiales. Cette note reflète la situation spatiale de Camila, cachée dans un placard jusqu'au matin suivant, sans que personne ne se rende compte de sa disparition. Tout comme Lucie et Maritou, Camila ne peut pas compter sur sa mère pour la protéger des exigences et des menaces des autres personnes de sa famille. L'image du placard comme cachette est particulièrement significative pour une protagoniste homosexuelle : elle y trouve le seul lieu de protection dans cette maison qui, sinon, la force à rentrer dans l'ordre et à s'aligner, soit avec la morale de l'ancêtre, soit avec celle du père, entre deux idéologies qui se haïssent l'une l'autre, sans lui laisser d'espace propre. En refusant ces deux systèmes, Camila devient invisible et se fait oublier ; elle est plongée dans un silence dont seule sa propre voix la secoure. Le placard manifeste comment la politique du secret pour les personnes non-hétéronormatives de Cuba est à double tranchant, entre invisibilisation protectrice et disparition sociale. L'espace physique de la « casa vieja » constitue un héritage complexe, mais au lieu de succomber à la tentation de partir et de laisser la maison derrière elle, Camila se décide à prendre

³²⁵ « [...] je me suis enfermée dans l'un des placards. [...] Et j'ai parlé. Je me suis tout raconté. Je me suis plainte de ce que faisait María, des exigences de mon père, de la posture soumise de ma mère qui ne me défendait même pas de la rectitude des deux autres. [...] La première fois que j'ai parlé dans un micro, dans mon propre programme, je me suis souvenue de cette nuit-là où j'ai dormi dans le placard et où personne ne s'en est rendu compte. »

en main cet édifice et d'en ouvrir les portes à d'autres personnes, hors de son cercle familial, pour tenter de le modifier depuis l'intérieur.

C. L'enfermement par le genre

J'interprète la représentation des corps féminins dans le récit de Prophète et celui de Novak comme une exploration et une revendication de la souveraineté corporelle des femmes aux genres et sexualités poétiques. La notion de « souveraineté corporelle » affirme un droit de contrôle sur notre corps et une relation d'autonomie et de pouvoir de décision corporelles : « Body sovereignty is the opposite of body submission [through] the protection and respect of your boundaries and your body » (Cole, en ligne). La souveraineté corporelle a principalement été définie par rapport aux violences de genre (Hazel/Cedar Troost), la grossophobie (Sonia R. Ivancic), mais aussi dans les études autochtones (Jade Le Grice, Ashlea Gillon). Or, la souveraineté corporelle n'est possible que dans un cadre social qui respecte tous les corps : « individual-level body sovereignty cannot be enacted fully without the collective and systemic recognition of our (body) sovereignty » (Gillon, 224). Novak et Prophète critiquent l'identité féminine nationale comme une structure d'enfermement et une tentative de contrôle sur le corps des femmes à travers les rôles qui leur sont attachés : ce contrôle empêche la souveraineté corporelle des diverses protagonistes. Le géographe brésilien Rogério Haesbaert, qui explore les liens entre les corps féminins et le territoire dans les philosophies d'Amérique Latine, écrit : « es indudable el confinamiento (cuando no enclaustramiento) de la mujer en su propio cuerpo [...] o, lo que es más común, en el espacio doméstico o “del hogar” » (277).³²⁶ Le confinement des femmes se matérialise par le foyer et par le corps-même. La féminité devient source d'emprisonnement et de soumission.

³²⁶ « indubitable est l'enfermement (quand ce n'est pas la claustration) de la femme dans son propre corps [...] ou, ce qui est le plus commun, dans l'espace domestique ou le « foyer ». »

Le symbole de l'obésité

Alors que Lucie souffre parce que son corps correspond à l'idéal du corps féminin, Maritou est attaquée car son corps ne s'y conforme pas assez. Prophète centre ainsi sa réflexion sur tous les corps des femmes et les violences auxquels ces derniers sont soumis dans le cadre patriarcal de la société haïtienne contemporaine. Les corps de Lucie et de Maritou sont décrits dès la deuxième page du roman, et la voix narrative se concentre sur leurs différences physiques. Maritou est grande, obèse et masculine, tandis que Lucie est mince, belle et féminine. Le poids de Maritou est souligné du point de vue de Lucie dès sa première description : « Elle était en surpoids, quoique Lucie ne l'ait vu manger que très rarement » (8). Les sœurs de Maritou sont frappées par la taille de celle-ci, bien plus grande que les autres femmes de sa famille : « Maritou était grande. Elle faisait un mètre soixante-dix-huit, ses pieds dépassaient un peu du lit » (30). De tels attributs de taille et de poids sortent Maritou de la norme, tout comme elle dépasse physiquement de son lit. La chercheuse étatsunienne Athia N. Choudhury interroge : « How does fat interrupt clear delineations of sex and gender? » (2021, 247). Choudhury souligne les attributions coloniales et patriarcales entre masculinité et muscularité d'un côté, et féminité et courbes de l'autre, et l'association du surpoids avec la disparition de la binarité entre ces deux pôles. Citant l'artiste étatsunien Caleb Luna, Choudhury affirme que par rapport au genre, les personnes en surpoids sont vues comme « *Both, neither, all and none* » (2021, 248). Or, Maritou est comparée de nombreuses fois à un homme : elle a des seins « menus » qui « contribuaient à lui donner son air de garçon. [...] Ses cheveux étaient crépus et courts, comme les hommes » (8). Maritou est moquée et rejetée à cause de son apparence. La voix narrative rapporte un peu plus tard dans le roman : « Jeannette, avec sa brutalité habituelle lui avait demandé, alors qu'elle avait quinze ans, si elle était une fille ou un garçon » (30). Les questionnements sur son identité marquent la vie de

Maritou depuis l'adolescence : Maritou habite une ambiguïté qui pousse les autres personnes qu'elle fréquente à vouloir la placer dans l'un ou dans l'autre genre, homme ou femme. Elle ne parle que très peu, mais les quelques fois où elle emploie des adjectifs pour se décrire, elle les accorde au féminin (96, 97). Maritou refuse de mettre des habits près du corps, d'avoir des cheveux longs, ou encore de porter des bijoux brillants : elle élargit ainsi les définitions des femmes haïtiennes en refusant d'associer son corps de femme à une féminité réduite à la séduction.

Cependant Maritou est marquée par un fort mal-être par rapport à son corps. Elle rejette radicalement sa propre nudité. Alors qu'elle regarde la mer, elle pense au fait qu'elle ne s'est jamais baignée : « Elle n'aurait jamais montré son corps qu'elle n'aimait pas, son ventre, ses cuisses, trop grosses » (37). L'obésité est à la fois une explication et une manifestation visible de la haine de son corps : Maritou haït son corps qu'elle trouve gros, sa haine du corps est rendue lisible par son obésité. L'autrice haïtiano-étatsunienne Roxane Gay, dans un chapitre sur la représentation littéraire des personnes obèses, écrit « When it comes to fat, there has to be a reason » (2014, 115). La majorité des représentations littéraires de l'obésité fait de celle-ci une manifestation corporelle d'un trauma, la conséquence d'un problème initial et formateur, ce qui résulte en la pathologisation du surpoids. Pour Choudhury, cette approche rationalisant l'obésité est reproduite en particulier par les critiques de la colonisation, qui en font une manifestation de l'impérialisme et de ses conséquences à long terme : « Fatness, then, *is* the destructive, recursive, and ongoing force of colonial damage and trauma manifested onto the body » (2021, 240). *Un ailleurs à soi* explique l'obésité de Maritou, lui donnant une généalogie et donc une explication dans le trauma de l'abandon et du manque de protection familiale :

Vomir était son bouclier contre les agressions extérieures. / Maritou mangeait dans la perspective de dégueuler, et en grandissant elle vomissait de moins en moins et

elle prenait du poids. Elle maigrirait quand elle serait loin du pays, quand elle commencerait à vivre cette vie mille fois imaginée. (11)

Prophète associe l'obésité de sa protagoniste à tous les maux qui la frappent depuis l'enfance : l'abandon, la différence, la vulnérabilité dans une société qui la critique en tout depuis sa naissance. Le corps boulimique devient un instrument de protection contre ces « agressions extérieures » pour cette jeune fille démunie qui n'a que son vomi pour se défendre : « De tout façon, pensait-elle, sa vie ne sera jamais qu'une succession de rejets » (31). Le corps de Maritou est alors instrumentalisé pour reproduire les rejets dont elle a été victime : elle rejette les autres et les empêche de s'approcher pour éviter qu'ils ne l'abandonnent. En se centrant sur les corps féminins, le récit donne de la place aux phénomènes physiologiques qui manifestent le mal-être et les conséquences à la fois somatiques et psychologiques des discriminations sociales. Le corps de Maritou est ainsi vécu dans un « ici » violent qui la pousse à se protéger, et un « ailleurs » imaginé, rêvé, dans lequel le corps, libéré des risques, pourrait retrouver une taille socialement acceptable. Le lectorat peut ainsi « comprendre » les raisons de l'obésité de Maritou, et lire le surpoids comme une manifestation physique des traumas liés à l'organisation sociale et politique en Haïti.

La féminité à double tranchant

Lucie, au contraire de Maritou, est caractérisée dès les premières pages comme particulièrement belle : « Elle était grande et mince avec des fesses généreuses, des dreadlocks qui lui arrivaient aux épaules, des yeux qui s'attardaient sur tout, une sensualité très étudiée pour séduire ceux sur lesquels elle jetait son dévolu. Elle avait un très joli visage » (8). Lucie incarne un idéal de féminité haïtienne par sa taille, sa corpulence « généreuse » et ses cheveux longs, coiffés en dreadlocks, c'est-à-dire embrassant l'héritage africain contre les normes de beauté

occidentale des cheveux lisses.³²⁷ Pour Maritou, comme pour ses clients, Lucie est « une belle jeune femme » (37), les jugements à son égard sont unanimes. Et pourtant, Lucie voit dans son corps la source de ses douleurs. Lucie veut se libérer de « la pesanteur du corps, cet objet de désir insensé, toute cette féminité qui la forçait à des combats pour lesquels elle ne se sentait pas prête » (19-20). Lucie oppose sa liberté à son corps qui « pèse » par sa féminité : elle voit son corps comme ce qui l'enferme et la prive de souveraineté. À travers la métaphore des « combats », Lucie suggère que ce corps est attaqué, notamment par son père, parce qu'il est féminin, et, étant féminin, qu'il ne peut pas se défendre. Lucie, dans son corps féminin, se sent réifiée, « objet de désir » au lieu d'être un sujet souverain. Pour sortir de cette impasse, Lucie va imposer des limites pour contrôler l'accès de son corps aux autres, et ainsi se construire un sens de souveraineté corporelle.

Selon Chancy, « In Caribbean fiction, dissatisfaction with oppressive gender roles finds its expression in the motif of flight as a result of social confinement » (1997, 114). C'est un chemin de fuite que choisit Lucie pour tenter de retrouver le contrôle sur son corps : « Elle dormirait dans la rue, elle mangerait n'importe quoi, mais elle serait libre, se disait-elle » (20). Lucie fugue alors que ses parents et ses frères sont à l'église, et qu'ils l'ont laissée réaliser seule toutes les tâches domestiques. Elle abandonne l'espace domestique résumé à deux actes, dormir et manger, et voit la rue comme un espace de transition vers la liberté. En fuguant, Lucie cherche à reprendre contrôle sur son corps. Lucie décide alors d'instrumentaliser cette identité féminine en se prostituant de façon occasionnelle. Prophète prend soin de nous montrer que sa protagoniste n'est jamais passive dans ses rapports avec ses clients, c'est elle qui décide : « Commençaient alors un jeu dont elle était la reine. Elle connaissait les mouvements de cheveux et de hanches qui auguraient de belles

³²⁷ Voir l'article de Carmen González Chacón, « Hairs » dans *Afrocuabanas* : « Through the colonial history of the island of Cuba, black women's hair has been a prison, precipice, labyrinth » (145).

promesses. [...] Elle chassait le chasseur » (76). Le corps n'est pas libre, mais il devient un acteur dans les rapports de séduction et de prostitution ; hors de chez elle, elle choisit qui a accès à son corps, quand, et comment elle se sert de celui-ci. Pour la chercheuse française Anne Marty, dans la littérature contemporaine haïtienne, « La femme qui fait profession d'échanger son corps contre un avantage matériel est représentée par les romancières avec compassion, mais surtout au milieu des circonstances, des conditions qui la conduisent à engager ce type de rapports avec les hommes » (107). Prophète va plus loin en assignant un rôle d'agent à son personnage, et en dissociant Lucie d'une posture de victime propre à la compassion. Lucie n'a accès qu'à un éventail très limité de professions, n'ayant fini le lycée, et le travail de serveuse qu'elle a dans un bar, l'Ayizan, ne paye pas assez pour couvrir tous ses besoins ; elle refuse de considérer son travail du sexe comme une soumission de son corps, et renverse les rôles en « chassant les chasseurs ».

Les paradoxes des corps des hommes

Le corps des hommes est un autre lieu de questionnement dans le roman de Prophète, en particulier au sein des dynamiques familiales et intimes. Lucie retourne le regard des hommes et observe, lors de sa prostitution occasionnelle, le corps de ses clients dans leur nudité. Lucie évoque : « Dans cinq ans, peut-être dans quinze, elle serait encore jeune, elle arrêterait, fini ces corps lourds et parfumés, ces ventres gras et flasques de vieux pervers, remplis d'alcool, de chair, de flatulences, de mensonges, lubriques, poilus, qui s'effondraient sur son corps fatigué, qui parcourait régulièrement trente kilomètres à force d'allers et retours, de midi à minuit, entre le restaurant et la cuisine » (74-75). Cette longue phrase multiplie les qualificatifs crus à propos des corps masculins que Lucie juge sans retenue. Dans un système d'oppositions, elle contraste la jeunesse et la force de son corps qui marche à celui de ses clients qu'elle décrit par les sens de la vue, l'odorat, le toucher et l'ouïe. Ce recours aux différents sens offre par hypotypose le corps

masculin sans fard dans son laisser-aller. Alors qu'ils croient séduire Lucie, celle-ci se sait en contrôle des différentes étapes de séduction qui les amènent dans sa chambre, les faisant payer pour des actes sexuels.

Le corps masculin est présenté comme aussi un lieu de vulnérabilité, victime du désir et de l'âge. Le père officiel de Maritou tout comme son père officieux sont frappés d'impotence en vieillissant. Le premier, Jean, a eu une prostatectomie deux ans avant la naissance de Maritou (24), et le second, Jérôme, a eu un accident vasculaire cérébral qui l'a paralysé (103). Tous deux finissent leur vie dans le silence et l'immobilité, et perdent ainsi toutes les facultés de se défendre face aux vengeances des membres de leur famille qu'ils avaient jusque-là opprimés. La première vision que Maritou a de Jérôme souligne cette immobilité subie : « C'était un fauteuil roulant qui ne roulait plus depuis longtemps » (103). Le corps malade a enfermé cet homme dans l'espace domestique qui devient, pour lui aussi, une prison. Sa femme ne cesse de le maltraiter cruellement à cause de ses infidélités passées : « La souffrance, la punition que lui infligeait encore cette femme odieuse avaient ensablé ce qui fut peut-être une histoire de désir ou d'amour entre sa mère et ce Jérôme » (104). Prophète souligne que l'organisation patriarcale de la structure familiale ne protège les hommes que tant qu'ils sont en mesure de l'enforcer. Les hommes âgés perdent leur contrôle sur les autres et ils sont à leur tour soumis à la violence physique et psychologique pervasive dans l'espace familial. La rencontre entre Maritou et son père esquisse la possibilité pour les parents de Lucie de finir de la même façon : le père, vieilli et impotent, soumis à la vengeance de sa femme. Le foyer familial ne semble pas pouvoir être libre de violence psychique et physique.

Quelques hommes sortent de la dynamique violente qui oppose hommes et femmes dans les relations domestiques du roman. C'est le cas de Julien, un collègue de Lucie à l'Ayizan, et de Badou, son petit frère. Les deux hommes, l'un d'âge mature et l'autre encore enfant, se ressemblent

en ce qu'ils acceptent leurs émotions, en particulier leurs pleurs. Badou « pleurait souvent alors qu'il n'avait pas le droit de pleurer. Le père le battait sans ménagement, hurlant qu'il allait lui donner une bonne raison de chialer » (18). Le père enforce une masculinité violente qui fait de toute forme de sensibilité un signe de faiblesse, au contraire de Badou qui ne se soumet pas à cet ordre et qui est attaqué pour cela. Dans l'espace domestique, Badou est le seul avec qui Lucie se sent en sécurité, tout comme Julien est le seul homme adulte avec qui Lucie a le même sentiment : « il était l'un des rares hommes à ne jamais lui faire d'avances ou de propositions » (17). Julien est aussi l'un des seuls personnages à être explicitement un initié du vodou. Julien est « un serviteur dans la religion vodou » (17), une « créature de la nuit [qui] aimait se vêtir de blanc » (67), signe de son activité religieuse. La deuxième caractéristique de Julien est le doute sur son identité sexuelle : bien qu'il soit marié de longue date, « Bernadette, la cuisinière [au Ayizan], racontait que Quentin avait peur de Julien, que ce dernier lui lisait les cartes, qu'ils couchaient ensemble, qu'il était celui sur lequel reposait la prospérité du Ayizan » (16). Julien, dont la masculinité est ancrée dans le vodou, se détache de la binarité des genres héritée de l'Occident chrétien.³²⁸

Dans *Un ailleurs à soi*, l'espace domestique enforce les normes de la binarité des genres. Mais cette binarité est questionnée par les divers personnages : Maritou a des caractéristiques comprises comme masculines par les autres, tandis que Lucie instrumentalise sa proximité avec l'image idéale de la jeune femme haïtienne pour séduire ses clients et gagner de l'argent en échange de relations sexuelles avec elle. Les hommes ont des rapports difficiles avec leurs corps, qu'ils cherchent à se contrôler eux-mêmes ou à contrôler leur entourage. Seul Julien souligne la différence des conceptions de genre associée à l'épistémologie vodou.

³²⁸ « Vodou is radically inclusive of creative genders and sexualities » (Tinsley, 2018, 9).

La violence sexiste et raciale dans la famille cubaine

Novak évoque de façon rétrospective les formes de violence auxquelles les corps sont soumis dans le cadre familial hétéronormatif, montrant le continuum historique de violence contre les femmes avant et après la révolution. L'enfermement par le genre est très marqué pour la mère de Camila, qui est venue habiter dans la « casa vieja » après son mariage. María, la grand-mère de Jesús, rejette cette femme à la fois pour son genre et pour sa racialisation :

[...] esa piel de azúcar parda que tapa con sayas largas para que piensen que es una mujer de bien, pensaba María, una mujer de bien no meneaba tanto las caderas tampoco sonríe a todas horas y menos respira como si le hiciera el amor a todas las cosas o mejor dicho, rectifico María apretando los molares, como si se templara a todas las cosas porque a mí nadie me engaña [...] (128)³²⁹

María juge la jeune femme depuis son éducation catholique de vieille Espagnole installée à Cuba. Elle réduit le corps de cette Cubaine à un outil de séduction et d'insubordination à l'encontre de ses attentes sur les « femmes respectables ». La mention de la couleur de peau de la mère de Camila est un élément essentiel dans le jugement que María porte sur elle : le racisme et le sexisme s'entrecroisent pour expliquer ce rejet. Les pensées de María couvrent, en une seule phrase-fleuve, deux pages entières qui donnent au lectorat une illustration précise des structures patriarcales et raciales de cette génération prérévolutionnaire.³³⁰ En nous donnant à lire les pensées de María, Novak fait de ces conceptions sur le genre féminin un trait du passé, un héritage à critiquer. Cette critique est d'autant plus nécessaire que ces structures n'ont pas disparues avec la révolution.

Les diverses remarques des colocataires révèlent par touches la perpétuation du sexisme à Cuba, entrelacé avec le racisme et le classicisme. Rosario Farrás souligne que plus une femme a

³²⁹ « [...] cette peau de sucre brun qu'elle cache avec de longues jupes pour qu'ils pensent que c'est une femme de bien, pensait María, une femme de bien ne remue pas autant les hanches pas plus qu'elle ne sourit à toute heure et encore moins ne respire comme si elle faisait l'amour à tout ce qui l'entoure ou mieux dit, rectifie María en serrant les dents, comme si elle baisait tout ce qui l'entoure parce que moi personne ne me dupe [...] »

³³⁰ On peut rappeler ici les mots de Catherine Davies rapportés plus haut : « pornography, homosexuality and the expression of female desire were taboo at least until the 1980 » (1997, 119).

la peau et les cheveux clairs, plus haute est la classe sociale à laquelle on la rattache. Cela est placé dans le contexte du logement : « Por racismo, para qué negarlo si eso aquí se ve todos los días, una piensa que es imposible el binomio rubia-solar » (57).³³¹ « Solar » est un terme cubain pour désigner les édifices vastes souvent anciens divisés en de nombreux appartements vétustes dans lesquels de nombreuses familles cohabitent ; c'est un signe de pauvreté et de précarité du logement. Ici, ce personnage souligne que la pauvreté est encore vue comme incompatible avec l'identité blanche cubaine, qu'une personne à la fois pauvre et blanche est une pensée « impossible ». La pauvreté indiquée par le mal-logement dans les « solares » est reliée à la racialisation, tout comme María jugeait déjà la femme de son petit-fils comme vulgaire à cause de sa couleur de peau.

La société cubaine postrévolutionnaire n'a éliminé ni les catégories de genre ni les catégories raciales, renforçant au contraire le paradigme patriarchal prérévolutionnaire. Après la révolution, le père de Camila reproduit une conception binaire des genres, cette fois à l'égard de sa fille. Camila rapporte un souvenir dans lequel elle était en train de fabriquer un meuble avec son arrière-grand-père, une action catégorisée comme « mâle » par le père : « *ni se te ocurra volver a hacer esas cosas de varones porque se supone que las hembras vienen a este mundo para blablabla* » (117-118, note 17).³³² Le discours du père est essentialisant, employant les catégories animales de mâle et de femelle pour se référer à deux genres binaires opposés comme les théorise la révolution. Camila coupe court au discours de son père : tronqué, mis en note de bas de page, il est minimisé et s'achève par un moqueur « blablabla » soulignant non seulement que le discours est déjà connu du lectorat, et donc qu'il ne vaut pas la peine d'être répété, mais aussi que la figure

³³¹ « Par racisme, pourquoi le nier si ça c'est ce qu'on voit tous les jours, on pense que c'est impossible le binôme blonde-bicoque. »

³³² « *Et ne pense plus jamais à recommencer ces affaires de mâles parce qu'on est d'accord que les femelles viennent sur Terre pour blablabla.* »

menaçante du père que le patriarcat tente d'imposer n'est pas respectée par Camila. Le rôle de l'arrière-grand-père, en tant que transmetteur de ses connaissances d'ébénisterie à sa descendante, montre que la révolution a imposé des structures de genre plus strictes que celles qui existaient auparavant. Contre une vision linéaire d'un progrès régulier vers la pleine égalité des genres à Cuba, Novak souligne que les restrictions imposées aux Cubaines s'inscrivent dans un continuum plutôt qu'une rupture entre le cadre prérévolutionnaire et postrévolutionnaire sur l'île.

La binarité des genres est particulièrement violente pour les personnes aux genres et sexualités poétiques. Le personnage de Lina Linet est la personne qui en est la plus critique :

[...] le había hecho verdadera alergia a los vestidos, tacones, aretes, pulseras, a cualquier alhaja que tuviera la función de reafirmar el género haciéndole el juego a esta sociedad machista en que vivimos. Lina Linet se esforzaba para que su figura, ya de por sí bastante indefinida, no revelara su verdadero sexo. Pelo ni muy corto ni muy largo. Uñas ni muy largas ni muy cortas. Andar ni muy fuerte ni muy femenino. Voz extranjera. (37)³³³

Lina Linet incarne le rejet de la binarité des genres à travers une analyse critique de la féminité comme une performance sociale basée sur l'apparence. Ce personnage habite un entre-deux souligné par l'anaphore « ni très... ni très » répétée trois fois, reprenant le vocabulaire critique de la théorie des genres, tel que « réaffirmer le genre » et la « société machiste ». La narratrice limite la portée de cette identité non-genrée en évoquant le « vrai sexe » de Lina Linet : son sexe est ainsi relié à son genre, et cette allusion à la « vérité » de son corps fait retomber ce personnage dans des catégories comprises comme « naturelles » de binarité des sexes. La théoricienne étatsunienne Judith Butler affirme : « The notion that there might be a “truth” of sex, as Foucault ironically terms it, is produced precisely through the regulatory practices that generate coherent identities

³³³ « [...] elle avait développé une vraie allergie aux robes, aux talons, boucles d'oreille, bracelets, à n'importe quel bijou qui aurait eu la fonction de réaffirmer le genre en jouant le jeu de cette société machiste dans laquelle nous vivons. Lina Linet s'efforçait pour que son visage, déjà en lui-même plutôt indéfini, ne révèle pas son vrai sexe. Cheveux ni très courts ni très longs. Ongles ni très longs ni très courts. Démarche ni très forte ni très féminine. Voix étrangère. »

through the matrix of coherent gender norms » (1990, 23). Le personnage de Lina Linet a une approche déconstructiviste du genre et refuse d'entrer dans une seule catégorie. Au contraire, la narratrice mime les injonctions de la société qui voient dans le « sexe » d'une personne sa « véritable » identité de genre, malgré les affirmations de cette personne (ici, de Lina Linet).

Les formes de violence contre les femmes qui sortent du cadre de la sexualité hétéronormative sont résumées par Lina Linet : « Que cuando eres gay siempre habrá alguien dispuesto a romperte el alma y los huesos » (59).³³⁴ Le zeugme de « l'âme » aux « os » souligne que la violence homophobe a des conséquences non seulement psychiques mais aussi physiques ; le corps non-hétéronormatif est poussé à rentrer dans l'ordre social sous la menace d'être attaqué. La violence est à l'origine de l'emménagement des femmes dans la *casa vieja* de Camila. Lina Linet a eu une histoire familiale tragique :

De todas las trágicas historias de ese tan temido episodio llamado *salir del closet* nunca escuché una peor. Su padre casi mata a la tercera psicóloga cuando también aseguró, luego de una larga sesión de unas cuatro horas hablando con cada miembro de la familia por separado:

– Su hija goza de muy buena salud. Papá ... el del problemita es usted. (36)³³⁵

Le père de Lina Linet reste ancré dans les pratiques sociales et médicales en place jusque dans les années 1980 à Cuba, qui faisaient de l'homosexualité une maladie psychologique curable, justifiant ainsi les expérimentations de travail forcé comme les UMAPs et l'accusation de toute personne présumée homosexuelle d'être contre-révolutionnaire.³³⁶ Le père affirme que son but est de « curarle el tortillerismo » [*lui soigner sa gouinerie*] (36), une expression à la fois homophobe

³³⁴ « Que quand tu es gay il y a toujours quelqu'un pour te rompre le cœur et les os. »

³³⁵ « De toutes les histoires tragiques de cet épisode tant redouté appelé *la sortie du placard* je n'en ai jamais écouté une pire. Son père a été sur le point de tuer la troisième psychologue quand elle a à son tour assuré, après une longue session de quatre heures avec les membres de la famille chacun à leur tour : – Votre fille profite d'une très bonne santé. Mon vieux... celui chez qui cela ne tourne pas rond, c'est vous. »

³³⁶ Voir notamment Sierra Madero, 2022, et les nombreuses reproductions de caricatures publiées dans les journées depuis les premiers mois de la révolution de 1959.

et pathologisante. Mais cet épisode souligne que les pratiques des psychologues ont changé, et le discours médical inversé, puisque ce n'est plus l'homosexuel·le qui est diagnostiqué·e mais l'homophobe. La réaction du père est d'autant plus violente après cette insinuation : face au refus de la police d'arrêter sa fille pour conduite incorrecte, il attaque le policier en chef et est envoyé en prison, ce qui cause un infarctus chez sa femme, dans une escalade de violence mortifère (36). Lina Linet concentre contre elle les réponses les plus négatives face à son identité de genre et de sexualité poétique. L'autrice a aussi donné à ce personnage, qui a le plus souffert du cadre hétéronormatif et binaire postrévolutionnaire, la voix la plus critique sur la société cubaine.

La narratrice suggère que l'absence de famille est la seule façon d'échapper à la violence hétéronormative des structures sociales reproduites par la famille à Cuba.³³⁷ Comme Maritou, Lina Linet réagit contre la violence qu'elle a subie en refusant d'incarner une féminité hégémonique ; mais cette approche, comme pour Maritou, donne une « raison » ou une origine à l'identité de Lina Linet, et ce faisant la pathologise en tentant de l'expliquer. Prophète comme Novak critiquent les violences hétéronormatives que le cadre domestique afflige aux corps féminins, mais malgré leur choix de se centrer sur des personnages aux genres et sexualités poétiques, elles ne vont pas jusqu'à voir dans ces corps des propositions qui sortiraient radicalement de la binarité du genre et de l'hétéronormativité.

D. La Bible et le passeport : deux outils de colonialité toujours renouvelée

L'analyse de ces deux récits a révélé que la structure familiale impose l'enfermement spatial et identitaire des divers membres qui la composent, et que cette représentation domestique

³³⁷ Ana Manso: « Sin nadie que le repudiera, pues no tenía familia para convencer de su elección sexual » (10) [Sans que personne ne la répudie, puisqu'elle n'avait pas de famille à convaincre de son orientation sexuelle.] Ana Manso est la seule orpheline du groupe ; Camila était déjà seule dans sa maison quand elle a commencé à avoir des relations avec des femmes ; de la même façon qu'Ana Manso, il n'y a donc eu personne pour la renier.

reproduit l'organisation patriarcale de toute la société. Or ces deux romans critiquent aussi l'enfermement comme une conséquence de l'histoire coloniale d'Haïti et de Cuba. Cet enfermement passe à la fois par la structure religieuse, à travers les préceptes du christianisme catholique et protestant, et par l'organisation géopolitique, en particulier en contraste avec la liberté de mouvement des citoyen·nes de la France et de l'Espagne en Haïti et à Cuba.

La chrétienté et la colonialité du genre

Prophète et Novak évoquent le catholicisme comme une institution ancienne dont la présence sur leur île respective est à la fois historique et dépassée. María, la vieille Espagnole, incarne les valeurs catholiques importées du continent européen et transplantées à Cuba, qui imposent des normes racistes et sexistes discriminantes, hiérarchisant les personnes selon leurs degrés de similitude au modèle de l'homme blanc hétérosexuel riche et d'âge médian.³³⁸ Dans *Un ailleurs à soi*, l'ancrage historique du catholicisme apparaît dans l'école primaire de Maritou. Cette école catholique se démarque de tous les autres édifices du roman : il est doté d'une « grande salle [...] aux murs tapissés de livres, avec des tables et des chaises peintes en blanc et une statue de la Vierge Marie » (10). Il s'agit du seul espace vaste et ordonné dont il soit fait mention. Cependant, Maritou y est rejetée par ses camarades de classe et les sœurs la traitent de « petit monstre, une créature du diable » (10). On peut tracer un parallèle entre ces insultes et les pensées de María par rapport à la mère de Camila chez Novak. Cette école fait partie du passé de Maritou, une époque révolue à laquelle elle n'a ni le désir ni la capacité de retourner. Ainsi, les deux romans

³³⁸ Sylvia Wynter affirme que les philosophes du XV et XVI^{ème} siècles ont réorganisé leur vision du monde en y centrant l'homme et non un dieu monothéiste : « as Man, they would now not only come to overrepresent their conception of the human (by means of a sustained rhetorical strategy based on the topos of iconicity) as the human, thereby coming to invent, label, and institutionalize the indigenous peoples of the Americas as well as the transported enslaved Black Africans as the physical referent of the projected irrational/subrational Human Other to its civic-humanist, rational self-conception » (2003, 281-282)

explicitent à leur manière l'institution catholique comme une structure ancienne de pouvoir qui a attaqué le corps des filles et des femmes par un discours à la fois raciste et sexiste.

La présence du christianisme dans le temps du récit des deux romans passe par le protestantisme et l'évangélisme qui radicalisent les structures historiques de domination catholique. Les sœurs de Maritou, Jeannette et Clémence, sont protestantes. La religion organise la vie des deux sœurs : « Clémence était douce et bonne, elle était prise, comme sa sœur, dans les filets de la religion » (30). La religion apparaît par métaphore comme un piège dont les deux sœurs ne peuvent se libérer. Leur foi est en partie responsable de leur sentiment d'avoir « raté leur vie » (53). Ce sentiment d'échec vient de leur statut de « vieilles filles » vierges : « Elle et Jeannette avaient attendu longtemps qu'un homme s'approche d'elles, qu'il vienne prendre tout en charge, leur vie, la maison. Il n'était venu personne. Sans doute aurait-il fallu voir au-delà des murs de l'église, dans ces milieux où l'on rit [...] » (53). La structure patriarcale chrétienne a enfermé les deux sœurs dans la solitude et la passivité. La vie et la joie sont placées hors de la congrégation religieuse, et le rôle passif des femmes encensé par les prêtres est décrit comme la source de toutes les rancœurs des deux sœurs. Jeannette conçoit son expérience religieuse comme un combat contre son corps et ses désirs ; or c'est un combat qu'elle a perdu : « Ce corps n'était finalement peut-être pas vide et insensible, ce corps qui continuait à rêver des baisers d'un homme qui ne venait pas, qui se laissait de temps en temps aller à rêver que des mains le caressaient dans le noir pour lui faire oublier la peur du dehors, ces genoux douloureux » (84). Le rêve est le seul espace-temps où Jeannette laisse son désir s'exprimer. Le protestantisme des deux sœurs leur a interdit d'explorer leur corps et leur sexualité, les emprisonnant pour toujours dans l'espace domestique.

A la fin de *Niñas en la casa vieja*, Camila se tourne vers la Gitane. Celle-ci était arrivée dans la vie de Camila après le départ de son père et de la mort de sa mère. Alors que la Gitane

avait jusque-là été en communication avec les esprits, avec une forte personnalité, à la fin du roman elle n'est plus que l'ombre d'elle-même. Dans les mots de sa voisine, « La gitana ya no es la gitana » [*la gitane n'est plus la gitane*] (212). Camila rapporte : « Ahora era Paula Margarita de la Cruz Domínguez, sierva fiel del señor, que llegó justo cuando yo había desistido en encontrarla » (212).³³⁹ Ni le changement de nom, depuis le surnom de « Gitane » à ce nouveau nom on ne peut plus chrétien, Paula Margarita de la Cruz Domínguez, ni son entrée dans l'ordre religieux ne sont expliqués. La vie semble s'échapper de la Gitane : « por ningún lado el brillo travieso de sus ojos » [et nulle part le brillant malicieux de ses yeux] (212). Le corps est déjà affecté par cette conversion spirituelle radicale. Ses « frères » religieux ont détruit tout ce qu'ils considéraient comme païen chez elle, évoquant les pratiques évangéliques qui attaquent les signes d'une religion autre que le christianisme, en s'en prenant particulièrement aux pratiquant·es afro-caribéen·nes.³⁴⁰ Novak publie son roman en 2019, l'année des réformes de la Constitution cubaine pour y inclure notamment le droit au mariage homosexuel. L'article 68 de la nouvelle Constitution a été cible d'attaques virulentes pour les églises évangéliques du pays, comme le rapporte le journaliste cubain Abraham Jiménez Enoa : « Los representantes de estas iglesias abandonaron sus templos y salieron a la calle a transmitir un mensaje: 'Estoy a favor del Diseño Original. Matrimonio = hombre + mujer' » (2019, 119).³⁴¹ De nombreux groupes évangéliques se sont ainsi emparés de l'espace public pour réaffirmer la binarité des genres et l'hétéronormativité chrétienne contre le mariage homosexuel. Dans ce contexte, la conversion de la Gitane à une forme de religion chrétienne qui entraîne la

³³⁹ « Elle était maintenant Paula Margarita de la Cruz Domínguez, servante fidèle du seigneur, qui est arrivée juste quand j'avais renoncé à la trouver. »

³⁴⁰ Les études sur les violences évangéliques à l'encontre des religions afro-caribéennes sont le plus développées dans le contexte brésilien, voir par exemple : Boaz, Danielle N. « 'Spiritual Warfare' or 'Crimes against Humanity'? Evangelized Drug Traffickers and Violence against Afro-Brazilian Religions in Rio de Janeiro » *Religions (Basel, Switzerland)*, vol. 11, no. 12, 2020, en ligne, <https://doi.org/10.3390/rel11120640>

³⁴¹ « Les représentants de ces églises ont abandonné leurs temples et sont sortis dans la rue pour transmettre un message : « Je suis pour le Dessein Originel. Mariage = homme + femme. »

destruction de ses objets de culte afro-cubain et qui lui impose le rejet de l'homosexualité (« el señor no está para nada de acuerdo con la homosexualidad » (212)³⁴²) évoque l'avancée de l'Eglise évangélique dans la société cubaine et le rôle qu'elle joue dans les attaques homophobes à Cuba.

Chez Prophète comme chez Novak, la religion catholique est éclipsée par le protestantisme et l'évangélisme, qui ne favorisent pas la libération mais qui au contraire renforcent la perte de souveraineté pour toutes les femmes de la société. Là où Jeannette et Clémence partagent les remords de leur chasteté pourtant incluse dans leur foi, la Gitane se coupe de ses anciennes amitiés et formes de connaissances, quitte à ce que ses nouveaux « frères » détruisent tout son passé.

L'imaginaire colonial de la prédation sexuelle

Outre une vision extrêmement critique de la religion catholique et du renouveau de la foi chrétienne à travers le développement du protestantisme et de l'évangélisme à Cuba et en Haïti, ces deux romans critiquent la colonialité géopolitique et ses conséquences inégalitaires : les (im)possibilités de voyager des Haïtien·nes et Cubain·es contrastent fortement avec les déplacements des personnes étrangères au pays. Lucie travaille ainsi pour un Français, Quentin, propriétaire de l'Ayizan et marié à une Haïtienne, tandis que Zulema Restrejo est une Espagnole qui se spécialise dans le marché noir de la Havane. La provenance de Quentin comme de Zulema est symbolique : arrivant des anciennes colonies, iels représentent la facilité de se déplacer à l'internationale et en particulier de rentrer et d'habiter dans ces anciennes colonies.

Quentin et Zulema partagent un appétit sexuel exacerbé. Le champ sémantique que Quentin emploie pour évoquer son arrivée en Haïti le range dans la tradition coloniale française : il est venu « conquérir un territoire » (89). Quentin s'inscrit dans la rhétorique genrée qui fait de l'Européen

³⁴² « Le seigneur n'est en rien d'accord avec l'homosexualité. »

un conquérant et du pays visé une femme noire ou métisse à posséder. La première apparition de Quentin le montre en train de tenter de convaincre Lucie de passer la nuit avec lui, même si elle lui oppose son refus : « Maritou l'avait vue se dégager avec brusquerie quelques minutes plus tôt d'une étreinte du Blanc sans âge [...] » (9). Cette relation est d'emblée encadrée par une différence de statut, Quentin étant le « patron du bar [...] français » (9) et Lucie sa jeune employée haïtienne. Quentin, en estimant qu'il peut disposer du corps de Lucie, reproduit un imaginaire colonial dans lequel les femmes noires sont toujours disponibles : la violence sexuelle « highlights the interimbrication of sex, race, and power » dans les relations coloniales entre hommes blancs et femmes noirs (Jean-Charles, 2014, 24). Quentin symbolise un pouvoir colonial qui ne se remet pas en question, entrant sans problème dans une ancienne colonie : il s'y installe en patron et attend que les autres le traitent en maître. Or, les idées de Quentin sont rendues possibles par la haute société haïtienne, la « petite partie de cette population [qui] était étrangère dans sa tête et voulait le rester » (90). Son statut d'étranger l'empêche d'acheter des terres haïtiennes ; en se mariant avec une jeune femme bourgeoise « absolument insupportable » (90) de son propre aveu, Quentin comme sa femme accèdent à leurs désirs, devenir propriétaire pour l'un, et s'installer à Miami pour l'autre. Quentin a la facilité d'entrer et sortir du pays pour retourner en France (92) ou faire une rare visite à sa femme à Miami (91), contrairement à tous les personnages haïtiens qui sont extrêmement limités dans leurs possibilités de sortir de l'île. Le fait que Lucie refuse les avances de son patron suggère une tentative pour briser la structure de pensée de Quentin, et refuser les relations basées sur des hiérarchies coloniales de genre, de classe et de racialisation.

De la même façon, Zulema arrive à Cuba sans restriction de visa ou de passeport et se fait une place dans la société havanaise qui l'accueille à bras ouverts. Zulema annonce son identité espagnole dès qu'elle se présente avec ce nom à la majuscule Z, le son distinctif /θ/ de l'espagnol

d'Espagne qui le distingue des variantes outre-Atlantique. Les 'z' marquent Zulema comme une étrangère dès qu'elle ouvre la bouche, et les Cubain·es ne manquent pas de lui demander : « ¿España, amiga ? ¿Madrid? » (84). Zulema arrive elle aussi comme une conquérante sur un terrain vierge : elle dilapide toutes ses économies en un an par des fêtes somptueuses et ne s'étonne pas d'être invitée à vivre gratuitement chez Camila quand elle se retrouve sans un sou (72). Son sentiment de supériorité est soulignée par son hôte. Zulema ne participe pas aux tâches domestiques que toutes les autres se partagent : « Una cosa era que pudiera alcanzar aquí lo que no había logrado en su país: sentirse importante, y otra cosa bien distinta era que, por haber tenido cuatro pesos y haber recorrido el mundo entero, sintiera que podía hacer cualquier cosa y una se quedaría de brazos cruzados » (72).³⁴³ L'hyperbole du « monde entier » met en évidence la différence de pouvoir géopolitique entre l'enfermement des Cubain·es sur leur île et la liberté de mouvement revendiquée par Zulema. Cette dernière prend de haut son pays d'accueil qu'elle dénigre ouvertement : « Aquí lo único que vale la pena, te comento, son las tetas de esas mujeres, deliciosas aberraciones anatómicas que salen del solar a regañar a los hijos que se han pasado el día mataperreando, y zarandean los brazos y las tetas inmensas se les menean junto con el regaño » (72).³⁴⁴ Le seul élément de Cuba qui retient l'admiration de Zulema sont les seins des Cubaines, dans la tradition coloniale qui voit les Caribéennes comme exotiques et érotiques. La chercheuse trinitado-étatsunienne Jaqui Alexander étudie le tourisme hétérosexuel et homosexuel dans les Caraïbes : « foregrounding the imperial, for the contemporary period the erotic consumptive patterns of white gay tourism follow the same trajectory as those of white heterosexual tourism »

³⁴³ « C'était une chose qu'elle ait pu avoir ici ce qu'elle n'avait pas pu atteindre dans son pays : de se sentir importante ; mais c'est une autre chose bien différente que, pour avoir en poche quatre pesos et pour avoir parcouru le monde entier, elle se sente autorisé à tout et n'importe quoi et que nous on reste les bras croisés. »

³⁴⁴ « Ici la seule chose qui vaut le coup, je t'explique, c'est les nibards de ces femmes, délicieuses aberrations anatomiques qui sortent du « solar » pour disputer leurs enfants qui passent la journée à faire des conneries, et secouent les bras et les nibards immenses qui remuent au rythme de la dispute. »

(2005, 58). Zulema reproduit les structures issues de la colonialité qui unissent tourisme et « consommation » des produits locaux, dont les femmes. Sa position de lesbienne ne l'amène pas à critiquer ces approches mais au contraire à les reproduire sans pensée critique. Cependant, comme pour Quentin, les femmes de la « casa vieja » la rappellent à l'ordre et refusent de participer à ses fantaisies de reine du monde et de consommatrice de « corps » locaux. Camila lui impose des limites : « le exigí que, para quedarse en esta casa, estaba obligada a trabajar » (73).³⁴⁵ Camila adhère au modèle social d'égalité qui affirme la répartition des tâches entre tous les membres d'un groupe,³⁴⁶ imposant ainsi à la protagoniste de l'ex-empire colonial d'accepter cette égalisation ou de partir. Zulema reste dans la maison et accepte de prendre ses responsabilités.

Novak et Prophète critiquent l'ordre mondial selon lequel les anciennes puissances coloniales laissent circuler leurs citoyen·nes à leur guise, mais qui interdit aux Haïtien·nes et aux Cubain·nes de se déplacer et même simplement de sortir de leurs pays sans de complexes procédures administratives. Les deux autrices épinglent la colonialité des représentations touristiques et s'opposent à la vision prédatrice que les touristes et les expatrié·es imposent aux femmes caribéennes. La présence de Zulema et de Quentin souligne que les forces d'enfermements à l'encontre des femmes sont à la fois héritées de l'époque coloniale à travers les structures sociales et religieuses, et toujours renouvelées dans l'époque contemporaine à travers de nouveaux mécanismes d'exclusion. Le droit à la libre circulation des diverses protagonistes haïtiennes et

³⁴⁵ « [...] je lui ai imposé que, pour pouvoir rester dans cette maison, elle était obligée de travailler. »

³⁴⁶ Voir sur la notion de travail dans la révolution cubaine l'article de la philosophe cubaine Olga Fernández Ríos, qui affirme entre autres : « Uno de los ejes de esas transformaciones es el trabajo que requiere ser jerarquizado como un valor y una actividad central capaz de promover desarrollo social e individual, junto con mentalidades y acciones solidarias y de cooperación dentro y fuera del entorno laboral » [« L'un des axes de ces transformations est le travail qui a besoin d'être hiérarchisé comme une valeur et une activité centrale capable de promouvoir le développement social et individuel, avec les mentalités et actions solidaires et de coopération à l'intérieur et à l'extérieur de l'environnement professionnel. »]

cubaines, sans se soumettre aux attentes des anciennes métropoles, est essentiel car ce n'est que dans un espace souverain que ces femmes pourront affirmer leur souveraineté corporelle.

II. Les allotopies pour donner un espace aux corps des femmes

Les protagonistes de Prophète et Novak créent des lieux alternatifs où les relations intimes entre femmes peuvent s'épanouir dans leur sociétés hétéropatriarcales. Leur construction d'espaces autres se démarque des représentations littéraires utopiques puis dystopiques de leurs pays. Rappelons que l'utopie comme genre littéraire est profondément liée à la création et présentation de villes idéales : malgré l'idée d'un « non-lieu », les utopies sont des espaces urbains planifiés, comme les construisent notamment les exemples canoniques de l'Anglais Thomas More avec *Utopia* (1516) ou encore de *La città del Sole* [*La ville du Soleil*] du moine dominicain calabrais Tommaso Campanella (1602). L'utopie centrée autour de l'urbain a également une longue généalogie philosophique en Abya Yala, avec notamment l'Argentin Domingo Faustino Sarmiento et son *Argirópolis o la capital de los estados confederados del Río de la Plata* [*Argiropolis ou la capitale des états confédérés du Fleuve de la Plata*] de 1850. L'historien brésilien Eugênio Rezende de Carvalho situe ainsi ce texte : « En la hispanoamérica del siglo XIX, la intelectualidad convivió con innúmeras utopías, sobre todo aquellas que aspiraban a la concretización del ideario de identidad y nación » (2014, 249).³⁴⁷ La ville utopique est un espace de construction de la nation et de l'identité, incluant des populations et rejetant d'autres groupes hors du projet national. L'utopie est radicalement tournée vers le futur politique de la nation. Le philosophe tunisien Abdelaziz Labib développe le cours historique de ce qu'il appelle « la subtile

³⁴⁷ « Dans l'hispanoamérique du XIXème siècle, la classe intellectuelle a cohabité avec d'innombrables utopies, en particulier qui aspiraient à la concrétisation de l'idéal d'identité et de nation. »

dialectique entre utopie et révolution » (2009, en ligne), selon laquelle l'utopie comme la révolution visent un futur d'idéal social qui s'opposerait aux inégalités du présent.

Le sociologue portoricain Emilio Pantojas García évoque les liens entre la révolution et l'utopie dans les Caraïbes en se penchant sur Haïti et Cuba, évoquant des « revoluciones que prometieron libertad y abolición de la pobreza » [des révolutions qui ont promis la liberté et l'abolition de la pauvreté] (179). L'utopie serait ainsi la partie théorique ou le projet intellectuel vers lequel tend la révolution. Pantojas García affirme au contraire que ces deux révolutions des Caraïbes sont aujourd'hui conçues comme l'opposé de modèles utopiques : « En el discurso contemporáneo es claro que tanto Haití como Cuba han sido estigmatizados como modelos fracasados » (178).³⁴⁸ Pantojas García analyse les discours politiques étrangers sur Haïti et Cuba qui établissent ces deux nations comme des « contre-modèles ». L'utopie historique, les grands idéaux de chacune de ces deux révolutions, est transformée en dystopie, un discours que l'historien étatsunien Robin D. G. Kelley décrit, pour le critiquer, comme « Haiti the victim, the “broken” state, the failed state, the human tragedy, the basket case » (dans Ulysse, 2015, xiii). Le discours désenchanté sur Cuba se développe au niveau littéraire notamment dans les années 1990, avec le « realismo sucio » ou « réalisme sale », une vision dystopique de la société qui insiste non seulement sur la violence mais aussi sur l'incapacité et/ou le manque de volonté des protagonistes de s'y opposer – ces derniers et dernières choisissant souvent d'y participer (voir Trajković, 2017). La génération qui a commencé à publier à Cuba dans les années 2000, appelée « Generación Año 0 » (Tamayo Fernández, 2016) se définit par son penchant dystopique (Haug Morales, 2023, 196,

³⁴⁸ « Dans le discours contemporain il est clair que tant Haïti que Cuba ont été stigmatisés comme modèles d'échec. »

qui cite nommément Dazra Novak parmi les auteurs et autrices de cette génération). Cependant, les textes de Novak, comme de Prophète, ne sont pas dystopiques.

A. Ouvrir des espaces allotopiques

Face à l'isolement social, l'invisibilité et le silence, les protagonistes de Prophète et de Novak adoptent des réactions différentes. Lucie et Maritou quittent leur domicile familial pour explorer d'autres lieux à la recherche de souveraineté et de liberté. Camila, en tant qu'héritière, tente de transformer sa maison et d'en faire un lieu soustrait à l'hétéronormativité, libre des anciennes structures qui l'opprimaient. Dans ces deux cas, ces lieux alternatifs en constructions sont des « lieux autres », distingués des espaces normatifs qui enforcent l'hétéropatriarcat. Michel Foucault a défini le terme « hétérotopie » comme des espaces « qui ont la curieuse propriété d'être en rapport avec tous les autres emplacements, mais sur un mode tel qu'ils suspendent, neutralisent ou inversent l'ensemble des rapports qui se trouvent, par eux, désignés, reflétés ou réfléchis » ([1967] 1984, 3). Au sein de sa pensée de l'espace, Foucault distingue l'utopie de l'hétérotopie, la première en tant que non-lieu et la seconde en tant que lieu autre, reflétant le monde tout en le modifiant. Le philosophe anglais Peter Johnson résume ce concept ainsi : « Heterotopias, in this conception, interrupt the stream of everyday experience, opening spaces of rest, refuge and play » (2013, 797). L'hétérotopie laisse une large place à l'imagination et suggère la construction d'un espace où les structures de pouvoir habituelles sont neutralisées ou inversées. Dans le contexte caribéen, Elena Valdez lit le roman du Cubain Antonio José Ponte *Contrabando de sombras* (2002) à travers le cadre théorique de l'hétérotopie, en étudiant le cimetière comme un lieu de rencontre « queer » à l'encontre des structures hétéronormatives du gouvernement cubain. Elle écrit : « los lugares heterotópicos presuponen principalmente la destrucción de la utopía de la revolución cubana y la propuesta de una alternativa con que el deseo sexual llene el vacío creado por el fracaso

del mito revolucionario » (2023, 34).³⁴⁹ Valdez voit dans l'hétérotopie le lieu de l'imagination contre-hégémonique, en particulier dans le cadre des genres et sexualités poétiques : exclus de « l'imaginaire commun », ces lieux permettent à ceux qui les fréquentent d'échapper à l'hétéronormativité. Pour Valdez, les hétérotopies sont des espaces qui deviennent possibles grâce à la « destruction » de l'utopie révolutionnaire. Dans le cadre d'une critique de l'hétéronormativité, je propose de désigner ces lieux ouverts aux genres et sexualités poétiques par « allotopies ».³⁵⁰ Contre la vision du futur utopique, contrariée par les difficultés économiques et politiques de Cuba et d'Haïti, mais aussi contre une vision dystopique de ces pays, où aucune vie ne serait possible, l'allotopie sert à penser une altérité du présent. L'allotopie permet d'explorer une autre façon de vivre les liens sociaux et intimes des femmes cubaines et haïtiennes, dans un « ailleurs » qui n'est ni diasporique, ni utopique, ni dystopique.

Dans l'analyse phénoménologique d'Ahmed, un mouvement queer est un changement d'orientation, un déplacement hors des attentes sociales. Elle écrit : « Depending on which way one turns, different worlds might even come into view » (2006, 15). En détournant leurs personnages de la forme d'habitation dont elles héritent, celle de la famille hétéronormative, Prophète et Novak explorent d'autres façons d'habiter l'espace national. Pour Ahmed, « Spaces are not only inhabited by bodies that “do things,” but what bodies “do” leads them to inhabit some spaces more than others. If spaces extend bodies, then we could say that spaces also extend the shape of the bodies that “tend” to inhabit them. » (58). Similairement, Novak et Prophète évoquent

³⁴⁹« Les lieux hétérotopiques présupposent principalement la destruction de l'utopie de la révolution cubaine et la proposition d'une alternative par laquelle le désir sexuel remplit le vide créé par l'échec du mythe révolutionnaire. »

³⁵⁰ Du grec ancien ἄλλος [allos], ce préfixe « fonctionne parallèlement à *hétér(o)*- » tout en insistant sur la différence hors du cadre de la dualité (contrairement à la paire hétéro- et homo-) <https://www.cnrtl.fr/definition/allo-> consulté le 04/09/2025.

l'objectif d'une interrelation entre l'habitat et le corps de leurs personnages. Lucie, Maritou Camila ouvrent des allotopies à la mesure de leur corps, de leur histoire et de leurs désirs.

Une chambre à elle(s) à Port-au-Prince

Un ailleurs à soi commence dans une pièce exigüe où dorment Maritou et Lucie, enlacées.

La pièce, réduite à son minimum, est décrite dès le premier chapitre :

La chambre était ainsi faite : un lit, un caisson en bois dans lequel étaient jetés pêle-mêle des colliers de différentes couleurs, des déodorants en vaporisateur dont la plupart des tubes étaient vides, un parfum bon marché, des palettes de maquillage qui salissaient tout. On devinait une chaise sous une pile de jeans, de robes, de T-shirts, et, derrière la chaise, des sandales jetées n'importe comment pour pouvoir montrer ses pieds que tout le monde disait jolis. (8)

La chambre est la prolongation de Lucie. La vétusté de l'espace contraste avec ses nombreux accessoires de beauté, marqueurs de féminité. Les meubles sont minimaux, et servent à garder ses effets personnels, principalement des bijoux et du maquillage. La pièce est centrée autour du lit et des vêtements, annonceurs de la prostitution occasionnelle de Lucie évoquée dans les pages suivantes. Cette présentation de Lucie dans un espace domestique « pêle-mêle » (sans ménage fait) se prolonge dans le refus du rôle de femme au foyer :

Elle ne s'était dotée d'aucun moyen pour faire à manger chez elle. Ça lui convenait très bien. Elle n'avait ni le temps ni l'envie de se faire à manger. Elle avait trop cuisiné quand elle habitait chez ses parents où l'on considérait que c'était un job pour les filles. Elle avait laissé cette vision de la féminité derrière elle un certain vendredi soir. (33)

L'espace de Lucie n'est pas une nouvelle maison marquée par les tâches genrées, mais une pièce créée « un certain vendredi soir » (le jour de sa fugue) pour son mode de vie, en critique du rôle de fée du logis que sa famille lui avait imposé. Lucie connecte la maison familiale à une vision opprimante de la féminité, en charge du ménage et de la cuisine. Ahmed souligne que « queer » est d'abord « a spatial term » (2006, 67), une « déviation » spatiale. Lucie refuse les injonctions sociales sur les femmes en s'appropriant à la fois un autre espace et un espace autrement.

Maritou, qui se sent comme une étrangère dans tous les lieux qu'elle fréquente, tente de faire de la chambre de Lucie un foyer qui l'accueillerait elle aussi. Lucie lui ouvre la porte dès les débuts de leur rencontre. Le troisième soir où Maritou a raccompagné Lucie chez elle, cette dernière l'a invitée sans poser de questions : « Elle fit signe à Maritou d'entrer et de fermer derrière elle » (45). La chambre ouvre un espace alternatif à Port-au-Prince où les deux femmes peuvent vivre leur relation. Dans la dernière partie du roman, Maritou évoque sa relation à la chambre et, à travers celle-ci, sa relation à Lucie : « Chez elle c'était la chambre de Lucie. C'était là qu'elle était un être humain, qu'elle aimait, qu'elle voulait vivre, qu'elle vivrait si elle le pouvait. C'était Lucie elle-même sa maison » (109). Maritou associe cette chambre à la personne qui l'habite, puisqu'il s'agit du lieu qui lui a permis de se lier avec Lucie. Lucie devient un refuge et une raison d'être, celle de connaître l'amour et la protection, celle de se sentir à sa place. Cependant ce studio n'offre qu'une place liminaire à Maritou. La première parole de Maritou est : « Ma place est partout, sauf ici » (7) en discours rapporté libre, puis, à la troisième personne : « Elle se cachait d'elle-même, du pays qu'elle voulait fuir » (7). Maritou rassemble sous l'adverbe « ici » toutes les extensions de l'espace qu'elle occupe : le studio, la ville, le pays. L'ailleurs est, dans sa vision pessimiste, le seul espace assez grand pour l'accueillir. L'unique espace où Maritou trouve « sa » place est dans l'avion qui l'emmène au Surinam, dans la dernière page du roman : « Maritou trouva l'intérieur de l'avion propre. Elle avait une place près du hublot, elle eut peur quand l'avion décolla » (115). Pour la première fois de sa vie, Maritou a une place assignée, réservée pour elle. Cependant, le récit s'arrête juste après le décollage, comme si la narration ne pouvait s'étendre au-delà des frontières d'Haïti. L'ailleurs auquel elle a aspiré pendant tout le roman lui donne une place qui, paradoxalement, la transforme en anonyme parmi la foule des migrant·es haïtien·nes.

L'appartement de Lucie est allotopique puisqu'il permet à ces deux femmes de sortir de l'hétéronormativité. Elles peuvent y offrir un espace à leurs relations intimes et reprendre le contrôle de leur corps. Cependant, ce lieu n'est pas utopique : Maritou rêve d'un endroit où « elles seraient alors bien dans une grande ville où elles pourraient se promener main dans la main » (39). La chambre reste ancrée dans la périphérie de Port-au-Prince, et chaque sortie leur rappelle qu'elles ne peuvent pas vivre leur relation en dehors de cette bulle allotopique.

À La Havane, ré-habiter pour transformer

La maison de Camila est allotopique, ouvrant la possibilité d'un espace domestique qui n'est plus synonyme de solitude et d'oppression pour les femmes qui y habitent, et qui au contraire leur permet de vivre leurs désirs et leurs identités. Contrairement aux politiques nationales, ici la maison est réservée aux femmes qui vivent « sans homme » : « Imagino claro, que los comentarios de los vecinos impulsaran el interés por ver qué pasaba dentro de esta casa donde vivían tantas mujeres solas, sin un hombre » (49).³⁵¹ La formule antonymique « tantas » et « solas » rapporte la conception normalisée à Cuba que des femmes sans homme, même nombreuses, sont en fait seules. Cette irruption du discours indirect libre offre un bref aperçu de la reproduction des discours sur la famille hétéronormative par la société havanaise, tout en soulignant la curiosité du voisinage en réponse à l'herméticité de la maison de Camila. La « casa vieja » constitue un espace alternatif où les politiques d'habitation à Cuba sont inversés.³⁵² Face au désemparement de Rosario Farrás à la suite du rejet de la femme qu'elle aimait, Camila lui propose : « Ven a vivir con nosotras hasta que

³⁵¹ « J'imagine, bien sûr, que les commentaires des voisins encourageaient l'intérêt de voir ce qui se passait à l'intérieur de cette maison où vivaient tant de femmes seules, sans un homme. »

³⁵² L'auteur cubain Norge Espinosa rapporte : « el más reciente censo de población prohibió a los encuestadores que lo llevaron a cabo registrar a las parejas homosexuales con tales, según mandato de última hora que les hizo tachar – en el manual repartido al efecto – la posibilidad de contabilizarlos » (125, dans Cuesta 2016) [le plus récent recensement de population a interdit aux sondeurs en charge de compléter ce dernier de recenser les couples homosexuels comme tels, d'après un mandat de dernière minute qui les a fait rayer – sur le manuel distribué à cet effet – la possibilité de les comptabiliser].

vuelvas a ser tú » (55).³⁵³ La maison, dédiée aux femmes aux genres et sexualités poïétiques, suspend les violences et permet à ces femmes de se soigner et de se retrouver après des rejets plus ou moins violents de la part de la société hétéronormative.

La maison, luxueuse et gigantesque, est caractérisée comme « vieille » dès le titre. L'édifice tout entier est une anomalie dans la politique architecturale cubaine depuis la révolution, une relique qui a séparé la jeune Camila du reste de la société cubaine où les enfants sont poussés vers des activités en groupe dès le plus jeune âge.³⁵⁴ Camila mêle ses souvenirs à la vie comme elle se déroule au moment du récit dans une description diachronique :

Salón apenas separado de la inmensa terraza profusamente iluminada, por estar encerrada con grandes ventanales de cristal, en la que María tomaba sus largas siestas y Zulema Restrejo, años más tarde, daría el primer escándalo de su desnudez. (138-139)³⁵⁵

La longue description (environ cinq pages) de la maison reprend et amplifie les juxtapositions qui unissent le passé et le temps du récit, la transformant en espace au temps spiral. La juxtaposition, parfois en antithèse, de « l'avant » face au « maintenant » n'est pas cyclique : María l'arrière-grand-mère se sert du salon pour sa sieste quotidienne, suivant la tradition espagnole, tandis que Zulema, une Espagnole expatriée à Cuba comme María, y expose sa nudité sans honte à ses colocataires (chose difficilement imaginable pour María). Contre le cercle, qui s'oppose à la notion d'évolution temporelle par un retour toujours répété au point de départ, et la ligne, qui marque une évolution constante et stable, la spirale insiste sur le changement, le mouvement perpétuel,

³⁵³ « Viens vivre avec nous jusqu'à ce que tu redeviennes toi-même. »

³⁵⁴ Camila évoque principalement les cercles d'enfants auxquels María lui a interdit l'accès (122).

³⁵⁵ « Un salon à peine séparé d'une immense terrasse profusément illuminée, pour être enfermée par de grandes vitres de cristal, où María faisait ses longues siestes et Zulema Restrejo, des années plus tard, donnerait lieu à son premier scandale de nudité. »

dynamique mais irrégulier, de rapprochement et d'éloignement. Le philosophe cubain Antonio Benítez-Rojo développe dans *La isla que se repite* cette considération sur le temps des Caraïbes :

Si alguien exigiera una explicación visual, una gráfica de lo que es el Caribe, lo remitiría al caos espiral de la Vía-Láctea, el impredecible flujo de plasma transformativo que gira con parsimonia en la bóveda de nuestro globo, que dibuja sobre éste un contorno «otro» que se modifica a sí mismo cada instante, objetos que nacen a la luz mientras otros desaparecen en el seno de las sombras; cambio, tránsito, retorno, flujos de materia estelar. (1998, 18)³⁵⁶

L'espace-temps spiral central aux Caraïbes, selon le philosophe, reflète son changement perpétuel, une dynamique où chaque rapprochement prépare une nouvelle distanciation. Camila, en invitant des femmes à vivre chez elles, fait de sa maison un espace-temps spiral, montrant sa volonté d'impulser un changement, à la fois retour et bouleversement, des formes d'habitation de son logis. Camila elle-même contraste avec cette vision en spirale par sa résolue fixité à habiter le même espace dans la même maison, et ce de l'enfance à l'âge adulte : « Por ignorado, ese era mi lugar favorito. Adonde yo iba a calmarme el llanto tras las tundas propinadas por María. Donde ahogaba la tristeza por las exigencias de mi padre. Años más tarde cocinaría allí mis guiones de radio y concluiría que Vera Borrás era lo mejor y lo peor que me había pasado en la vida » (142).³⁵⁷ Camila se réfugie au centre de la maison : alors que les événements se multiplient au dehors, elle reste au même endroit, fixe, pour y faire face. La protection de la maison est aussi une forme d'enfermement dont elle ne veut pas sortir.

³⁵⁶ « Si quelqu'un exigeait une explication visuelle, un graphique de ce que sont les Caraïbes, je le renverrais au chaos spiral de la Voie Lactée, le flot imprédictible de plasma transformatif qui tourne avec parcimonie dans la voûte céleste de notre globe terrestre, qui dessine sur ce dernier un contour « autre » qui se modifie lui-même à chaque instant, des objets qui voient le jour alors que d'autres disparaissent au sein des ténèbres ; changement, transition, retour, des flux de matières stellaires. »

³⁵⁷ « Parce qu'ignoré, c'était celui-là mon lieu préféré. Là où j'allais calmer mes larmes après les raclées administrées par María. Où je noyais la tristesse due aux exigences de mon père. Des années plus tard, j'y apprêterais mes textes pour la radio et je conclurais que Vera Borrás était le meilleur et le pire de ce qui m'était arrivé dans la vie. »

L'allotopie de l'espace domestique de Lucie comme de Camila offre un lieu protecteur face à la violence de l'hétéropatriarcat qui organise leur société. Elles se construisent une bulle hors des normes pour y vivre des relations intimes qui sinon ne trouveraient pas de place pour s'exprimer. Cependant, les deux lieux ne sont pas des « bulles » parfaites de protection absolue : Maritou tout comme les six colocataires de Camila ne trouvent pas leur place dans cet endroit, et continuent ailleurs leur quête d'espaces à leur mesure.

Espace-temps liminaires

Les limitations des foyers allotopiques d'*Un ailleurs à soi* et de *Niñas en la casa vieja* mettent en valeur d'autres allotopies, restreintes ou périphériques, dans les capitales, dans lesquelles les divers personnages entrent en contact. Les deux romans, outre les espaces privés et domestiques, s'organisent autour de trois éléments allotopiques : un bar alternatif (El Gato Tuerto et le Ayizan), un moment (la nuit, espace-temps de rencontres) et un média qui unit les personnes marginalisées (la radio de Camila, les contes de Maritou).

Les bars Ayizan et El Gato Tuerto permettent à des personnages marginalisés de se rencontrer. Le Gato Tuerto [*le Chat Borgne*] est un bar réel ouvert depuis 1960, situé dans le Vedado, l'un des quartiers chics à l'ouest de la Havane. Le bar est connu tant des touristes que des Cubain·es en tant qu'espace d'expositions d'art et surtout de concerts, en particulier de boleros.³⁵⁸ Tout comme Lucie et Maritou se rencontrent au Ayizan, Camila fait connaissance de sa première colocataire, Ana Manso, au Gato Tuerto (101). C'est à partir de cette rencontre que Camila

³⁵⁸ Le poète cubain Virgilio Piñera (1912-1979) lui a consacré un poème, *En el Gato Tuerto*, dans lequel il souligne le bar comme un lieu au cœur de la nuit, propice aux rencontres et aux abandons (1969, pp.134-135). Voir aussi d'un point de vue journalistique : <https://www.cubaplusmagazine.com/en/culture/heritage-traditions/el-gato-tuerto-night-dreams.html> consulté le 16/11/2024

commence à construire l'allotopie de sa vieille maison. Chez Prophète, le Ayizan est un bar fictif qui se trouve à Pétionville, un quartier huppé (et réel) de Port-au-Prince.

Le Ayizan était un restaurant à la mode, repère des étrangers, mais aussi d'une certaine clientèle locale avec des prétentions intellectuelles qui se gargarisait d'être de gauche en prenant des airs chagrins devant leur verre. [...] La boisson était moins chère au Ayizan qu'ailleurs et l'on s'y sentait bien au milieu des palmes plantées dans des pots, du jasmin près de la barrière, des herbes aromatiques dont se servait Julien pour préparer des mixtures. (15-16)

Le caractère haïtien du lieu, sa cuisine et ses boissons typiques attirent les touristes et les expatrié·es mais aussi la classe moyenne locale qui préfère fréquenter des personnes étrangères plutôt que leurs compatriotes, ce que Prophète critique à plusieurs reprises. Cet espace rassemble ainsi deux groupes, des personnes étrangères et des Haïtien·nes, qui recherchent le dépaysement au contact l'un de l'autre. Cependant, le lieu est aussi connu pour avoir des prix abordables, ce qui a poussé Maritou à en franchir le seuil. Mais ce lieu est symbolique : le Ayizan s'apparente à un sanctuaire ancré dans le vodou haïtien. La voix narrative explique : « Ayizan dans le panthéon vodou, c'est le dieu de la vertu, de la générosité, symbolisé par la palme. Le mot voulait aussi dire à la fois « frère » et « terre sacrée » » (16). Le Ayizan, bien qu'étant sous le contrôle officiel de Quentin, est spirituellement le temple de Julien. Julien évoque un oungan, ou houngan, un prêtre vodou vêtu de blanc, préparant des boissons qui font revenir les client·es sur cette « terre sacrée ». Le bar est un ounfo (hounfo), un espace sacré qui offre des possibilités de rencontres et de connexions. La chercheuse haïtienne Claudine Michel décrit :

Le 'Vodou de temple' est surtout retrouvé dans les zones urbaines les plus densément peuplées où la vie communautaire tourne autour des *hounfòs* et de ceux en charge de ces temples, les *mambos* et les *houngans*, respectivement prêtresses et prêtres de la religion vodou. A travers ces hounfòs, les fidèles recréent la famille et la communauté perdues quand ils ont émigré en ville et continuent leur quête pour ces valeurs morales et religieuses si importantes dans le milieu haïtien. (1995, 55)

En s’installant au Ayizan, Julien a fait de ce lieu un *ounfo* où des personnes isolées loin de leur « communauté » peuvent tenter de se recréer une famille spirituelle. Ainsi, pour Lucie et pour Maritou, le Ayizan est un lieu sacré de vie, de rencontre et de communauté. Contre la maison qui est espace d’agression et violence, le bar offre la liberté et la tolérance. Le bar est un lieu central dans le roman de Prophète, et un peu plus marginal chez Novak, et pourtant dans les deux cas cette allotopie permet de suspendre les divisions sociales : même si ce sont des lieux situés dans les meilleurs quartiers des deux capitales, leur accès n’est pas interdit aux différentes protagonistes. Ces bars permettent des rencontres sinon impossibles, ce qui libère les différentes protagonistes de leur solitude respective et leur ouvre des mondes parallèles où elles sont accueillies et protégées.

Le Ayizan tout comme le Gato Tuerto vivent principalement la nuit. Or la nuit est un élément central dans les études queer caribéennes. Tinsley résume ainsi :

But the “dark” or semivisibility of Caribbean same-sex sexuality can be something other than a blackout [...] a space of alternative vision that nurtures both eroticism and resistance. The tactically obscured has been crucial to Caribbean and North American slave societies, in which dances, ceremonies, sexual encounters, abortions, and slave revolts all took place under the cover of the night. (2010, 104)

La nuit caribéenne est, pour Tinsley, un espace-temps qui favorise la liberté en abritant toutes les formes de résistances : religieuse, politique, corporelle et sexuelle. Norge Espinosa, poète et critique cubain, affirme : « Cuba de noche es mi Cuba *queer* » (135 dans Cuesta, 2016).³⁵⁹ La « nation nocturne » d’Espinosa évoque le prolongement contemporain de la description historique de Tinsley, les deux affirmant à la fois la « semi-visibilité » des genres et sexualités poétiques en contexte caribéen et les communautés qui se forment grâce au couvert de la nuit.

³⁵⁹ « Cuba de nuit c’est ma Cuba queer. »

L'opposition jour-nuit est centrale pour Maritou, puisque ce n'est que de nuit qu'elle trouve sa place. La nuit offre du repos à la jeune femme : « La nuit était toujours hospitalière et pouvait offrir un siège dans un quartier inconnu à une fille qui rêvait de l'ailleurs, dans un autre pays, une autre ville où l'on pouvait choisir sa nuit, la découper aux mesures de ses folies, de ses rêves, de ses envies » (13-14). La nuit s'ouvre comme un monde alternatif où le rêve est permis. La nuit a la même valeur pour Lucie : « Elle était, c'est vrai, toujours pressée de solder le jour, tant le territoire de nuit était seul propice à la vie pour elle. » (86) La nuit, en les rendant invisibles, les protège et leur donne le temps de rêver, de réfléchir à leur vie. Leurs rencontres ont lieu la nuit ; ainsi, de nombreuses scènes les montrent ensemble après la fin du travail de Lucie : « Elles marchèrent ensemble. La ville n'était généreuse que la nuit. » (13). Le couvert de la nuit leur donne le temps de construire l'allotopie qui abrite leur relation intime.

La majorité des rencontres dans *Niñas en la casa vieja* se déroulent de nuit. Camila trace un lien spirituel direct entre la nuit et les rites vodou quand elle mentionne les lumières nocturnes de son jardin : « Zona donde algunas noches se advertía una tenue luz verdosa, fuego fatuo tan ponzoñoso como el que seguramente desprende todavía la tumba del manco Mackandal » (130).³⁶⁰ En nommant François Mackandal, oungan et marron précurseur de la révolution haïtienne (Dayan, 1998, 252), la voix narrative reprend la métaphore de la nuit comme moment de subversion et de résistance aux structures sociales oppressives issues de la colonisation dans les Caraïbes. Camila a rencontré toutes ses colocataires de nuit, notamment Ana Manso dans le bar El Gato Tuerto, Lina Linet à la sortie de son émission nocturne à la radio (35) et Rosario Farrás dans une fête privée (53). La nuit dans les rues de la Havane forme un espace-temps de libération et de rencontres entre

³⁶⁰ « Zone où quelques nuits on pouvait apercevoir une lumière verdâtre ténue, feu follet aussi malveillant que celui que dégage sûrement encore à ce jour la tombe du manchot Mackandal. »

ces femmes. La phrase la plus répétée du roman, comme un refrain ou une prière, est « La noche como siempre: taller de sombras » [La nuit comme toujours : atelier d'ombres] (189, 192, 196,...). Camila fait de la nuit un « atelier » paradoxal qui produit des ombres. Elle souligne le caractère cyclique de ce moment de silence et surtout de paix face aux disputes diurnes de sa famille.

Maritou et Camila libèrent leur voix la nuit, et elles en font des médiums qui leur permettent de relier diverses personnes marginalisées. La voix permet à Camila et à Maritou de se dédoubler, d'habiter plusieurs espaces, l'ici et l'ailleurs, et d'incarner plusieurs personnalités. Cette voix ne s'exprime que la nuit, dans la chambre de Lucie et dans la maison et le bureau de la radio où travaille Camila, des cadres nécessaires pour libérer des histoires longtemps tues.

Camila travaille de nuit : elle est l'animatrice d'une émission de radio nocturne. Camila entretient un lien viscéral avec la radio et affirme dès la première partie du roman : « Esa magia tan particular de la radio le permitía establecer ese vínculo que no le había sido posible con sus familiares, amigos o parejas » (35).³⁶¹ Le lien social qui lui fait tant défaut, elle le trouve à travers la radio, en tant qu'auditrice, puis, passant de l'autre côté de l'onde, comme animatrice. C'est la radio qui lui donne accès au monde nocturne : « Entonces yo me pasaba madrugadas enteras escuchando la radio, motivo por el cual al otro día no me podía despertar » (122).³⁶² La radio réorganise la vie de Camila et lui permet de sortir de son quotidien oppressant et de la société diurne dans laquelle elle ne trouve pas sa place. La radio est pour Camila l'occasion de parler, elle qui a passé son enfance silencieuse. Ce qu'elle trouve alors, c'est la multiplicité de ses voix : « *Estamos en el aire*, sonó una de mis voces, la más enclenque, dentro de mi cabeza,

³⁶¹ « Cette magie si particulière de la radio lui permettait d'établir ce lien qui n'avait été possible ni avec sa famille, ses amis ou ses partenaires. »

³⁶² « Alors je passais des aubes entières à écouter la radio, raison pour laquelle à la matinée suivante je ne pouvais pas me réveiller. »

provocándome un repentino salto en el estómago. Y la otra voz, la que no tiene miedo a nada ni se calla por nadie, comenzó a hablar » (121).³⁶³ Le contraste antithétique entre ses deux “voix” surprend Camila : sa voix habituelle est « faible », mais l’autre, celle qui parle en public alors pour la première fois, est forte et résolue. Camila, grâce à la radio, conceptualise sa voix comme un instrument qui lui permet enfin de se sentir à sa place. Elle affirme : « No era el aparato de radio, la cabina, la señal, el tiempo, ni el micrófono — aunque todo eso, claro está, hiciera falta—, el verdadero antídoto para la fiebre del *no lugar*, es la voz humana » (196).³⁶⁴ La voix s’attaque à son mal-être qu’elle nomme « la fièvre du *non-lieu* » : le bar, la radio et la nuit lui permettent de libérer sa voix pour former des communautés à partir de diverses personnes socialement marginalisées.

La fièvre du non-lieu est une expression qui correspond parfaitement à la situation de Maritou chez Prophète : sa soif de l’ailleurs n’est que l’expression de son mal-être « ici ». Le medium de Maritou n’est pas la radio mais le conte lu.³⁶⁵ Sa voix est présente dès la première page du récit, décrite depuis le point de vue de Lucie : « Ma place est partout sauf ici. [...] C’est la dernière phrase que Lucie entendit avant de s’endormir, c’était celle avec laquelle Maritou concluait le plus souvent les lectures à voix haute qu’elle faisait au cœur de la nuit, assise par terre, dans le coin droit de la chambre, là où la lumière jaunasse de l’ampoule n’atteignait pas » (7). La voix tente de vaincre la fièvre du non-lieu de Maritou. Maritou est pratiquement invisible, dans l’ombre, dans un coin de la chambre, mais sa voix transporte Lucie vers d’ailleurs. Pour Lucie, la voix de Maritou est sa première rencontre avec cet ailleurs :

³⁶³ « *On est à l’antenne*, résonna l’une de mes voix, la plus fragile, à l’intérieur de ma tête, provoquant un mouvement soudain dans mon estomac. Et mon autre voix, celle qui n’a peur de rien ni ne se tait pour personne, a commencé à parler. »

³⁶⁴ « Ce n’était pas le poste de radio, la cabine, le signal, le temps ou le micro – même si, bien sûr, tout cela était nécessaire – le vrai antidote contre la fièvre du *non-lieu*, c’est la voix humaine. »

³⁶⁵ La radio est au centre d’autres romans de Prophète, comme *Le reste du temps* (2010) et *Les villages de Dieu* (2021).

C'était pour elle étrange et beau ces lectures qui parlaient de voyage, de retour, du Niger, d'Amsterdam, d'eau, de désert et de poussière. Elle était entrée, malgré elle, dans une autre vie où il y avait des rêves, des rêves souvent tristes, mais des rêves quand même. Elle avait une sorte de passe pour voyager à travers la voix de cette fille étrange, si sincère, si timide. (65)

La voix de Maritou donne vie aux contes et résonne dans l'espace-temps unique de la chambre de Lucie. Sa voix leur permet de sortir du quotidien. Maritou incarne les griots, figures profondément enracinées dans l'héritage africain en Haïti et dans le reste d'Abya Yala.³⁶⁶ Le lien direct entre Maritou et la tradition orale africaine est explicité dans le roman. Maritou fréquente l'Institut français de Port-au-Prince, en particulier lors de ses événements culturels : « C'était la semaine du conte et sur l'écran défilaient des conteurs du monde francophone, la France, la Suisse, Madagascar, le Togo et puis le Niger... / Sani Bouda était un conteur du Niger, il était né dans un village du sud du pays » (60). Prophète inclut dans son récit le conteur nigérien Sani Bouda, figure reconnue de la tradition orale africaine contemporaine.³⁶⁷ Prophète trace une ligne directe entre Maritou et Sani Bouda, et à travers lui le conte africain et son déploiement aujourd'hui dans divers médias, dont le film et les enregistrements vocaux. La langue française, par l'intermédiaire des institutions qui la soutiennent internationalement, devient une possibilité de contact et d'échanges malgré les kilomètres qui séparent les différents artistes. La voix de Sani Bouda et des autres conteurs et conteuses est autorisée à voyager et même invitée à le faire par l'Institut français de Port-au-Prince, mais seulement de façon désincarnée : la voix voyage sans le corps.

Les contes permettent d'explorer l'ailleurs sans se déplacer, et ils fascinent autant Maritou que Lucie. Maritou rappelle Shéhérazade, la conteuse des *Contes des mille et une nuits* : « Elle commençait à inventer des histoires pour les raconter à Lucie. Elle sentait qu'elle devait entretenir

³⁶⁶ Voir la poésie de Soleida Ríos dans le chapitre 3 et l'article de Boniface Ofogo, 2024.

³⁶⁷ http://les-bouches-decousues.over-blog.com/pages/SANI_BOUDA_Niger-1027643.html consulté le 19/11/2024.

l'intérêt qu'elle lui portait » (79). Lucie pourrait expulser Maritou de sa chambre à tout moment : Maritou crée de nouveaux contes quand elle arrive au bout de son répertoire pour éviter cette expulsion. C'est en partie par sa voix que Maritou séduit Lucie. Les contes prennent une dimension fantastique la nuit, ils ouvrent une zone de temps suspendu face à la menace du jour qui pointe, et avec lui le retour des oppressions diurnes. La « fièvre du non-lieu » de Camila et celle de Maritou les poussent à faire de leur voix un chemin vers l'existence sociale. Conteuses modernes, elles rallient l'ailleurs à l'ici pour rencontrer différentes personnes marginalisées par leur société respective. Leurs diverses allotopies sont ainsi des espace-temps permettant de construire des lieux alternatifs où les relations intimes entre femmes peuvent exister.

B. Centrer les relations entre femmes

Contre la vision hétéronormative et patriarcale du corps des femmes comme une « commodité » et une « valeur d'échange » (Chancy, 2008, 62), en particulier dans le contexte caribéen fortement marqué par le tourisme et ses rapports marchands (Alexander, 2000, 46-65), Prophète et Novak inscrivent au centre de leur texte les relations intimes entre femmes, leurs désirs et leurs plaisirs. Elles s'opposent ainsi aux discours nationaux caribéens qui, dans l'analyse de Durban, construisent le concept de « economical homosexual », selon lequel l'homosexualité et toutes les relations non-hétéronormatives viendraient de « l'étranger », importées depuis l'extérieur dans un espace présenté comme « historiquement » hétérosexuel. L'homosexualité est alors réduite à deux éléments : une « imposition » des pays occidentaux et des relations forcément monnayées dans le cadre de la prostitution (Durban, 2022, 68). Prophète et Novak décrivent au contraire des pratiques affectives et sociales différentes de la féminité hétéronormative nationale. Les seules relations sexuelles qui sont décrites comme de la prostitution, dans les deux romans, sont les relations hétérosexuelles (celles de Lucie et celles de Vera). Au contraire, les pratiques

entre femmes sont conçues comme une « erotic subjectivity » (Jean-Charles, 2022, 54). Pour Jean-Charles, la subjectivité érotique est essentiellement liée à la « embodied freedom » (2022, 132), une forme de liberté qui passe par le corps et par les relations que les protagonistes choisissent de créer.

La « re-naissance » spirituelle des femmes

Novak et Prophète placent les relations amoureuses de leurs protagonistes dans le cadre des religions afro-caribéennes. Pour Tinsley, le discours sur les désirs et sexualités des femmes caribéennes passe non pas le vocabulaire issu du monde occidental mais par des métaphores, expressions et expériences spirituelles : « Not one of these [Caribbean] authors wrote about “queers,” but almost every one wrote about lwa— that is, about the spirit forces of the Haitian religion Vodou » (2018, 4). Les textes qui évoquent des personnages aux genres et sexualités poïétiques le font dans les cadres spirituels afro-caribéens, ce qui affirme, au contraire d’une idée d’importation, leur profond ancrage historique, culturel et spirituel dans les Caraïbes.

Lucie est enracinée dans son pays : son attachement se reflète dans son travail pour (le bar) Ayizan. Dans le panthéon vodou, la lwa Ayizan incarne la protection et la générosité ; Ayizan est aussi la première mambo, ou prêtresse vodou. En tant que telle, elle préside les initiations des nouveaux membres : « Moreover, she is patron, as well, of the ritual stages of initiation which culminate, finally, in the canzo ceremony of spiritual birth » (Deren, 147). En travaillant dans cet espace, Lucie est « consacrée », placée sous la protection d’Ayizan et elle renforce son lien avec Haïti. Comme chaque lwa, Ayizan est associée à une sainte catholique : Ayizan a pour double Sainte Claire d’Assise.³⁶⁸ Le parallélisme entre les noms Claire et Lucie, tous deux renvoyant à la

³⁶⁸ Holmes, B. C. “Ayizan Velekete.” *Gede.org*, 2004, <https://web.archive.org/web/20180815202626/http://www.gede.org/lwas/ayizan.html> consulté le 05/12/2024.

lumière, s'ajoute à l'écho entre la situation de Lucie et celle de Sainte Claire. Dans l'hagiographie, Claire d'Assise a fui sa maison à cause des volontés de sa famille de lui imposer un mariage forcé (Mooney, 19-21). Lucie, comme Sainte Claire, a fugué, ce qui crée une généalogie spirituelle haïtienne pour Lucie en tant que reformulation du duo Sainte Claire-Ayizan. Lucie est sous la protection d'Ayizan, et cette généalogie par le nom l'unit à Haïti au lieu de faire d'elle une « étrangère » à cause de son orientation sexuelle.

Camila, comme Lucie, a un nom qui la lie à l'histoire spirituelle de son pays. Ce nom, Camila Comas (111), évoque celui la Vierge de la Caridad del Cobre, par anaphore de « Ca/ridad del Co/bre » et de « Ca/mila Co/mas. » La Caridad del Cobre est la patronne nationale de Cuba : « La Virgen de la Caridad del Cobre (también conocida como la Virgencita) está relacionada con la unificación de la comunidad cubana » (Valdez, 142).³⁶⁹ Camila incarne une relecture de l'histoire cubaine après l'idéal de l'homme nouveau, une relecture qui se concentre sur l'impossibilité à Cuba d'ignorer les différentes pratiques religieuses et spirituelles que la révolution a voulu éradiquer. Dans l'analyse de la Gitane (avant sa conversion), Cuba est présentée comme une société invariablement croyante : « El que quiera entender este país no lo puede separar de la religión. Es imposible pensar que algún día ya no habrá ofrendas a los pies de las palmas y ceibas » (150).³⁷⁰ Contre le modèle révolutionnaire cubain qui a interdit les diverses pratiques chrétiennes et afro-cubaines, comme le rapporte notamment Reyita (voir le chapitre 2 de ce travail), Novak offre une relecture de l'histoire cubaine qui prendrait en compte toutes les pratiques religieuses présentes sur l'île.

³⁶⁹ « La Vierge de la Charité de El Cobre (aussi connue comme la *Virgencita*) est reliée à l'unification de la communauté cubaine. »

³⁷⁰ « Celui qui voudrait comprendre ce pays ne peut pas le séparer de la religion. C'est impossible de penser qu'un jour il n'y aura plus d'offrandes aux pieds des palmiers et des ceibas. »

Le père de Camila a interdit à sa grand-mère son culte catholique et à sa femme son culte afro-cubain, et il enterre tous leurs objets sacrés dans le jardin. Ce geste explique, selon la mère de Camila, les cris de douleur que, à peine née, cette dernière n'arrête pas de pousser :

Pasaron noches enteras, días interminables en que al parecer salían de mis pulmones todos los reclamos de ancestros, espíritus, almas, muertos. A mi padre no le quedaría más remedio, tras despedir al último pediatra en la puerta de la casa, que dejar a mi bisabuela parapetarse a mi derecha, leyendo la Oración de San Luis Beltrán, mientras del lado izquierdo mi madre me azotaba con un gajo de albahaca. Creo que a partir de entonces se reconciliaron en mí dos fuerzas demasiado opuestas, causa probable de todas mis contradicciones. (131)³⁷¹

La loi du père ne tient pas face aux réalités de la vie à Cuba ; la violence de cette imposition athée retombe sur la fille, prise de douleurs incurables et marquée pour toute sa vie de ces « forces opposées » qu'elle regroupe en un seul être. Camila est héritière à la fois des pratiques catholiques par son arrière-grand-mère, et afro-cubaines par sa mère. Camila, tout en étant lesbienne, est aussi généalogiquement, spirituellement et profondément « cubaine ».

Le cadre spirituel où Novak et chez Prophète décrivent les relations intimes entre femmes est crucial. Outre les noms qui évoquent la généalogie spirituelle des diverses protagonistes et leur ancrage dans l'histoire nationale, chaque roman emploie la métaphore de la renaissance pour ces femmes aux genres et sexualités poétiques. La renaissance spirituelle est un moment crucial de l'initiation, une initiation qui, tant dans le vodou haïtien que dans la Regla de Ocha et la Regla de Palo à Cuba, est figurée par la métaphore de la seconde naissance.³⁷² Chez Novak, on lit :

³⁷¹ « Des nuits entières passèrent, des jours interminables où il semblait que sortaient de mes poumons toutes les réclamations des ancêtres, des esprits, des âmes et des morts. Mon père n'eut plus d'autre recours, après avoir renvoyé le dernier pédiatre à la porte de la maison, que de laisser mon arrière-grand-mère se placer stratégiquement à ma droite, lisant l'Oration de Saint Louis Bertrand, tandis qu'à ma gauche ma mère me fouettait d'un bouquet de basilic. Je crois qu'à partir de ce moment se sont réconciliées en moi deux forces trop opposées, cause probable de toutes mes contradictions. »

³⁷² Voir Fernández Olmos, Margarite, and Lizabeth Paravisini-Gebert. *Creole Religions of the Caribbean: An Introduction from Vodou and Santería to Obeah and Espiritismo*. 2nd ed. New York: New York University Press, 2011, pour Cuba, 59, et pour Haïti, 152, dont une figure clé est la Iwa Ayizan (2011).

Podemos afirmar entonces que Zulema Restrejo nació dos veces. La primera, a la sombra de una vid de Cataluña, codiciada herencia donde los hermanos por ser varones llevaban las de ganar, y la segunda, bajo el sol de La Habana, en una casa vieja donde solo vivíamos mujeres divorciadas por rebeldía de nuestras respectivas familias, sin herencias y sin otra pretensión que la de ser nosotras mismas. (73)³⁷³

Zulema Restrejo quitte le monde patriarcal, dans lequel elle est désavantagée de naissance en tant que femme, et entre dans la « vieille » maison où les habitantes refusent le cadre hétéronormatif au profit de leur liberté. Dans *Un ailleurs à soi*, la rencontre de Maritou avec Lucie est également une renaissance : « Et c'est là que la vie de Maritou avait vraiment commencé. Tout ce qui avait eu lieu avant entrain dans l'ombre de cette soirée, tous les bruits du passé étaient couverts par le rire de Lucie, cette manière de bouger ses dreadlocks » (42). Sa « renaissance » a lieu la nuit au Ayizan. La « vieille maison » et le bar forment ainsi des sanctuaires qui permettent la renaissance spirituelle, ou l'initiation, des protagonistes. Leur sortie du monde hétérosexuel et de ses attentes leur offre une expérience spirituelle forte, déterminée par l'acceptation au lieu du rejet qui avait marqué leur « première » vie. Leurs nouvelles relations avec d'autres femmes leur permettent d'explorer leur corps et leurs plaisirs sans honte, avec une agentivité retrouvée.

Écrire le plaisir et le désir entre femmes

La narration se concentre sur l'aspect souverain des relations des femmes entre elles, mais aussi sur la beauté de ces relations. Pour ces femmes meurtries, ces rencontres ouvrent une nouvelle voie, celle du respect mutuel. Prophète dédie à la première relation sexuelle de ses deux protagonistes le seul chapitre où la voix narrative ne parle pas à la troisième mais à la première personne. De plus, le « je » et du « tu » peuvent aussi bien se référer à Maritou qu'à Lucie. Le

³⁷³ « On peut alors affirmer que Zulema Restrejo est née deux fois. La première, à l'ombre d'une vigne de Catalogne, héritage convoité où ses frères, pour être des mâles, avaient toutes les cartes en main, et la deuxième, sous le soleil de la Havane, dans une vieille maison où nous, les seules habitantes, sommes des femmes divorcées de nos familles respectives par révolte, sans héritage et sans autre prétention que celle d'être nous-mêmes. »

premier vers affirme : « Tu es ma toute première fois. Je suis ta toute première fois » (47). Le chiasme affirme une connexion profonde entre les deux femmes, qui découvrent le plaisir l'une grâce et avec l'autre. Le texte, sur deux pages, est disposé en vers dans sa première moitié, dans une écriture poétique, puis en courts paragraphes en prose. Cette scène est décrite à travers leurs sensations corporelles : « Je ne suis qu'une enfant face à ce sein qui s'offre à ma bouche, je m'enfonce dans cette odeur nourricière. Je me niche. Les blessures cumulées se cicatrisent, douce magie dans l'effleurement des tétons » (47). Cette expérience de découverte mutuelle est rapportée par la métaphore de la naissance, du corps de femme enceinte au moment de l'accouchement, de la première rencontre avec la nouvelle-née. L'expérience sensuelle se centre autour de l'odeur et du toucher, dans l'aveuglement des nouveau-nés. La relation passe par le contact entre la bouche et les seins, une image à la fois maternelle et érotique.

Lucie et Maritou retrouvent l'une chez l'autre la chaleur et la protection maternelle qui leur avait fait défaut. Le chapitre s'achève ainsi :

Apprends-moi la nuit, apprend-moi à jouir, je suis au bout du chemin, je m'ouvre entièrement, je tremble, je pleure. Je n'avais jamais pleuré avant, j'aime cette bouche qui plonge tout au fond de moi pour créer ce bouleversant désordre, ce chaos qui me manque depuis tellement d'années. Mon amour, je dis pour la première fois, cette nuit de toutes les premières fois. Je crie. Seigneur, faites que ma vie s'arrête ici, faites que ce moment ne finisse pas. J'existe enfin. (48)

Le « cri » suit la première bouffée d'air, le début de leur existence respective grâce à l'amour. Le verbe « jouir » explicite la relation sexuelle, dans le cadre d'une découverte mutuelle. Contre la violence et le rejet du corps au cœur de la famille hétéronormative, que j'ai analysé dans la première partie, cette scène montre les deux protagonistes en situation de souveraineté corporelle, sans hiérarchie ni violence, dans leur deuxième naissance. Cependant, il s'agit du seul chapitre à mettre en mot les relations intimes de Maritou et de Lucie, comme une parenthèse hors du monde oppressif mais qui ne peut s'étendre ni dans le temps ni dans l'espace.

Chez Novak, les relations intimes des femmes sont beaucoup plus explicites mais aussi humoristiques que chez Prophète. Novak insiste en particulier sur l'individualité de chacune des colocataires. Plusieurs femmes sont ainsi présentées comme des personnes opposées sur les plans tant physique que mental : « Allí donde Ana Manso no solo era capaz de repellar una pared, sino de levantarla, Rosita Aparicio ni siquiera acomodaba las flores en un búcaro » (22).³⁷⁴ Ana Manso est une femme forte, dotée de toutes les capacités dites « viriles » dans la société ; son nom de famille, « Manso » signifie un caractère à la fois fort et doux, du nom des bœufs conducteurs dans les travaux fermiers. En opposition, Rosita Aparicio, nommée par ce diminutif, « petite Rose », incarne toutes les notions de faiblesse et d'inaction féminine. Rosario Farrás contraste avec Zulema Restrejo par leur emploi de la langue (vocabulaire restreint et scientifique pour la première, logorrhée des plus intellectuelles pour la seconde, 70) ; la matérialiste Lina Linet s'oppose aux prédictions et précautions de la Gitane (159) ce qui pousse cette dernière à la frapper d'une sévère dépression de deux semaines. Le dernier couple d'oppositions est constitué de Vera Borrás et de Camila Comas. Vera est exubérante, dotée de deux caractères, l'un extrêmement sentimental et l'autre parfaitement froid (92) et elle est incapable de s'attacher aux autres, tout le contraire de Camila. En dressant un tableau de femmes complexes, Novak souligne l'individualité de ses personnages, leur subjectivité, plutôt que d'en faire un groupe homogène. Il n'y a pas « une » lesbienne mais de nombreuses femmes lesbiennes.

Le corps féminin, dans sa diversité, est au centre des préoccupations des diverses colocataires. Les nombreuses mentions du corps dans le texte constituent presque un manuel du plaisir féminin, parallèle au « manuel de las tetas » [« manuel des nibards »] de Zulema Retrejo

³⁷⁴ « Là où Ana Manso était capable non seulement de plâtrer un mur, mais aussi de le bâtir, Rosita Aparicio n'arrangeait même pas les fleurs dans un vase. »

(81). Chaque femme présente de façon plus ou moins directe ce qui l'attire chez les autres femmes. Outre la passion de Zulema pour les seins (passion qui se retourne contre elle alors qu'une femme aux seins incommensurables se met à la poursuivre dans les rues de la Havane (82-84)), Camila offre sa théorie de la *teta veleta* : « El mismo *teta veleta* que sentía Passolini [sic] al admirar en los hombres esa concavidad que, con una leve flexión de la pierna, se forma detrás de la rodilla. Detonante erótico que en mi caso, corresponde a la combinación de la mandíbula y esa zona del cuello bajo la oreja » (96).³⁷⁵ Camila se réfère au poète et cinéaste italien homosexuel Pier Paolo Pasolini pour théoriser son désir pour les femmes, citant sa définition de la *teta veleta* pour désigner la partie corporelle spécifique qui nous attire chez les autres.³⁷⁶ L'approche théorique, didactique et humoristique du roman face au corps des femmes insiste sur la diversité des désirs des différentes protagonistes plutôt que de dresser un tableau uniformisant des lesbiennes cubaines.

Les mentions des désirs de ces femmes préparent la mise en scène de leur sexualité. Les relations sexuelles des personnages sont intimistes, depuis un point de vue subjectif qui insiste sur le « je » des personnages. Les relations de Camila sont rapportées dans le roman, ainsi que la mention rapide de masturbation (102). Sa première relation est décrite poétiquement : la métaphore filée d'un « Jardín de la noche » [Jardin de la nuit] (191) convoque oiseaux, danses joyeuses et poésie (192). Par la suite, avec Vera, Camila mêle aux images poétiques un vocabulaire plus direct : « Le conté sin dejar de acariciar con mis dedos ese minúsculo pedazo de carne que, inyectado de sangre, se hinchaba entre sus piernas. Una de las dos puertas por donde se nos bota a

³⁷⁵ « Le même *teta veleta* que ressentait Passolini [sic] en admirant chez les hommes cette concavité qui, par une légère flexion de la jambe, se forme derrière le genou. Élément déclencheur qui, dans mon cas, correspond à la combinaison de la mandibule avec cette zone du cou sous l'oreille. »

³⁷⁶ Voir Pasolini, Pier Paolo, Antonella Giordano et Nico Naldini (édition). *Le lettere : con una cronologia della vita e delle opere*. Milan: Garzanti, 2021, p.632.

las mujeres el orgasmo » (102).³⁷⁷ L'explication physiologique de l'orgasme féminin, qui souligne en même temps que les corps masculins ne sont pas nécessaires au plaisir des femmes, semble relever d'une intention pédagogique : la mention des « deux portes » du plaisir féminin donne un ton didactique à ce passage et met en valeur le clitoris. Une telle explication contrecarre le silence et les tabous que l'idéologie catholique a imposés sur le corps des femmes, et que la révolution cubaine a renforcés. Le corps féminin est pris comme source et objet de poésie, mais aussi de connaissances, de discours didactiques et d'explorations physiques.

En centrant le corps féminin dans leur texte, Prophète et Novak écrivent par un langage poétique, didactique et/ou humoristique les désirs et les plaisirs des femmes dans leurs rapports intimes en dehors du cadre de l'hétéronormativité. Ce faisant, elles affirment la souveraineté corporelle de ces femmes en les représentant dans des relations sexuelles désirées et satisfaisantes.

Réappropriation des rituels

En centrant leur récit sur des femmes et sur leurs relations intimes et sexuelles, Novak et Prophète réécrivent les structures de la patriarchie. Pour Lucie, Maritou évoque le réconfort et la sécurité, des sentiments nouveaux pour elle. Elles développent ensemble de nouveaux « rituels » :

Lucie existe enfin aux yeux de quelqu'un. Elle n'avait qu'à marcher quelques pas, sortir du Ayizan sous prétexte de fuir le bruit pour aller parler au téléphone ou laisser la porte de sa chambre ouverte pour qu'elle entre, enlève ses chaussures mauve et noir, comme un rituel, s'asseye dans le coin gauche de la chambre, sorte un vieux journal ou un livre et se mette à expliquer le monde. (66)

L'espace domestique devient protecteur de leur relation et, comme dans un temple, Maritou se déchausse et rejoint « sa » place à côté de Lucie. Ce nouveau rituel renforce le lien entre leur relation intime et leur existence spirituelle.

³⁷⁷ « Je lui ai raconté sans arrêter de lui caresser de mes doigts ce minuscule morceau de chair qui, injecté de sang, se gonflait entre ses jambes. L'une des deux portes à travers lesquelles il nous naît, à nous les femmes, l'orgasme. »

Chez Camila, la rencontre de toutes ces femmes aux genres et sexualités poétiques leur offre la possibilité de redéfinir à leur façon la notion de « famille » hors du cadre hétérosexuel :

De todos modos lo nunca confesado, pero que se notaba a las claras, fue que [Rosita Aparicio] volvió a sentir ese calor de familia que le habían arrancado de pronto y sin avisar. Más allá de nuestras diferencias, de que nos costara trabajo llegar a un consenso sobre qué cocinar hoy o qué color darle a las paredes, qué música, qué ropa, qué manera de vivir es la más acertada, teníamos una familia otra vez. (24)³⁷⁸

Le passage glisse de Rosita Aparicio au « nous » de toutes les colocatrices pour évoquer le sentiment de faire à nouveau partie d'une famille, unissant ces femmes isolées. Cette « nouvelle famille » n'est pas idéalisée : les querelles et des désaccords ne disparaissent pas, mais donnent de la complexité à ce groupe de femmes en soulignant leurs différences d'opinions et de goûts. Ces différences montrent en même temps que la « famille » n'est pas synonyme d'uniformité ; au contraire, c'est un espace propre à l'expression de leurs différences sans risquer le rejet. La nouvelle famille permet de mettre en place de nouveaux rituels, notamment le mariage :

Como si nos hubiéramos dado el sí en una de esas peroratas rezadas en las ceremonias de casamiento habíamos hecho un juramento tácito de acompañarnos en la alegría y en la tristeza, en la salud y en la enfermedad, en los respectivos aniversarios y en los dramas televisivos de los domingos en Arte Siete, en los incómodos períodos de ovulación y, faltaba más, hasta en las más enconadas resacas (24).³⁷⁹

Camila parodie les serments de mariage pour évoquer les liens qui unissent ces femmes ; cependant, l'ensemble de la cérémonie est inversé. Ainsi, le « mariage » concerne tout un groupe et non un couple hétérosexuel ; le serment est tacite, il n'a pas besoin d'être prononcé à voix haute

³⁷⁸ « En tous les cas, ce qui n'a jamais été confessé, mais qui était clairement visible, a été qu'elle [Rosita Aparicio] a recommencé à sentir cette chaleur familiale qu'on lui avait arraché soudainement et sans prévenir. Au-delà de nos différences, du fait qu'il nous en coûte pour arriver à un consensus sur quoi cuisiner aujourd'hui ou de quelle couleur peindre les murs, quelle musique, quels vêtements, quelle façon de vivre est la plus correcte, nous avions à nouveau une famille. »

³⁷⁹ « Comme si nous nous étions dit oui dans l'une de ces sermons récités dans les cérémonies de mariages nous avions prêté un serment tacite de nous accompagner dans la joie et dans la tristesse, dans la santé et dans la maladie, dans les anniversaires respectifs et dans les drames télévisés les dimanches sur Arte Siete, dans les difficiles périodes d'ovulation et, bien entendu, jusque dans les gueules de bois les plus douloureuses. »

pour prendre effet. La description de Camila reprend les oppositions antithétiques des vœux traditionnels, comme la santé et la maladie, mais dans un contre-pied burlesque mentionne la vie quotidienne (les drames télévisés, les anniversaires) et, à nouveau, les rythmes et douleurs corporelles, des « périodes d'ovulation » aux « gueules de bois ». Contre une vision dramatique des personnes aux genres et sexualités poétiques, Novak brosse un portrait drôle et irrévérencieux des relations sociales de ses protagonistes et de leur créativité dans le cadre rituel.

Les relations des protagonistes de Novak et de Prophète permettent la réappropriation de leur corps, désirs et plaisirs, sans tabou ni culpabilisation. En partant du corps, ces femmes redéfinissent les diverses structures sociales qui les rejettent : l'espace domestique, la famille et le mariage deviennent des espaces de réciprocité, d'amour, de sécurité et de jeu.

C. Redéfinition des « nations » par et avec les femmes

Les genres et sexualités poétiques des protagonistes les poussent à redéfinir les nationalismes cubain et haïtien. La nation est une « imagined political community » (6) selon le chercheur anglo-irlandais Benedict Anderson, et le genre du roman réaliste est l'un des médias au cœur du développement de l'idée de nation au XVIII^{ème} siècle ([1983] 2016, 25). Le roman crée un imaginaire de communauté nationale, inscrivant dans et par le texte trois éléments clé : un sens de cohésion en représentant la « communion » (6) des divers membres de la nation, même si la majorité d'entre eux ne se rencontrera jamais ; la représentation de « limites nationales » (7) par-delà lesquelles la communauté nationale s'arrête ; et la recherche de « souveraineté » (7) en tant que communauté libre. La nation rassemble des communautés unies par une même identité nationale. En explorant leur société respective depuis le point de vue de femmes aux genres et sexualités poétiques, Prophète et Novak poursuivent la tradition du roman comme espace de discours sur la nation pour interroger les concepts d'haïtianité et de « cubanidad », soit d'identités

nationales et homogènes, en soulignant à quel point leurs personnages dérangent et contestent ces définitions.

L'haïtianité des femmes madivin : entre exil et assimilation

Prophète explore les tensions entre identité et migration dans la société haïtienne contemporaine. L'auteur Jean-Claude Fignolé (1941-2017) affirme « Je me conçois migrant avant de migrer » (1978, 64), soulignant le caractère intrinsèque de la migration dans l'écriture haïtienne. L'autrice Yanick Lahens (1953-) évoque ce texte dans ses deux études littéraires, *L'exil : entre l'ancrage et la fuite, l'écrivain haïtien* (1990) et *Littérature haïtienne : urgence(s) d'écrire, rêve(s) d'habiter* (2019) en s'interrogeant ainsi : « Le thème de l'ailleurs ne traverse-t-il pas finalement toute la littérature haïtienne ? » (1990, 10). L'écho entre la question de Yahens et le titre de Prophète passe par cet « ailleurs » dont l'attrait, souligné, est remis en question. Or, chez Lahens, « Habiter n'est ni sommation de l'ailleurs ni assignation à l'ici » (2019, en ligne). Les « habitant·es » sont ainsi les personnes qui ont le choix de leur lieu de résidence. Ce choix est remis en question pour Lucie et Maritou.

Prophète interroge l'haïtianité pour les femmes madivin entre le désir de partir (pour Maritou) et celui de rester (pour Lucie). Prophète a une approche critique face au désir de migrer : « On ne devrait pas avoir pour but dans la vie de quitter son pays, d'abandonner les lwas, la terre, sans essayer, sans trouver une formule, créer du rêve » (51). Ce n'est pas la migration en soi qui est rejetée, mais la migration en tant que seul futur imaginable. Lucie explore des façons d'habiter Haïti tout en améliorant sa situation. Elle accepte de s'engager dans une relation stable avec l'un des clients du Ayizan, Gérard, un homme d'affaire d'âge mûr (106). Gérard insiste sur les sensations, notamment les odeurs pour se lier à Lucie : « Les gens, les lieux, disait-il, ce sont d'abord des odeurs » (93). Gérard participe au processus d'ancrage de Lucie dans Haïti par ces

expériences sensorielles. En réponse, Lucie lui cache son activité de prostitution : « Elle l'emmena chez elle et ne le fit pas payer » (93). Parce qu'il la considère comme une interlocutrice, Lucie ne traite pas Gérard comme un client d'un soir. Lucie accepte d'emménager avec lui : « Il a loué une maison plus grande, plus décente que celle-là [...] Il veut qu'on habite ensemble » (106). Lucie sait qu'habiter avec Gérard signifie mettre fin à sa relation avec Maritou ; elle accepte ce nouvel arrangement sans demander l'avis de celle-ci. Lucie retourne dans l'hétéronormativité à travers sa relation avec Gérard : contre des relations domestiques et sexuelles, Lucie va entrer dans la classe moyenne, qu'elle n'a jamais connue. Lucie accède à un logement stable : habiter Haïti revient alors pour les personnes de genre et de sexualité poétiques à renoncer à leurs désirs, à s'assimiler.

Le seul bijou que Maritou porte est « une breloque en corne représentant la carte d'Haïti » (8). Maritou porte sur elle son attachement à son pays, s'affirmant ainsi comme citoyenne haïtienne. Mais, pendant l'ensemble du roman, Maritou voit dans Haïti un espace de transit avant son départ. Maritou manifeste l'existence de femmes haïtiennes qui forment une part intégrale de la société sans en reproduire l'hétéronormativité, mais elle répète la notion d'une haïtianité liée à l'émigration. Le désir d'ailleurs est placé dans un contexte international, à travers les lectures de Maritou : « Les jeunes Nigériennes rêvent d'aller vivre à Amsterdam » (21). Maritou embrasse le rêve des « jeunes Nigériennes » et souhaite, elle aussi, partir pour cette ville. Prophète place ainsi le désir d'émigration dans une conversation intercontinentale, au lieu d'en faire la marque distinctive de l'haïtianité. A la fin du roman, toutes les portes se ferment pour Maritou : les deux espaces allotopiques de la chambre de Lucie et du bar Ayizan lui sont clos dès que Lucie rentre dans une relation hétérosexuelle stable. Maritou décide alors de voler tout l'argent de sa sœur Jeannette pour acheter un billet d'avion pour Paramaribo. Jeannette se rend compte du vol et décide de jeter à la rue sa sœur par un mandat d'arrêt pour violation de domicile : « Elle lut que c'était un

mandat de comparution pour violation de domicile et voies de fait au préjudice de la dame Maud Jean, le 9 septembre 2016 » (108). Maritou est condamnée pour être entrée chez Jeannette sans l'accord de cette dernière : ce jugement résume l'ensemble de la vie de Maritou aux yeux de sa sœur. Maritou est convoquée au tribunal le 15 septembre. Cette date est aussi le dernier jour des relations diplomatiques entre Haïti et le Suriname : « La liaison aérienne entre Paramaribo et Port-au-Prince serait suspendue après le jeudi 15 septembre. C'est sur ce vol du 15 septembre que Maritou allait embarquer » (110). La répétition de cette date souligne l'absence de choix de Maritou : rester en Haïti pour faire face à la justice, sans logement, mise à la rue par sa sœur, ou partir dans un nouveau pays juste avant l'arrêt des relations diplomatiques entre Paramaribo et Port-au-Prince. Maritou n'est pas chassée de chez elle à cause de son orientation sexuelle ou de son identité de genre, cependant ces deux éléments participent au rejet que sa sœur lui a toujours porté. Parce qu'elle refuse l'ordre hétéronormatif, l'urgence de partir pousse Maritou au vol, qui à son tour la pousse à partir : Maritou est entrée dans une spirale dont la seule issue est la migration.

La séparation finale de Lucie et Maritou évoque l'analyse de la futurité queer du chercheur cubano-étatsunien José Esteban Muñoz : « To accept loss is to accept the way in which one's queerness will always render one loss to a world of heterosexual imperatives, codes and laws. To accept loss is to accept queerness, or more accurately, to accept the loss of heteronormativity, authorization, and entitlement » (2009, 73). Maritou accepte de perdre Lucie pour vivre « ailleurs » ; Lucie accepte de perdre Maritou pour vivre « ici » ; cette perte les inscrit toutes deux dans la temporalité queer de Muñoz. En revanche, ces deux femmes acceptent cette perte dans le but de se sentir à leur place dans l'espace où elles vivent. Face à l'impossibilité de vivre ouvertement leur relation, Lucie est poussée à l'assimilation dans les structures hétéronormatives et Maritou fuit du

pays en exil. Habiter Haïti en tant que madivin semble alors impossible. Prophète souligne ainsi les liens entre l'hétéronormativité et la migration des Haïtien·nes en situation de rejet social.

L'attachement à la terre haïtienne

Dans l'histoire littéraire d'Haïti, le roman sert aux Haïtiennes à défendre des positions politiques multiples contre leur effacement à l'échelle internationale comme nationale. La nation haïtienne s'enracine dans l'histoire révolutionnaire, comme l'explique Mimi Sheller, ce qui fait que les citoyens sont, depuis 1804, imaginés sous les traits de « arms-bearing men in a brotherhood of manly civic duty » (2012, 143). Une telle image réduit les femmes à l'invisibilité : « Free Haitian manhood was built on protecting the family and the nation, with women and children depicted as grateful dependents » (154). Les femmes n'existent dans cet imaginaire que dans le cadre de l'espace familial, comme mère, sœurs ou filles à défendre. Chancy évoque la critique de cette haïtianité définie par et centrée sur les hommes : « In the Haitian context, the “woman’s novel” appropriates and challenges not only the Western tradition but also the counter-discourses established by Haitian male resistance writers » (1997, 9). Prophète, en décrivant les difficultés voire l'impossibilité d'habiter Haïti pour ses personnages, propose une histoire critique et une redéfinition de l'haïtianité contemporaine.

Prophète tente de détacher l'haïtianité de figures guerrières hétéronormatives pour la recentrer autour de la religion vodou comme force de lien communautaire, mais aussi comme champ spirituel de liberté, d'affirmation et de créativité. Cette créativité passe notamment par l'expression des sentiments. Les différents personnages taisent leur tristesse de voir le départ des autres. Julien est le seul à se rendre compte du désarroi des membres de sa communauté, mais aussi de leur incapacité ou de leur refus à l'exprimer : « Julien était triste et ne savait pas comment l'exprimer, comment expliquer à Bernadette, à Mario, à ceux qui travaillaient à la cuisine, au bar,

dans son quartier, dans le pays, qu'ils avaient eux aussi de bonnes raisons d'être tristes » (51). La migration, même si elle traverse la société, reste un indicible. Le paysage naturel, en particulier l'arbre voisin du Ayizan, est l'élément qui exprime le plus visiblement cette tristesse : « Dans la cour voisine du Ayizan, il y avait un flamboyant qu'il regardait chaque fois qu'il le pouvait. Il observait la floraison infatigable de cet arbre, la chute des fleurs rouges qu'il assimilait à des larmes » (49). Chaque vague de départ est liée à la chute de ces fleurs rouges qui recouvrent le bar. Les fleurs rouges sont des larmes de sang, le pays se « vidant » de sa population qui part pour l'ailleurs : l'arbre construit visuellement Haïti comme une « plaie ouverte » dont la migration incessante ne peut être détenue.

Pour tenter d'endiguer « l'hémorragie », Julien, un initié des Iwas, met en œuvre des pratiques pour déclencher ce qu'on pourrait décrire comme une mémoire sensitive, c'est à dire une mémoire liée au sens, ici celui du goût. Julien est assimilé à un prêtre au sein de l'Ayizan. Prophète évoque à travers Julien le « goût » d'Haïti :

Julien voulait continuer à rester en paix avec la terre, avec lui-même et avec les loas. Les goûts étaient une façon de retenir les hommes et les femmes. Il fallait qu'ils goûtent le pays, ces décoctions pouvaient redonner l'envie de rester ou, au pire, celle de revenir. (68)

Julien fabrique des boissons uniques qu'il vend à tout le quartier dans le but de donner à ses voisins le « goût » de l'ici. L'attachement à la « terre » est l'un des éléments de l'haïtianité développés par la littérature (le roman de Jacques Roumain, *Gouverneurs de la rosée* (1944), entre autres, manifeste cet attachement). Or cet attachement relie la « terre » aux « loas », deux éléments que Julien veut servir. La « saveur » de la terre disparaît en même temps que l'abandon des Iwas ; déconnectées de ces éléments, les Haïtiens partent sans se retourner. C'est en leur redonnant ce « goût » que la migration comme seul avenir pourra être remise en question. Migraine-George

écrit à propos du vodou : « In a country where the upper classes are reluctant to associate overtly with a form of spirituality steeped in African traditions, Vodou practices have been repeatedly and violently censored » (2014, 16). Les membres des autres religions, principalement chrétiennes, n'hésitent pas à accuser les membres des communautés vodou de tous les maux de la société haïtienne. Avec *Un ailleurs à soi*, Prophète « sort du placard » à la fois le vodou et les personnes aux genres et sexualités poïétiques en Haïti, les réclamant comme des parties intégrantes de l'haïtianité, contre la réduction de cette dernière à la migration et à l'ordre hétéronormatif.

Redéfinir la cubanidad

L'anthropologue cubain Fernando Ortiz affirme : « La cubanidad es, principalmente la peculiar calidad de una cultura, la de Cuba ». Ortiz, qui donne cette conférence en 1939, insiste sur la dimension culturelle, et non raciale, de l'identité nationale cubaine. Pour l'anthropologue brésilien João Felipe Gonçalves, Ortiz met en avant le caractère changeant de la « cubanidad » : « In sum, cubanidad is a “vital concept of constant flow” » (Gonçalves, 452). La révolution cubaine a transformé la « cubanidad » pour la faire correspondre à l'image de « el hombre nuevo » [le nouvel homme] socialiste, ce que la chercheuse établie aux États-Unis Patricia Valladares-Ruiz décrit comme « los parametros de una identidad nacional que exalta la supremacia del hombre heterosexual » (1).³⁸⁰ La cubanité, dans cette vision, est à la fois morale et culturelle, dans l'idée de proposer un modèle hégémonique de citoyenneté. Cependant, depuis la réouverture du pays dans les années 1990, l'anthropologue étatsunienne L. Kaifa Roland souligne que le tourisme pousse à la redéfinition identitaire (2011, 4). La « cubanidad » est l'un des thèmes centraux du roman de Novak, dont les divers personnages n'hésitent pas à employer à répétition l'expression « nosotros los cubanos » [nous les Cubains] (29, 73, 86, ...). Les éléments les plus saillants de la

³⁸⁰ « les paramètres d'une identité nationale qui exalte la suprématie de l'homme hétérosexuel. »

cubanité vue par Novak, outre la migration, sont les notions de critiques de la consommation capitaliste et de volontés d'explorations démocratiques de la vie politique.

La chercheuse cubaine Nara Araújo écrit à propos de la génération des « novísimas » (dont Novak fait partie) : « The founding fathers are not the only ones who think about *lo cubano* » (2000, 229). Novak mesure ses personnages aux constituants de la cubanité, et, ainsi, va à l'encontre de la cristallisation d'une identité cubaine unique et facile à consommer. À travers Rosita Aparicio, la narratrice critique la réification de la misère à Cuba. Elle organise des tours dans la Havane pour les touristes : « Según ella hacer dinero con la decadencia era como robarle a un niño su único pirulí saborizado. Mujer de códigos, pero a la vez fanfarrona, se jactaba de sus infinitas anécdotas donde, ante la insistencia del visitante por conocer zonas arruinadas, obligaba a sus clientes a pagarle generosamente a cada viejo que dejaba retratar su pobreza » (28-29).³⁸¹ Les anecdotes de Rosita Aparicio mettent en évidence le goût morbide des touristes qui prennent des photos de bâtiments en ruine et de leurs habitant·es : elle force les personnes étrangères à payer ceux dont iels tirent le portrait. Elle favorise ainsi que l'argent étranger arrive aux Cubain·es qui ne travaillent pas directement dans le tourisme. En même temps, la narratrice souligne la fierté que Rosita tire de son approche : « fanfaronne », elle radote ses anecdotes « infinies ». Rosita, consciente de ce que les touristes s'attendent à voir à Cuba, instrumentalise cette connaissance d'une façon trop fière pour être prise au sérieux par les autres personnages.

Contre un enfermement identitaire limitateur, Novak se penche sur les lieux communs de la *cubanidad* pour compliquer les représentations figées de la cubanité tout en montrant que ces

³⁸¹ « Selon elle, faire de l'argent sur la décadence, c'était comme voler à un enfant son unique sucette aromatisée. Femme de principes, mais en même temps fanfaronne, elle se vantait de ses infinies anecdotes où, face à l'insistance du visiteur pour connaître les zones en ruines, elle obligeait ses clients à payer une somme généreuse à chaque vieux qui les laissait tirer le portrait de leur pauvreté. »

éléments sont instrumentalisés par les Cubain·es qui en tirent aussi profit. L'approche ironique est elle-même intégrée dans ce que la narratrice définit comme « l'humour cubain » : « ese humor cubano tan capaz de reírse de sus propias desgracias » (41).³⁸² L'humour que la voix narrative revendique permet de lire ce roman comme une réécriture de la politique cubaine, entre utopie et parodie démocratique.

La maison de Camila ouvre un espace familial et conjugal où les colocataires vont participer à la mise en place d'une politique « démocratique » où les citoyennes sont égales. La maison est assimilée à un « pays » : « Celda país. Casa jaula. Lesbos maldecida » (108).³⁸³ Lesbos, l'île de la poétesse grecque Sappho, évoque par métonymie la « communauté » lesbienne, une communauté qui, comme la maison et le pays qui lui est juxtaposé, est « maudite ». Paradoxalement, les protagonistes mettent à profit cet enfermement pour développer des structures politiques alternatives marquées par l'utopie. Zulema évoque la maison de Camila : « La única casa de La Habana donde la verdadera *bollocracia*, así había bautizado nuestro hogar, le abría desinteresadamente las puertas » (69).³⁸⁴ L'humour passe par le décalage burlesque entre la solennité religieuse du baptême et le néologisme « bollocracia », dont la première partie « bollo » désigne de façon vulgaire le sexe féminin ou les relations sexuelles entre femmes. Le pouvoir politique, le *kratos* est inversé, saisi par ces femmes homosexuelles.

Les risques que prend Zulema à organiser des jeux d'argent interdits par le gouvernement pousse Camila à prendre la décision radicale de l'évincer de sa maison. Cependant, cette situation conduit les colocataires à mettre en place une véritable assemblée démocratique : « Eso, y la

³⁸² « cet humour cubain tellement capable de se moquer de ses propres malheurs. »

³⁸³ « Cellule pays. Maison geôle. Lesbos maudite. »

³⁸⁴ « La seule maison de la Havane où la vraie *chattocratie*, ainsi avait-elle baptisé notre foyer, lui ouvrait les portes de façon désintéressée. »

atmosphère enrarecida que se respiraba tras el evento de la *gallega* y sus apuntes de lotería, en el que todas se pusieron de su lado, marcando en la boleta: / Cerrar el banco: *sí*. / Sacarla de la casa: *no* » (88).³⁸⁵ Dans une démocratie utopique, les colocataires refusent la décision de Camila d'expulser Zulema : sa décision est soumise au vote en assemblée, sur bulletin, sous forme spontanée de « consultation directe ». Cet acte parodie le gouvernement cubain qui affirme employer ce processus de consultation directe comme une preuve de pratique démocratique.³⁸⁶ Cependant, la participation active des citoyen·nes est plus que limitée puisque les divers modes de consultation directe ne sont pas utilisés.³⁸⁷ Camila ne peut pas prendre seule les décisions de ce « pays-maison » bien qu'elle en soit la propriétaire. Elle doit se plier à l'avis de la majorité : son avis ne vaut pas plus que celui des autres. En tant que membres de la « casa-país » *bollocrata*, les colocataires affirment que chacune de leur voix compte pour chaque décision, et qu'aucune voix ne compte plus que les autres. Entre l'utopie d'une politique « vraiment » démocratique et l'ironie burlesque, Novak critique les contradictions de la politique cubaine et l'organisation sociale et politique centrée autour de l'idéal de « *el hombre nuevo* » postrévolutionnaire.

Novak et Prophète interrogent leur identité nationale respective, définie par et pour les hommes hétérosexuels, depuis le point de vue de femmes aux genres et sexualités poétiques. En critiquant la migration et la politique de leur pays, leur roman respectif montre l'absence de choix et donc de souveraineté de leurs protagonistes, dont les allotopies finissent par imploser.

³⁸⁵ « Ceci, et l'atmosphère bizarre qui se respirait après l'événement de la *galicienne* et ses billets de loterie, lors duquel elles se sont toutes rangées de son côté, en écrivant sur le bulletin de vote : / Fermer la banque : oui./ La virer de la maison : non. »

³⁸⁶ Rodríguez Matos, Neris, et al. «¿Democracia en Cuba? Una visión desde el Caribe.» *Revista de filosofía y sociopolítica de la educación TERE*, no. 12, 2010, pp. 78-91.

³⁸⁷ Guzman Hernández, Teodoro Yan. «Los mecanismos de democracia directa en Cuba: diseño normativo y práctica.» *Perfiles latinoamericanos: revista de la Sede Académica de México de la Facultad Latinoamericana de Ciencias Sociales*, vol. 25, no. 50, 2017, pp. 103–27, <https://doi.org/10.18504/pl2550-006-2017>.

D. Échecs queer

Pour Chancy, la migration est un double phénomène pour les autrices haïtiennes : « Haitian women writers have been forced to articulate their marginalization on multiple fronts: the experience of the Haitian woman is defined by exile within her own country, for she is alienated from the means to assert at once feminine and feminist identities at the same time that she undergoes the same colonial experiences of her male counterparts » (1997, 13). Dans le roman de Prophète comme dans celui de Novak, les femmes subissent ainsi ce que Chancy évoque comme un « double exil » : un exil « colonial » qui frappe chaque personne haïtienne et cubaine mais aussi un exil « hétéropatriarcal » intérieur, du fait du traitement des femmes en tant que citoyennes de second plan, effacées des discours nationaux historiques et contemporains. Cet exil intérieur est d'autant plus fort pour ces femmes aux genres et sexualités poétiques qui n'entrent pas dans l'ordre hétéronormatif de leur société respective. Ce multiple exil se manifeste dans les deux romans par la solitude finale de leurs protagonistes respectifs. Selon Muñoz, qui étudie les œuvres d'artistes qu'il rassemble sous la catégorie « queer », « The history of actually realized utopian enclaves is, in a dominant perspective, a history of failures » (155). Il ajoute : « Within straight time, the queer can only fail; thus, an aesthetic of failure can be productively occupied by the queer artist for the purpose of delineating the bias that underlines straight time's measure » (173-174). L'affirmation paradoxale de Muñoz affirme l'existence d'enclaves utopiques queer temporelles et, vues depuis un temps hétéronormatif, conduites à l'échec, mais dont l'échec révèle les paramètres hétéronormatifs qui ont conduits à de tels résultats.

Futurs en question

L'un des « échecs » présent dans les deux romans est l'impossibilité de futur pour le couple ou la communauté de femmes. Dans le roman de Prophète, Lucie rentre dans l'ordre

hétéronormatif en mettant un terme à sa relation avec Maritou. Dans *Niñas en la casa vieja*, la question de la maternité des protagonistes est mise en avant lorsque Vera Borrás tombe enceinte. La nouvelle de la grossesse émeut toutes les colocataires qui n'hésitent pas à l'invoquer par l'expression « nuestra maternidad » [notre maternité] (162), une maternité communautaire où chacune des « mères » se prépare à élever le bébé, baptisé David. Les femmes préparent la maison et soignent Vera Borrás du mieux possible. Ce bébé est l'occasion pour toutes les colocataires de réimaginer un environnement utopique hors des pressions hétéronormatives et patriarcales qui les ont faites souffrir : « Y en efecto, estábamos viviendo nuestra segunda infancia » (167).³⁸⁸ Chacune privilège un domaine qui aidera David à exprimer son individualité : l'art pour Lina Linet, le sens des affaires pour Rosita Aparicio, entre autres (166). Pour Durban, l'enfant dans les œuvres queer est « symbol of innocence and futurity » (57). Or, cette vision utopique d'un futur d'innocence libre de repressions et la possibilité pour ces femmes de revivre leur enfance et de transmettre leurs talents est mise à mal par la longue liste de mauvais présages que signale la Gitane. La Gitane, elle aussi, finit par les ignorer au cœur de l'allégresse générale (167-169).

Camila accompagne Vera Borrás pour son accouchement ; le chiffre treize marque chaque étape de Vera Borrás à l'hôpital, depuis le nombre des marches jusqu'au numéro de son lit (202). Et, le présage se réalisant, Vera Borrás donne naissance à un bébé mort-né : « El niño está muerto » (203). La brutalité de l'énoncé de l'infirmier donne un coup d'arrêt net au texte, à son rythme joyeux et optimiste de futur éblouissant et utopique. Or, l'enfant mort-né est une métaphore de la déception politique, selon le chercheur colombien Fernando Arenas : « It can be argued that the beginning of the end of these [African] utopias occurred immediately after the institutionalization

³⁸⁸ « Et en effet, nous étions en train de vivre notre seconde enfance. »

of the political regimes that set in after independence. In the case of Angola such a utopia was stillborn in 1975 given the deep fractures within and between the anticolonial movements » (cité dans Millar, 2019, XXX). Le motif de la grossesse sert de moteur pour la mise en place de paramètres utopiques qui visent au bien-être de l'enfant tout en réparant les maux de ces femmes, dont les douleurs persistantes les poussent à réorganiser la famille traditionnelle.³⁸⁹ Mais l'utopie, longtemps imaginée, est morte dès le moment où elle naît. L'organisation communautaire de ces femmes s'effondre, et c'est la fin définitive de leur utopie sociale et politique. Les tentatives utopiques de la part des protagonistes de Novak, comme celles de Prophète, ne résistent pas au futur dans un monde hétéronormatif : le groupe des femmes de la vieille maison, en voulant s'inscrire dans le futur à travers l'enfantement, précipitent la fin de leur allotopie.

Fin des allotopies et reconnaissance des échecs

Chaque roman développe une vision « queer » des relations intimes des protagonistes, sans offrir ni aux protagonistes ni au lectorat une fin heureuse de bonheur conjugal. Mais l'échec est une forme de pensée libératrice à la fin des deux romans : les protagonistes acceptent leur tristesse après avoir passé des vies entières sans pleurer, à prétendre ne pas être atteintes par les événements blessants de leur vie. Lorsque Camila rentre chez elle, seule et de nuit, après être restée au chevet de Vera Borrás, elle se rend compte qu'Ana Manso est partie. Elle tente de s'orienter sans lumière mais ne peut éviter de se cogner contre une table basse. Par terre, elle laisse enfin sortir ses larmes :

Al fin, lloré. Lloré a chorros, a mares. Lloré mientras mecía en mis brazos a un bebé imaginario. Aproveché y lloré por Vera Borrás, porque mi bisabuela había borrado el error de la libreta de tareas con mi cara. Lloré por haber nacido en este país, en esta casa, en esta familia de guerreros. Lloré hasta ahogarme en mi propio llanto. Lloré por haberlas traído a esta casa, por amarlas a todas en mayor o menor

³⁸⁹ Dans le roman *San Lunes, Panóptico en dos estaciones* (2009) d'Agnieszka Hernández, dans lequel la plus jeune femme de cette prison panoptique tombe enceinte et où toutes les autres femmes participent à la survie de ce petit garçon miraculeux, cette grossesse est le moteur qui leur permet de trouver comment briser la prison.

medida. Lloré por el puro y simple hecho de llorar. Lloré, porque a estas alturas yo vivía mi vida L-L-O-R-A-N-D-O. (207-208)³⁹⁰

Tout un paragraphe est dédié aux pleurs de Camila, qui en « profite » [aproveché] pour exprimer la tristesse réprimée depuis sa naissance, des réprimandes de sa famille à la trahison amoureuse de Vera Borrás et à l'impossibilité d'expérimenter la maternité. Acceptant sa souffrance, Camila la reconnaît et se donne l'espace et le temps pour l'exprimer. Pour Muñoz, « most profoundly, utopianism represents a failure to be normal » (172). L'utopie naît de l'insatisfaction avec notre état présent ; elle découle de la critique mais, dans sa dimension idéale, est destinée à l'échec. Lanie Millar suit les expressions de déceptions ou « disappointment » dans les littératures postrévolutionnaires cubaines et angolaises : « As its prefix indicates, disappointment is ineluctably contingent; it follows or works in tandem with another possibility, an “enchantment,” or “illusion”; a hope for a future that comes to an end, or that never comes to pass in the first place » (2019, XXVIII). Camila pleure sur l'allotopie qui se referme, et sur l'échec de son utopie sociale et politique : en faisant le deuil du nouveau-né, elle fait aussi le deuil de son illusion d'une communauté lesbienne pérenne au cœur d'une société raciste, sexiste, et hétéronormative.

Lucie, lorsqu'elle prend sa décision d'habiter avec Gérard, se donne elle aussi de l'espace pour exprimer sa tristesse : « Lucie faillit lui parler de Maritou. Qu'aurait-elle pu dire ? Elle pleura. C'était extrêmement rare. Gérard crut que c'était à cause de lui. Il s'excusa. Mais Lucie pleurait à l'idée qu'elle ne reverrait plus Maritou » (94). Les pleurs de Lucie rappellent les mots de Julien, qui affirmait que ses compatriotes ne savent pas comment exprimer leur douleur. Lucie exprime

³⁹⁰ « Enfin, j'ai pleuré. J'ai pleuré à flots, sans fin. J'ai pleuré pendant que je berçais dans mes bras un bébé imaginaire. J'en ai profité pour pleurer pour Vera Borrás, parce que mon arrière-grand-mère avait effacé l'erreur de mon cahier d'exercices avec mon visage. J'ai pleuré pour être née dans ce pays, dans cette maison, dans cette famille de guerriers. J'ai pleuré jusqu'à me noyer dans mes propres larmes. J'ai pleuré pour les avoir amenées chez moi, pour les aimer toutes en grande ou en petite mesure. J'ai pleuré pour le pur et simple fait de pleurer. J'ai pleuré, parce qu'à ce point je vivais ma vie E-N P-L-E-U-R-A-N-T. »

momentanément sa perte, et montre sa fragilité devant un homme qui ne sait pas l'interpréter. Selon Ahmed, cette incompréhension est une marque du « queer grief » : « When queer grief is not recognized, because queer relationships are not recognized, then you become “nonrelatives,” you become unrelated, you become not. You are alone in your grief » (2010, 109). Lucie pleure la fin de sa relation avec Maritou avec l'une des personnes qui causent cette perte, et qui ne peut pas l'interpréter, ce qui insiste sur sa solitude. Pour Ahmed, « a queer definition of love might want to separate love from happiness, given how happiness tends to come with rather straight conditions » (100). Lucie, en fuyant de chez elle, a déjà une expérience du déracinement, et elle refuse de recommencer cette expérience, même si cela lui permettrait de rester avec Maritou. Elle rejette un futur où elle dépendrait d'une autre personne en laissant sa vie en Haïti derrière elle : elle refuse de croire que sa place est forcément ailleurs. En même temps, elle ne veut pas empêcher Maritou de réaliser son rêve d'ailleurs. Elle ne répond pas à son dernier appel, et ne lui demande pas de rester. Ainsi, Lucie refuse de dépendre de Maritou, tout en empêchant Maritou de dépendre d'elle. En se séparant de Maritou, Lucie rend possible le départ de son amante.

Chez Novak comme chez Prophète, les protagonistes acceptent la perte de leurs partenaires et de l'allotopie qu'elles avaient construites. Leurs pleurs sont paradoxaux : ils libèrent des émotions réprimées mais suggèrent l'impossibilité d'utopies libres de l'hétéronormativité dans leur société respective.

Des communautés impossibles

Malgré la mort des utopies, ces deux romans s'achèvent autrement que par la mort. Chancy souligne à quel point le motif littéraire de la « death of the lesbian » (2008, 60) est pervasif dans la littérature caribéenne dédiée aux « subversive sexualities ». Ahmed dessine plus généralement l'histoire des publications de romans aux personnages non-hétérosexuels où à la fin

« lesbians and gays must turn straight, die, or go mad » (2010, 89). Cependant, les protagonistes de Novak et de Prophète ne meurent pas à la fin : le bébé est mort-né, mais Vera Borrás survit et repart affronter le monde. Maritou choisit l'ailleurs pour éviter de sombrer dans la folie ou la dépression. Lucie se range dans l'hétérosexualité mais garde son ancrage dans l'Ayizan. Finalement, Camila refuse de choisir entre l'ailleurs queer et l'ici hétéronormé, l'exil ou l'assimilation : elle décide de continuer à habiter l'ici tout en étant elle-même. Ahmed décrit son activisme en tant que lesbienne ainsi : « we create rooms for others to be » (2017, 232). Les colocataires de Camila repartent vivre leur vie ailleurs, chacune avec une réaction différente face au deuil de David. Camila rapporte les derniers mots de Rosita Aparicio : « Yo no solo le había dado una casa donde vivir y una familia; le había devuelto esa seguridad en ella misma. Así dijo: *Estoy curada. / Ahora podía seguir adelante* » (209).³⁹¹ Pour Rosita Aparicio, (la maison de) Camila a été un refuge, à la fois temporel et nécessaire pour sa guérison.

Ces deux romans s'achèvent avec Camila et Maritou seules. Dans la dernière page de leur respective histoire, Maritou et Camila tentent de parler mais échouent : Maritou appelle Lucie qui ne répond pas (115) et Camila parle à Natasha, l'araignée de compagnie d'Ana Manso qui avait disparu quelques 50 pages auparavant (173), fraîchement sortie de sa cachette. Ces deux femmes retrouvent la solitude qui avait marqué leur vie avant leurs relations avec d'autres femmes. Ces fins marquées par la solitude suggèrent qu'aucun couple durable de madivin ou de lesbiennes n'est possible dans les sociétés haïtienne ou cubaine contemporaines. Cependant, la mise en abyme finale par l'apparition de Dazra Novak comme personnage et autrice du récit empêche l'oubli définitif de cette histoire allotopique. Le silence menace Camila : « Si me quedo en silencio estaré

³⁹¹ « Je ne lui avais pas seulement donné une maison où vivre et une famille ; je lui avais rendue sa confiance en elle-même. Voici ses mots : *Je suis guérie. / Maintenant elle pouvait reprendre sa route.* »

presa en mí./ Y todo habrá sido en vano » (215).³⁹² Contre ce silence, et contre le caractère éphémère et autoritaire de la radio, symbolisé par un chef intimidant (216), le personnage de Dazra Novak ouvre une troisième alternative : « Le dije: *Escríbelo* » [je lui ai dit : *Écris-le*] (217). Le roman permet de prolonger la mémoire des projets allotopiques dans un environnement hétéronormatif oppressif. L'une des dernières phrases de Camila s'applique également à Lucie et à Maritou : « Quizá, después de todo, yo exista para demostrar que las cosas se pueden hacer de otra forma » (219).³⁹³ Les connaissances et expériences résultant de relations qui sortent de l'hétéronormativité sont perdues si aucune mémoire n'en est transmise. Alexander souligne que les discours nationaux officiels effacent tout ce qui n'est pas hétérosexuel : « Thus the summoning of memories around heterosexual inheritance marks an attempt to foreclose any counter hegemonic memory of an insurgent » (49). Les romans de Novak et de Prophète inscrivent dans leur histoire littéraire nationale respective des subjectivités effacées de l'histoire officielle, pour en perpétuer la mémoire et offrir aux individus marginalisés des récits « autres » qui luttent contre leur solitude.

Conclusion : Esquisser le goût de l'ici face à l'ailleurs

Les romans *Un ailleurs à soi* et *Niñas en la casa vieja* critiquent leur société respective depuis la perspective de protagonistes isolées à cause de leurs identités : celles de femmes rejetées, déclassées socialement, madivin ou lesbiennes en Haïti et à Cuba. Novak et Prophète mettent en évidence l'hétéronormativité comme cause d'émigration, mais aussi de précarité de logement et d'abus physiques et psychologiques, ce qui place les femmes aux genres et sexualités poétiques en situation d'« exil » à l'intérieur de leur pays. Novak et Prophète font une critique acerbe de

³⁹² « Si je me tais je resterai enfermée en moi-même. / Et tout aura été en vain. »

³⁹³ « Peut-être, après tout, que j'existe pour démontrer que les choses peuvent se faire d'une autre façon. »

l'atomisation sociale de leur pays due à l'émigration mais aussi à l'hétéronormativité sociale, religieuse et politique en Haïti et à Cuba. Elles refusent l'avenir ailleurs comme seul horizon national, en tant que deux autrices qui ont fait le choix de rester dans leur pays malgré leurs opportunités de partir. Leur texte explore des allotopies créées par des protagonistes aux genres et sexualités poïétiques dont les relations sont poétiques, à la fois fortes et complexes, et sorties des cadres discursifs de la prostitution et de l'homosexualité importée, « étrangère » au pays pour mettre en avant la profondeur historique et religieuse de ces désirs dans leur nation respective. Le roman sert d'espace pour repenser la politique et l'identité nationales comme sujets de possibles réappropriations contemporaines par les femmes et par les personnes non-hétéronormatives. En cela, Prophète et Novak construisent leur récit en parallèle des utopies queer de Muñoz : « utopia is not simply achieving happiness or freedom; utopia is in fact a casting of a picture of potentiality and possibility » (125). Maritou et Lucie, tout comme Camila et ses colocataires, ouvrent des possibilités pour repenser radicalement l'haïtianité et la cubanité dans le but de sortir du dilemme entre assimilation et exil.

L'impossibilité de former une communauté ferme ces deux romans, avec la notion que seule la mémoire écrite permettra à ces histoires d'atteindre les personnes isolées avec qui elles pourraient résonner. Les films de *Bootlegger* de Caroline Monnet (Anishinaabe) et *Freda* de Gessica Génés, tous les deux sortis en 2021, au cœur du chapitre suivant, prennent une approche différente face à leur communauté autochtone et haïtienne respective. *Bootlegger* et *Freda* construisent des dialogues intergénérationnels qui proposent de renverser les structures coloniales, notamment économiques et politiques, dont elles rejettent la légitimité historique dans le but de reconstruire une communauté forte et unie grâce à une praxis décoloniale.

Chapitre 5 : Briser les cercles de l'oppression : cinéma et communauté dans *Freda* (2021) de Gessica Généus et *Bootlegger* (2021) de Caroline Monnet

« Tu viens. Tu prends. Pi tu repars ». La protagoniste anishinaabe de *Bootlegger* fait face à cette remarque lors du premier jour de son retour dans la réserve de ses grands-parents, alors qu'elle tente de finir son projet de recherche pour une université à Montréal. Cette phrase attire notre attention sur les pratiques coloniales extractivistes, qu'elles soient épistémologiques ou écologiques, permises par les structures d'enfermement. Les films *Freda*, de la réalisatrice et actrice haïtienne Gessica Généus (2021) et *Bootlegger*, de l'artiste multidisciplinaire d'origine anishinaabe et française Caroline Monnet (2021) interrogent leur public sur les façons de changer nos relations avec les communautés historiquement et systématiquement attaquées par le colonialisme occidental, que ce public vienne ou non des communautés en question. Ces deux films mettent en lumière diverses pratiques oppressives issues de colonialité qui sont reproduites aujourd'hui dans ces deux communautés, et dessinent des pistes pour lutter contre ces mécanismes de reproduction des inégalités. Comment briser les structures extractivistes ? Comment résister à des situations inégales de pouvoir, en particulier dans un médium aussi largement partagé aujourd'hui qu'est le cinéma de fiction ?

Ce chapitre débute par la présentation des cinéastes pour contextualiser leur pratique artistique et mettre en valeur le renversement des archives par Monnet, et la création de nouveaux rôles par Généus. Je consacre ensuite deux parties aux préoccupations et pratiques représentées par chaque cinéaste : une première partie sur l'histoire et les implications de la dette comme structure coloniale d'enfermement, et une deuxième partie sur les modalités que prend la souveraineté encouragée par chaque protagoniste. L'objectif du chapitre est d'examiner comment

le cinéma récent s’empare de ces deux grandes préoccupations pour les déconstruire et proposer des alternatives politiques, sociales et économiques à cet héritage colonial. Je démontre que chaque film refuse ces structures et engendre des pratiques souveraines qui renversent l’histoire des représentations cinématographiques des Nations autochtones et d’Haïti. Je m’appuie sur de nombreuses analyses de séquences filmiques, en soulignant notamment l’usage des langues et de la bande son, ainsi que les genres de la fiction, de l’autofiction et du documentaire. Les approches critiques qui encadrent mes analyses sont en particulier les théories du féminisme décolonial de la dette et du capitalisme, à travers leur notion de réversibilité des structures de prédation économique. Mais l’analyse filmique comparative serait incomplète sans la prise en compte des conditions de production des deux œuvres. Il faut sortir du film pour comprendre comment ce dernier a été fait et ce qu’il revendique, un cinéma non plus d’Auteur, mais d’autrice, et un cinéma d’autrice alternatif, c’est-à-dire collectif. J’inclue des témoignages des deux cinéastes sur leur choix de tournage, leur casting, et l’organisation interne de leur équipe pour mettre en valeur leur approche collective de la production cinématographique de fiction. Comme dans les chapitres précédents, ce dernier chapitre instaure un dialogue entre deux œuvres et leurs créatrices dans le but de mettre en contact deux œuvres contemporaines autour du sujet de la colonialité économique et politique tout en participant à leur circulation contre l’enfermement.

Caroline Monnet et Gessica Génés sont toutes les deux nées en 1985, et ont réalisé leur premier long-métrage de fiction en 2021. Leur œuvre respective est profondément ancrée dans le lieu de leurs origines, avec l’objectif de représenter la vie quotidienne et contemporaine de leur communauté à travers le point de vue des femmes de différentes générations. Or, Monnet et Génés sont arrivées à la réalisation cinématographique de fiction par des chemins différents.

Caroline Monnet est une artiste contemporaine qui manie de nombreux formats : la photographie, le collage, les installations, la sculpture, la mode et le design ; mais le premier format auquel elle s'est intéressée a été la vidéo d'art. Sa production artistique lui sert de plateforme pour développer la visibilité et les voix autochtones au Québec et au Canada, et en particulier à travers son ancrage dans la communauté anishinaabe de Kitigan Zibi, d'où sa mère est originaire.³⁹⁴ Depuis 2011, Monnet utilise notamment des matériaux de construction immobilière, tels que la laine de verre ou les cônes de signalisation, ainsi que les gilets fluorescents et les bandes réfléchissantes, pour créer des œuvres en deux ou trois dimensions.³⁹⁵ Monnet travaille avec des motifs géométriques numérisés basés sur la vannerie anishinaabe, et y intègre souvent des expressions en français, en anishnaabemowin (la langue anishinaabe) ou en anglais. Par la vidéo et la photographie, Monnet a aussi représenté la rencontre entre diverses générations d'artistes autochtones, telles que sa sœur, la dramaturge Émilie Monnet (Anishinaabe et française), l'actrice Dominique Pétin (Wendat), la réalisatrice Alanis Obomsawin (Abénaki) ainsi que la poétesse Joséphine Bacon (Innu).³⁹⁶ Son œuvre en noir et blanc *Indigenous Represent* (2022) a notamment été choisie comme couverture du livre d'art *An Indigenous Present* (2023), édité par l'artiste Jeffrey Gibson (Choctaw et Cherokee).³⁹⁷ Monnet a été invitée à de très nombreuses expositions au Canada, aux États-Unis, en Europe et en Océanie ; sa première exposition solo au Canada,

³⁹⁴ Voir la carte des Nations Autochtones au Québec en Appendice 1.

³⁹⁵ Voir le catalogue du site officiel de Monnet : <https://carolinemonnet.ca/> consulté le 20/02/2025.

³⁹⁶ Voir notamment la vidéo *Creatura Dada*. Montréal: Carte Blanche, 2016, disponible ici : <https://carolinemonnet.ca/#Creatura-Dada> consulté le 20/02/2025, et le projet *Echoes from Near Future*. Solo Exhibition Arsenal & Blouin Division, Toronto, ON, 2022, visible ici : <https://carolinemonnet.ca/#Echoes-From-Near-Future> consulté le 20/02/2025.

³⁹⁷ Ce livre compile les œuvres de plus de 60 artistes autochtones contemporaines basées aux États-Unis ou au Canada. Voir la couverture ici : "An Indigenous Present." DelMonico Books, 2023, <https://delmonicobooks.com/book/an-indigenous-present/> consulté le 20/02/2025.

intitulée *Ninga Minèh*, a eu lieu au Musée des Beaux-Arts de Montréal en 2021. Elle a gagné de nombreux prix et a été nommée Compagne des Arts et Lettres du Québec en 2023.³⁹⁸

Monnet a choisi l'art pour répondre à la violente histoire des représentations erronées et stéréotypées des communautés et des individus autochtones. Monnet décrit ainsi son court-métrage *Pidikwe* (2025) : « The 16mm filming evokes the largely erroneous representations of early cinema and the exploitation of the female body by the colonial gaze » (en ligne).³⁹⁹ Le premier long-métrage de fiction de Monnet, *Bootlegger*, s'inscrit dans cette vision. *Bootlegger* raconte l'histoire de Mani (Kawennáhere Devery Jacobs, Mohawk), une jeune étudiante qui tente de finir son mémoire de Master en droit dans une université montréalaise.⁴⁰⁰ Or, pour finir son projet de recherche, sa directrice l'encourage à retourner sur la réserve dont elle est originaire et d'y rassembler les derniers éléments qui lui manquent. Cette réserve anishinaabe fictive, dont le tournage a été entièrement réalisé à Kitigan Zibi et ses alentours, a une stricte loi de prohibition de l'alcool, héritage de la Loi sur les Indiens. Suivant le fil des ventes illégales d'alcool dans cette communauté, Mani amplifie le dialogue alors étouffé par le gouvernement local avec pour objectif d'organiser un référendum sur cette loi, et de permettre ainsi à la communauté de retrouver sa souveraineté en participant aux décisions et aux structures qui la gouvernent.

Gessica Génés : créer de nouveaux rôles

Gessica Génés est une actrice, réalisatrice, chanteuse et activiste haïtienne. Génés a joué son premier rôle au cinéma dans *Barikad*, du réalisateur haïtien Richard Sénécal, sorti en 2001. Elle a ensuite décroché l'un des rôles principaux dans *Moloch Tropical*, un long-métrage de fiction

³⁹⁸ "About." <https://carolinemonnet.ca/> consulté le 20/02/2025.

³⁹⁹ "Pidikwe." <https://carolinemonnet.ca/#Pidikwe> consulté le 20/02/2025.

⁴⁰⁰ Voir la bande annonce ici : Films du Québec. "*Bootlegger* (Caroline Monnet) - Bande annonce." *YouTube*, 2021, https://www.youtube.com/watch?v=_kO9bOlGzGk consulté le 15/04/2025.

de Raoul Peck, l'un des réalisateurs haïtiens les plus reconnus aujourd'hui. Après le tremblement de terre de 2010, Généus a reçu une bourse d'étude pour étudier l'art dramatique à Paris. A cette occasion, elle a joué un rôle secondaire dans *Toussaint Louverture* (2012), un téléfilm du réalisateur franco-sénégalais Phillipe Niang. Fatiguée de voir toutes ses propositions de casting réduites à des rôles de servante ou de délinquante,⁴⁰¹ Généus est retournée en Haïti où elle a développé le projet documentaire *Vizaj nou* [Nos visages] de 2014 à 2016, une série de portraits de personnalités haïtiennes issues du monde de la culture (telles que l'auteur Frankétienne,⁴⁰² l'autrice Yanick Lahens et le réalisateur Arnold Antonin), de la politique et de la recherche (la sociologue Danièle Magloire et la politique Michèle Duvivier Pierre-Louis). En 2017, Généus a réalisé *Davou jou ka leve* [Le soleil se levera], un documentaire dédié aux religions en Haïti et aux effets psychologiques du protestantisme sur sa mère. Ce documentaire a remporté sept prix, dont le grand prix du Festival International du Film Documentaire Amazonie-Caraïbes en 2019.⁴⁰³

Généus a aussi été l'une des figures clé des protestations populaires contre PetroCaribe, qui ont commencé en 2018. Le programme PetroCaribe, mis en place par le Vénézuéla en 2005, et que Haïti avait rejoint en 2006, permettait aux pays signataires d'acheter du pétrole vénézuélien à des prix préférentiels, à ne payer que la moitié du prix pour les barils de pétrole, et à contracter des remboursements sur 25 ans pour le reste de la somme, à des taux de prêts de 1% ou de 2%.⁴⁰⁴ Les emprunts par Haïti ont été multipliés à partir de 2010 et du tremblement de terre, dans le but

⁴⁰¹ Voir l'interview "Haitian Director, Gessica Geneus, talks about her groundbreaking film, *FREDA*." *Caribbean Heritage Magazine*, 2022, <https://www.youtube.com/watch?v=3hle6aVIKAE> consulté le 12/03/2025.

⁴⁰² Voir par exemple Généus, Gessica (réalisatrice). "Frankétienne." *Vizaj Nou*. Port-au-Prince, Ayizan Productions, 2014. <https://www.youtube.com/watch?v=c8691ediKEE> consulté le 23/03/2025.

⁴⁰³ Festival International du Film Documentaire Amazonie-Caraïbe. "GESSICA GÉNÉUS, Présidente du jury du FIFAC 2024." Festival FIFAC, 2024, <https://festivalfifac.com/actualites/gessica-geneus-presidente-du-jury-du-fifac-2024/> consulté le 20/02/2025.

⁴⁰⁴ Voir Delice, Guamacice. "L'accord Petro Caribe à l'origine." *Challenges*, 2018, <https://web.archive.org/web/20190407161033/https://challengesnews.com/laccord-petro-caribe-lorigine/> consulté le 15/02/2025.

de participer à la reconstruction du pays – or, des 3,8 milliards de dollars de dettes contractés, seule une infime partie a servi à la reconstruction de ces infrastructures.⁴⁰⁵ En 2017, le Sénat de la République d’Haïti a publié un rapport de plus de 600 pages sur les emprunts du gouvernements liés au PetroCaribe de 2006 à 2016, et y a souligné les nombreux contrats frauduleux, incomplets ou contradictoires.⁴⁰⁶ Génésus a été l’une des figures de la protestation publique, postant des images des manifestations et des interviews sur les réseaux sociaux.⁴⁰⁷ *Freda* s’inscrit dans le prolongement de cette volonté d’amplifier les voix contestatrices et de questionner l’organisation de la politique et de l’économie haïtiennes depuis le point de vue des classes populaires.

Freda suit la vie quotidienne de la protagoniste éponyme (Néhémie Bastien), une étudiante en anthropologie à Port-au-Prince dans le contexte des manifestations liées à PetroCaribe.⁴⁰⁸ Freda travaille aussi dans un restaurant chic à la suite des pressions de sa mère, Jeannette, qui ne voit aucune valeur dans les études de sa fille aînée. Jeannette a d’autres objectifs pour ses deux autres enfants : envoyer son fils Moïse à l’étranger dès que possible, et marier sa fille Esther à un homme riche. Alors que Freda a l’opportunité de quitter Haïti en suivant son partenaire haïtiano-

⁴⁰⁵ “Fonds Petrocaribe : des Haïtiens demandent des comptes à la classe politique.” Radio France Inter, 2018, <https://www.rfi.fr/fr/ameriques/20180820-fonds-petrocaribe-haitiens-demandent-comptes-classe-politique> consulté le 15/02/2025.

⁴⁰⁶ *Rapport de la Commission Sénatoriale spéciale d’enquête sur le fonds Petro Caribe couvrant les périodes annuelles allant de septembre 2008 à septembre 2016.* Sénat de la République d’Haïti, 2017, <https://www.haiti-now.org/wp-content/uploads/2021/02/Rapport-PETRO-CARIBE-OCTOBRE-2017.pdf?srltid=AfmBOopfccugPFfJZYxTfjWlnSURwfAskialK9dMqhX93qoJmlMIPx60> consulté le 15/02/2025. Le journal *Le Nouvelliste* résume ainsi le rapport : « Ainsi, ont été analysées les transactions réalisées par les administrations Préval/Pierre-Louis (septembre 2008 – octobre 2009) USD 197 500 000.00, Préval/Bellerive (novembre 2009 – mai 2011) USD 348 240 830,01, Martelly/ Conille (novembre 2011- Mai 2012) USD 210 303 222,68 , Martelly/ Lamothe (Mai 2012 – Décembre 2014) USD 668 315 429,20, Martelly/Paul (Janvier 2015 – Mars 2016) USD 280 003 698,66. » “PetroCaribe : résumé complet du rapport de la commission Éthique et Anti-Corruption du Sénat.” *Le Nouvelliste*, 2016, https://lenouvelliste.com/article/162164/petrocaribe-resume-complet-du-rapport-de-la-commission-ethique-et-anti-corruption-du-senat#google_vignette consulté le 15/02/2025.

⁴⁰⁷ Voir par exemple Génésus, Jessica. “Jenès Ayiti a Ak Lajan Petro Caribe a.” OCAMTV, 2018, <https://www.youtube.com/watch?v=9YUJHFRcoa4> consulté le 12/02/2025 et “Fèmen bouch mwen siw kapab.” Réseau X, 2018, <https://x.com/GessicaGeneus/status/1052634682888736769?mx=2> consulté le 12/02/2025.

⁴⁰⁸ Voir la bande annonce *FREDA* – *Bande annonce.* Nour Films YouTube, 2021, <https://www.youtube.com/watch?v=OJLhFuZX74> le 15/04/2025.

dominicain Yeshua en République Dominicaine, elle décide de rester à Port-au-Prince dans ce contexte de mouvements sociaux forts. *Freda* explore les imbrications des pouvoirs économiques et politiques en Haïti, tout en critiquant les discriminations raciales et de genre qui sont reproduites par la société haïtienne contemporaine.

Contre des discours qui justifieraient les systèmes économiques et politiques en place comme étant justes et inéluctables, Freda et Mani s'opposent aux orientations capitalistes des organisations politiques de leur communauté, qui permettent de maintenir la violence, l'extractivisme et les inégalités sociales. Le concept de souveraineté narrative est productif pour analyser les œuvres de Généus et de Monnet. La souveraineté narrative s'oppose directement à la tradition cinématographique occidentale de modèle extractiviste, qui représente des individus ou communautés filmées sans collaborer avec elleux, sans reconnaître leur participation au processus créatif, et sans leur offrir de rétribution juste pour leur performance. Suivant la définition de la société de médias autochtones au Canada ImagineNATIVE (2019), la souveraineté narrative vise à la « décolonisation des pratiques » cinématographiques (7), ce qui passe par trois éléments clés : « contrôler la prise de décisions sur le financement et le côté créatif de la production », « protéger les droits et intérêts de propriété culturelle » et « assurer la conformité du consentement, de l'accès, et du contrôle sur la propriété culturelle » (8). Les peuples autochtones marquent leur souveraineté narrative quand ils ont la possibilité de raconter des histoires selon leurs propres cadres culturels, en respectant leurs protocoles et leurs décisions quant à ce qui est raconté et comment cela est fait, tout en reconnaissant la responsabilité qui est liée à toutes les productions culturelles dans un contexte historique de représentations erronées. *Bootlegger* mais aussi *Freda* visent à explorer leurs souverainetés narratives respectives.

I. Les enfermements par la dette

Les critiques de la dette partent souvent du rôle central de la « dette d'indépendance » que la France a imposé en Haïti lors de la reconnaissance de son indépendance en 1825. L'économiste français Thomas Piketty résume ainsi cette dette :

Le cas d'Haïti est emblématique, non seulement car il s'agit de la première abolition de l'époque moderne à la suite d'une révolte d'esclaves victorieuse, et de la première indépendance obtenue par une population noire face à une puissance européenne, mais aussi car cet épisode se termina par une gigantesque dette publique qui contribua à miner le développement de Haïti au cours des deux siècles suivants. (109)

La dette imposée par la France au moyen de menaces militaires a été « acceptée » par le gouvernement haïtien, alors que l'île était sous blocus maritime. Le président haïtien Jean-Pierre Boyer a été contraint de contracter cette dette, faisant d'Haïti « le seul pays au monde où des générations de descendants d'esclaves ont versé des réparations aux héritiers de leurs anciens maîtres » (Gamio et al., en ligne).⁴⁰⁹ La dette imposée, d'un montant de 150 millions de francs, représente selon Piketty « plus de 300% du revenu national de Haïti en 1825 » (110), une somme impossible à payer sans passer par des prêts bancaires. Le gouvernement haïtien a été obligé de contracter des emprunts aux banques de France, ajoutant à la dette originale des intérêts encore plus élevés que la dette elle-même. Les États-Unis, qui ont envahi le pays de 1915 à 1934, ont reproduit les mêmes techniques de prédation économique en s'emparant de l'or de la Banque Nationale du pays et en imposant à Haïti des emprunts aux banques étatsuniennes avec de hauts intérêts.¹⁰ Seule une infime partie des produits haïtiens, tel que le café, a pu participer au financement d'infrastructures locales. La dette d'Haïti est une structure de prédation néocoloniale.

⁴⁰⁹ Lazaro Gamio, Constant Méheut, Catherine Porter, Selam Gebrekidan, Allison McCann et Matt Apuzzo. « La Rançon : Les Milliards Envolés » New York Times, 2022, <https://www.nytimes.com/fr/interactive/2022/05/20/world/americas/haiti-france-dette-reparations.html> consulté le 17/02/2025.

La dette est un outil de contrôle grâce auquel la France puis les États-Unis se sont assurés d'appauvrir la nouvelle Nation alors ravagée par des années de guerre sur son territoire. Cette politique a visé notamment à dissuader les autres peuples de se révolter contre le pouvoir colonial, entraînant jusqu'à aujourd'hui l'image d'Haïti comme d'un mauvais exemple à suivre, une « terre maudite » seule responsable de ses malheurs.⁴¹⁰ Féministes et décoloniales, les philosophes argentines Luci Cavallero et Verónica Gago, tout comme les philosophes portoricaines Rocio Zambrana et Ariadna Godreau-Aubert, interrogent directement leur lectorat par cette question : qui doit quoi à qui ? (Gago et Cavallero, 78 ; Zambrana, 84 ; Godreau-Aubert, 2021, 131). Dans ce contexte, contester une dette affirme le refus de la légitimité historique de celle-ci.

A. La dette comme structure capitaliste de prédation coloniale

La dette comme structure de capture est l'un des éléments récurrents dans les critiques du capitalisme. Les dettes forcent les individus et les communautés à entrer dans le système capitaliste occidental : pour le philosophe italien Maurizio Lazzarato, le « temps de la dette » vole le futur des personnes ou des peuples qui les contractent : « Ce qui importe, c'est la prétention de la finance à vouloir réduire [par la dette] ce qui sera à ce qui est, c'est-à-dire à réduire le futur et ses possibles aux relations de pouvoir actuelles » (39). La dette est ainsi un outil qui vise à empêcher les hiérarchies de changer, en imposant que les relations de pouvoir existantes dans le présent soient les mêmes que celles dans le futur.

La dette capture le futur des personnes et communautés forcées à s'endetter ; cette prédation du futur passe aussi par les discours issus du capitalisme à la fin de la Guerre Froide qui

⁴¹⁰ Voir par exemple l'article « Haïti la Maudite » de Charles Emptaz, publié par *Le Figaro* le 13 janvier 2024, avec la photo d'un cadavre dans la rue en entête, qui mêle références à Christophe Colon et aux pirates, et une suite d'image déshumanisante des Haïtien·nes : <https://www.lefigaro.fr/international/haiti-la-maudite-sous-le-regne-de-l-ultra-violence-20240113> consulté le 27/02/2025.

affirment qu'il n'y a pas d'alternative à ce système économique. Le TINA, pour l'expression anglaise de « there is no alternative », a été notamment employé par la première ministre du Royaume-Uni, Margaret Thatcher, en 1980, dans le but d'imposer l'horizon capitaliste.⁴¹¹ Il s'agit de décrire toutes les autres organisations économiques, politiques et sociales comme impossibles à mettre en place et utopiques, déconnectées de la réalité : la réalité est alors réduite au capitalisme. Les politiques capitalistes font de la dette un système de prédation non seulement du futur, mais aussi de toute création artistique. Le philosophe anglais Mark Fisher définit ainsi le « capitalist realism » : « the widespread sense that not only is capitalism the only viable political and economic system, but also that it is now impossible to *imagine* a coherent alternative to it » (2). Le réalisme capitaliste réfute toutes les autres possibilités d'organisation économique et politique, ajoutant à la prédation du futur une prédation de l'imaginaire et de tous les discours alternatifs.

Mais la lecture de la dette d'Haïti de Zambrana va plus loin que cette seule analyse du système capitaliste de la dette comme prédation coloniale et néo-coloniale : « the case of Haiti is exemplary of the operation of debt as an apparatus of capture and predation, but also as a form of coloniality. [...] Haiti is exemplary, furthermore, of the *reversibility* of debt » (84). Dans l'approche de Zambrana, le cas de la dette d'Haïti n'illustre pas seulement la prédation du capitalisme sur le futur d'un peuple qui prend son indépendance, mais aussi et surtout cette action de « réversibilité » de la dette : Haïti a gagné la guerre contre Napoléon et la France, cependant, c'est la nouvelle Nation qui a dû « rembourser » les maîtres d'esclaves et les propriétaires de plantations pour leur « propriétés » perdues, comme si Haïti avait perdu la guerre. Habituellement, c'est la Nation battue qui doit rembourser les dégâts engendrés. Zambrana met en avant cette

⁴¹¹ Thatcher, Margaret. "Speech to Conservative Women's Conference." Margaret Thatcher Foundation, <https://www.margaretthatcher.org/document/104368> consulté le 17/02/2025.

réversibilité comme un outil de la lutte contre la dette : le renversement tente de cacher les liens originels de cette dette. Qui doit quoi à qui ? Zambrana, pour répondre à cette question, affirme : « The so-called Third World is the creditor » (151). Les mécanismes capitalistes de la dette, comme les illustre la dette imposée en Haïti en 1825, sont des processus d'inversion et de prédation de peuples et de nations entières dans le but de les faire rentrer dans l'ordre capitaliste mondial en position subalterne et de les empêcher de développer des formes d'organisations économiques autonomes ou alternatives.

B. Imposer la dette aux communautés

La dette se caractérise par quatre éléments : la hiérarchie des pouvoirs, la prédation des ressources, la violence qui résulte de cette prédation, et la culpabilité comme forme d'intériorisation de la dette par les individus. Ces quatre éléments sont au centre du discours critique de *Freda* et de *Bootlegger*. Pour Fisher : « Capitalist realism can only be threatened if it is shown to be in some way inconsistent or untenable; if, that is to say, capitalism's ostensible 'realism' turns out to be nothing of the sort » (13). Le capitalisme comme structure peut être menacé quand ses échecs sont exposés. *Freda* et *Bootlegger* révèlent le caractère intenable de l'organisation politique et économique de leur communauté respective.

a. Systèmes inégalitaires et hiérarchies sociales

A travers la hiérarchisation des classes sociales, seules les élites peuvent décider de l'endettement de toute une nation. La hiérarchisation des classes et des rapports de pouvoir qui en découlent, et ce particulièrement dans un contexte marqué par la colonialité, met à mal l'idée de démocratie et de représentation du peuple par une élite politique. La rencontre entre les pouvoirs économiques et politiques chez les élites d'une nation, dans un système qui se présente comme démocratique, empêche en réalité la population de participer aux prises de décision sur leur nation.

Godreau-Aubert, qui développe ce qu'elle nomme une « pedagogía de las endeudadas » [pédagogie des endettées], relie les structures capitalistes de la dette et de l'austérité au fait de faire porter les coûts des décisions économiques des corporations et des gouvernements qui les soutiennent sur la population : « la austeridad es un intento del gobierno de ajustar sus gastos para responder a los déficit presupuestarios y al pago de deudas » (41).⁴¹² La dette nationale explose quand les spéculations des plus riches s'effondrent ; les déficits des banques sont alors nationalisés et les États imposent l'austérité pour rembourser l'argent dont la grande majorité de la population n'a jamais bénéficié.⁴¹³ Cet ensemble de structures renforce la pauvreté de la population, une pauvreté que Godreau-Aubert définit ainsi : « Más que privación económica se refiere a la falta de poder político y social así como la erosión progresiva de la dignidad humana » (41).⁴¹⁴ La pauvreté est liée à l'impossibilité de prendre des décisions pour sa nation, au manque de souveraineté. *Bootlegger* et *Freda* épinglent les prétentions démocratiques de leur gouvernement et montrent qu'au contraire, le gouvernement est un système vertical prédateur de la population qu'il gouverne, et que ce système ne fait que renforcer la pauvreté et les difficultés de la population.

Dynamiques de pouvoir dans les conseils de bandes

Dans le film *Bootlegger*, après avoir dîné avec ses grands-parents en leur compagnie, Nora (Joséphine Bacon) demande à sa petite-fille Mani de se rendre au conseil de bande en leur nom ce soir même, car la réunion est trop tard pour permettre à ce couple âgé d'y participer. Ainsi, le premier acte civique de Mani dès son retour est d'assister à cette réunion politique en tant que représentante de ses aîné-es. La scène du conseil de bande est aussi l'occasion de présenter une

⁴¹² « L'austérité est une tentative du gouvernement d'ajuster ses dépenses pour répondre aux déficits budgétaires et au paiement de la dette. » (Toutes les traductions sont miennes sauf indication contraire)

⁴¹³ Voir l'analyse d'Alaric Hall pour l'Europe et la crise de 2008 (2020, 25).

⁴¹⁴ « Plus que la privation économique, [la pauvreté] se réfère au manque de pouvoir politique et social ainsi qu'à l'érosion progressive de la dignité humaine. »

majorité des personnages principaux de l'histoire : la caméra alterne entre des plans moyens fixes d'individus, tels que la cheffe (Dominique Pétin, Wendat), la bootlegger québécoise Laura (Pascale Bussières) et son compagnon Raymond (Jacques N washish, Attikamekw). L'alternance des plans entre Mani, assise seule et de profil, et Raymond, dont le visage, filmé en gros plan, a un rictus quelques secondes sur sa joue, laisse entrevoir l'antagonisme de ce dernier pour la jeune femme, mais aussi la solitude de Mani, alors que personne d'autre ne semble la remarquer. Monnet se sert de l'espace politique du conseil pour introduire ses personnages et leurs dynamiques relationnelles. Mais la caméra s'attarde aussi sur des membres de la communauté qui ont des rôles de figurant-es, les individualisant tout en les présentant au sein du groupe, le visage parfois partiellement caché par d'autres membres ou elleux-mêmes se tenant devant d'autres personnes en les dissimulant. Cette scène montre l'étendue de la communauté, on voit des personnes de tous âges, des hommes, des femmes, et des personnes non-binaires, des personnes bilingues qui s'expriment en anishnaabemowin et/ou en français et, surtout, qui ne sont pas d'accord sur les décisions politiques du conseil de bande, dans une communauté vivante et variée.

Visuellement, le conseil de bande est filmé comme un lieu social permettant de donner de l'espace à l'écran pour les divers membres de la communauté. En revanche, le déroulement de cette réunion est fortement marqué par la hiérarchie sociale avec, au sommet, la cheffe de bande, Jeanne. Le fait que Nora délègue sa petite-fille pour cette réunion est déjà un indicateur de la distorsion entre la vision d'un « conseil » pour entendre la voix de tous et de toutes, et l'horaire choisi, qui empêche une partie des personnes concernées de se rendre sur place. Mani entre dans la salle du conseil de bande *in medias res*, alors que Jeanne se fait huer mais reçoit aussi des soutiens vocaux de la part de divers membres de la communauté. Par Mani, nous entrons dans une histoire qui a déjà commencé, celle du mécontentement des membres de la communauté envers

leur gouvernement. Le gouvernement fédéral canadien a imposé les conseils de bande à la fin du XIX^{ème} siècle pour remplacer les organisations politiques traditionnelles ; presque aucun pouvoir politique ne leur a été reconnu jusqu'à la Loi sur les Indiens de 1951 (Beaulieu et Béreau, 87 ; 99). Les historien·nes québécois·es Alain Beaulieu et Stéphanie Béreau soulignent le rôle ambivalent de ces institutions, la structure du conseil de bande ayant permis aux communautés de « renforcer leur position dans le rapport de force avec l'État canadien » (100), mais cela a été rendu possible par l'imposition d'une organisation hiérarchique stricte dans laquelle une personne seule peut imposer des décisions à l'ensemble de la communauté, même si plusieurs membres ne sont pas d'accord (ce qui était impossible ou très difficile à faire avant).

Bootlegger questionne la structure du conseil de bande. La cheffe et ses deux assistants se trouvent sur une scène surélevée : iels dominant l'audience, placés au-dessus des autres



spatialement mais aussi politiquement, grâce au pouvoir qu'iels détiennent en reproduisant les structures politiques imposées par les lois canadiennes. Le conseil de bande est un lieu qui devrait permettre aux divers membres de la communauté de faire entendre leurs voix, mais c'est Jeanne qui distribue la parole. On entend de nombreuses critiques de divers membres de la communauté : une femme interpelle Jeanne sur le fait qu'il n'y a pas d'école malgré ses promesses électorales et Oscar (Samian, Anishinaabe) affirme qu'en tant que seul policier, il ne peut pas patrouiller l'ensemble de la réserve. Les voix fusent de tous les côtés, le plus souvent hors-cadre. Jeanne garde le contrôle en imposant un ordre de parole : « On veut donner la chance à tout le monde de s'exprimer » (11:30). Cette affirmation est, ironiquement, une façon de garder le contrôle sur la parole en la distribuant ; Jeanne impose le silence aux voix qu'elle ne veut pas entendre. Le conseil de bande est ainsi remis en cause en tant qu'espace démocratique.

Espaces de débats et espaces de discipline



Dans le film *Freda*, la hiérarchie sociale est soulignée dans les deux premiers espaces publics que Freda fréquente après qu'elle sorte de chez elle : la salle de classe universitaire et l'église. Dans les deux cas, un homme seul veut prendre la parole depuis le fond d'une pièce fermée, pour imposer l'ordre et l'écoute. La solitude de cet homme s'oppose au groupe de personnes qui lui fait face, un groupe assis dos à l'audience.

Cette disposition nous place parmi le groupe qui doit écouter et non parler : nous sommes invités à entrer dans la communauté depuis le point de vue de ceux qui se trouvent en bas de la hiérarchie. Génés filme, comme l'avait fait Monnet, des portraits individuels en plans moyens et rapprochés de personnes importantes pour la suite du film : les camarades de classe de Freda et sa famille, notamment la grande dévotion de sa mère, Jeannette (Fabiola Rémy). Ces deux scènes, qui se suivent très rapidement (dans les dix premières minutes du film) mettent en contraste deux types de hiérarchies : d'un côté, l'espace de paroles critiques des étudiant·es sur le contexte politique, économique et social de leur pays, avec lesquelles le professeur (Rolando Étienne) doit négocier pour se faire entendre. De l'autre, le silence imposé dans cette église évangélique, où la seule personne qui prend la parole individuellement, qui ordonne de répéter ses prières et qui lance des chants pour toute l'assemblée, est un pasteur nord-américain blanc, créolophone et à fort accent anglophone. La sobriété de la salle de classe s'oppose à l'opulence de l'église, avec ces rideaux rouges en arrière-plan, qui ferment l'espace comme un théâtre. La mise en scène du pasteur reproduit une composition picturale de l'art classique chrétien, avec une disposition en triangle dont la pointe supérieure est occupée par la figure de pouvoir spirituel. Alors que tous les autres

membres de l'église chantent et prient avec le pasteur, Freda reste assise, immobile, les yeux fermés : cette position l'isole, un isolement renforcé par ses vêtements entièrement noirs qui contrastent avec les couleurs vives et mouvantes qui l'entourent. Comme Mani, Freda arrive *in medias res*, dans la salle de cours et dans l'église : elle prend part à des débats et des actes qui la précèdent, tout en gardant une distance critique.

La classe et l'église mettent en avant la colonialité des structures sociales haïtiennes : le professeur maintient son autorité en parlant français, alors que la discussion était jusque-là en créole haïtien. Il impose à une étudiante d'effacer du tableau un message de protestation qui s'achève par « N'ap refe 1804 » [Refaisons [la révolution de] 1804], décidant ainsi quels thèmes sont abordables dans la salle de classe. Mais les étudiant·es remettent en cause cette hiérarchie : iels répondent au professeur, montrent leur mécontentement, soupirent et refusent d'obéir immédiatement. Ces protestations rendent encore plus flagrant le pouvoir non partagé du pasteur dans la scène suivante. Ce pasteur illustre la colonialité des structures qui reproduisent le pouvoir spirituel, en particulier évangéliste nord-américain, mais aussi les structures d'accaparement des richesses pour leur déploiement ostentatoire. Gago et Cavallero affirment : « Finanzas y religión estructuran economías de la obediencia que se complementan » (45).⁴¹⁵ L'église évangélique de *Freda* illustre la hiérarchie religieuse comme un outil pour imposer l'obéissance. Ce pouvoir spirituel est une façon de maintenir les inégalités sociales et économiques.

Dans *Freda* comme dans *Bootlegger*, la mise en scène rend visibles les structures hiérarchiques issues de la colonialité que certains membres des communautés, à savoir une cheffe de bande, un professeur et un pasteur, maintiennent et reproduisent. Mani et Freda observent

⁴¹⁵ « Les finances et la religion structurent des économies de l'obéissance qui se complètent. »

depuis l'intérieur, mais d'un œil détaché, le pouvoir politique, économique et social de leur communauté respective. Cette distanciation révèle leur conscience critique face à ces structures.

b. Prédation des élites : la corruption

Bootlegger et *Freda* mettent en avant l'union des élites locales et internationales pour maintenir la prédation et la corruption grâce à leur contrôle des pouvoirs politiques et économiques. La corruption engendre des dettes non-officielles entre divers membres de la communauté, créant des systèmes sociaux qui permettent le maintien des mêmes personnes au pouvoir. La chercheuse étatsunienne en sciences politiques Janet Elise Johnson et les chercheuses islandaises en études de genre Þorgerður Einarisdóttir et Gyða Margrét Pétursdóttir proposent une définition de la corruption en ces termes : « the overall subversion of legitimate governance » (175). Dans leur définition, la corruption n'est pas seulement liée à l'échange de sommes d'argent contre des intérêts personnels ; elle se situe dans l'union néolibérale des pouvoirs politiques et économiques qui permet la modification des institutions depuis l'intérieur, la mise en place de clientélisme et le monopole sur les systèmes de prise de décision (186). La corruption est un thème récurrent mais encore peu étudié dans les récits contemporains autochtones francophones⁴¹⁶ tout comme haïtiens.⁴¹⁷ L'argent de la corruption provient non pas de ces élites mais de la prédation des ressources des individus les plus pauvres de la communauté.

Trafics d'alcool : les codes des films de gangster

Dans *Bootlegger*, le clientélisme et le monopole du pouvoir privent la communauté d'infrastructures publiques tout en favorisant l'enrichissement des élites. Après la réunion du conseil de bande, Laura, la compagne de Raymond, offre une dinde à chaque famille de la réserve,

⁴¹⁶ Voir Picard-Siouï, Louis-Karl. *Chroniques de Kitchike : la grande débarque : Nouvelles*. Malvezie, Occitanie: Éditions Dépaysage, 2021.

⁴¹⁷ Voir par exemple la vulgarité de la corruption dans le film *Moloch Tropical* de Raoul Peck (2009)

un cadeau bien maigre par rapport aux demandes de développement des infrastructures locales. La présence de ces dindes juste après le conseil de bande peut aussi être lue comme une métaphore de la prédation de la population que les personnes au pouvoir « plument ».

Le trafic d'alcool illégal est révélé petit à petit tout au long du film : Laura sort de la réserve pour aller chercher son stock d'alcool (30:00) puis rentre en passant une fausse inspection au poste de l'entrée de la réserve : un agent autochtone inspecte le coffre de la camionnette de Laura par la fenêtre, puis attend avec un sourire entendu un paquet de papier dont on ne voit pas le contenu (32:00). Cette scène évoque les codes des films de gangster, que la chercheuse française Karine Hildenbrand résume ainsi : « Set in the city, mostly at night and detailing the illegal activities of gangs involved in the liquor business during the Prohibition era » (dans Larke-Walsh, 144). Laura, qu'elle distribue des dindes ou qu'elle fasse entrer son stock dans la réserve, agit de nuit, presque sans parler. Son activité sur une réserve « sèche » où l'alcool est interdit la place en héritière directe des gangsters et trafiquant·es de la Prohibition étatsunienne du siècle dernier, mais dans le présent d'une communauté autochtone et non d'une grande ville. L'activité illégale de Laura n'est révélée dans toute son ampleur que lors de sa rencontre avec Jeanne, la cheffe de bande, là aussi de nuit (52 :00). La chercheuse anglaise George S. Larke-Walsh affirme : « Gangster films throughout cinema history have often suggested that organized crime and politics are intricately connected » (33). Monnet reprend ainsi certains codes des films de gangster pour parler de la corruption dans cette réserve fictive marquée par la prohibition de l'alcool, et souligne ainsi la colonialité des structures politiques et économiques qui favorisent les trafics illégaux jusqu'à aujourd'hui.

Le retardement de cette révélation maintient le suspense dans la majorité du film, ce qui place l'audience au même rang que la majorité de la communauté. Jeanne ne reste qu'une minute chez Laura. Les deux femmes se font face dans la pénombre et elles tentent de s'intimider l'une l'autre : Laura veut que Jeanne fasse taire Mani, et Jeanne veut que Laura mette son activité en pause. L'intimidation passe par des silences et des regards défiants, sans bande son, ce qui permet d'entendre les pas de Jeanne puis de Laura sur le parquet, ainsi que les soupirs d'impatience de



chaque personnage. La caméra nous place à table avec ces deux femmes, en témoins directs de la transaction à l'abri des regards : après un plan moyen qui illustre la confrontation et l'intimidation, le mouvement panoramique qui part du gros plan sur le visage de Laura pour arriver à celui de Jeanne reproduit un mouvement humain d'un témoin qui tournerait la tête. Cette rencontre révèle la corruption de la cheffe du conseil de bande, qui accepte, elle aussi, un paquet d'argent caché dans une enveloppe de papier kraft contre son silence. Le pouvoir politique qu'elle incarne est indissociable du pouvoir économique de Laura, et la volonté de chacune de rester en position de force et de s'enrichir au détriment de la communauté est résumée par Laura : « Toi tu fermes tes yeux, pis moi je ferme ma trappe » (52:30). Le pouvoir est un monopole gardé par une partie infime de la communauté mais ce sont des liens de corruption qui unissent cette élite.

Bootlegger trace l'origine des paquets krafts de Laura : cet argent ne sort pas de nulle part, mais bien des membres de la communauté. Laura est présentée dans ses activités de bootlegger non seulement : elle vend des bouteilles à ses clients mais elle impose aussi la vente à des personnes qui tentent de résister à leur alcoolisme. Ainsi, elle se rend dans l'atelier de Johnny (C, S, Gilbert Crazy Horse Commanda, Anishinaabe), le grand-père de Mani (36 :00). Elle devient

littéralement la voix de la « Matchi Manitou Kwe » [diabliesse]⁴¹⁸ comme l'appelle Johnny, en le poussant à acheter une bouteille de whiskey pour plus de 100 dollars canadiens. Monnet filme la tentative de résistance de Johnny et la persuasion insidieuse de Laura : Johnny est de trois-quarts dos, comme s'il essayait de cacher sa honte à la caméra. Au contraire, Laura bloque la porte par laquelle elle vient d'entrer : elle prend Johnny au piège et lui extorque son argent. L'argent avec lequel Laura s'enrichit et corrompt les membres de la communauté qui ont des responsabilités est le résultat de la prédation de la bootlegger qui encourage et impose presque la consommation d'alcool à des individus qui tentent, sans y parvenir, de lui résister.

La corruption institutionnalisée

Au cours de *Freda*, la protagoniste n'est invitée à prendre part à aucun acte civique officiel. *Freda* prend place pendant les manifestations à partir de 2018-2019 contre PetroCaribe, en tant qu'exemple limpide de la corruption du gouvernement et de ses conséquences en termes de manque d'infrastructures publiques. L'un des personnages qui incarne la politique haïtienne est le Sénateur Robert (Stevenson Saintiné), le beau-frère de Freda, que sa sœur Esther (Djanaïna François) rencontre et épouse au cours du film. L'audience n'a aucune information sur la façon dont Robert est arrivé à ce poste, ni depuis combien de temps il exerce ce pouvoir. Ce riche sénateur n'hésite pas à acheter une robe de mariée de 2000 dollars étatsuniens pour Esther, en plus d'avoir un chauffeur, une énorme voiture, et un garde-du-corps. Il offre notamment à Jeannette, sa belle-mère (Fabiola Remy), un générateur électrique (40:00). Robert est ainsi une incarnation de la « corruption institutionnalisée » (Johnson et al. 196) et les cadeaux qu'il offre à sa belle-famille rendent visible le clientélisme comme mode de fonctionnement de son travail politique.

⁴¹⁸ Dollinger, Stefan and Margery Fee (editors). "Matchi Manitou." *DCHP-3: The Dictionary of Canadianisms on Historical Principles, Third Edition*. Vancouver, BC: University of British Columbia, <https://dchp.arts.ubc.ca/entries/Matchi%20Manitou> consulté le 06/03/2025.



Les relations entre Jeannette et Robert à travers ce clientélisme illustrent la réduction des relations sociales à des relations économiques d'échanges inégaux : ce que Jeannette échange contre ces cadeaux, c'est sa propre fille. Jeannette veut que sa seconde fille épouse un homme riche pour que ce gendre puisse payer pour tout ce qui manque dans sa belle-famille. Ainsi, la mère voit dans Esther une valeur marchande, ce qui évoque la critique du patriarcat de la philosophe belge Luce Irigaray lorsqu'elle écrit « La femme est traditionnellement valeur d'usage pour l'homme, valeur d'échange entre les hommes. Marchandise, donc. » (30). La situation est différente puisqu'Esther n'est pas échangée à un époux par un père, mais par une mère, ce qui souligne la profonde internalisation de ces modes d'échange. Au milieu du film (45 :00), Esther, Robert, Jeannette et Freda visitent ensemble le lieu de réception pour le mariage. Alors que la représentante du lieu explique les différentes formules à Robert, la caméra suit la mère et ses deux filles. Esther souhaite exprimer sa joie à sa mère et sa sœur qui se sont assises, et s'abaisse en chuchotant. Elle est alors en dessous du regard surplombant de Jeannette, ce qui évoque la hiérarchie entre les deux femmes. Jeannette ordonne alors à Esther de demander à Robert de payer un billet d'avion pour son fils Moïse. En effet, le Chili vient juste d'ouvrir ses frontières aux Haïtien·nes sans qu'ils aient besoin de visa. Jeannette lie explicitement le mariage de sa fille aux possibilités de départ pour son fils : elle voit dans ce mariage un échange de « faveurs ». Esther et Freda sont choquées par cette demande, et la cadette tente de faire taire sa mère en lui disant d'un ton ferme « C'est pas le bon moment » (45:50). Contre la tentative de diversion de Jeannette, qui s'interroge sur l'origine de tout l'argent du Sénateur, Freda répond sans hésiter : « Kob ou. Kob taks » [Ton argent. L'argent des taxes]. Freda est ouvertement critique des enchevêtrements profonds entre les pouvoirs politiques et économiques en Haïti, dans un système où les riches ne

gouvernement que pour s'enrichir davantage. Le Sénateur acquiert sa femme par des cadeaux et la mère de celle-ci la pousse à soutirer toujours plus de son futur époux. Le monopole des pouvoirs politiques et économiques pousse les individus comme Jeannette à entrer dans des relations de clientélisme où les échanges visent des améliorations personnelles (par exemple par le cadeau d'un générateur à Jeannette) et non la mise en place d'infrastructures publiques qui serviraient à tous les membres de la communauté (comme l'amélioration de l'éclairage public et de l'accès à l'électricité dans ce quartier). L'union des pouvoirs économiques et politiques chez Génés, comme chez Monnet, se fait au détriment de la population.

La critique des hiérarchies et de la corruption qui en découle entraîne perte de pouvoir et pauvreté au sens de Godreau-Aubert. Le philosophe mohawk Taiaiake Alfred écrit :

The basic substance of the problem of colonialism is the belief in the superiority and universality of Euroamerican culture, especially the concepts of individual rights as the highest expression of human freedom, representative democracy as being the best guarantor of peace and order, and capitalism as the only means to achieve the satisfaction of human material needs. (109)

Freda et Mani posent un regard critique sur le « pouvoir démocratique » local mais aussi sur le capitalisme et l'envie d'accumuler toujours plus des élites qui, au lieu d'y contribuer, empêchent le reste de la population de couvrir leurs nécessités matérielles. Ces deux systèmes de corruption insistent sur l'internalisation des structures et leur reproduction par les membres de la communauté : Jeanne la cheffe de bande est issue de la communauté, et Jeannette pousse sa fille à se marier pour s'enrichir. Les deux films encouragent ainsi des mouvements de critique des structures politiques, économiques et sociales de leur communauté, mais aussi des auto-critiques, dans le but de participer à la décolonisation des mentalités. Monnet et Génés rendent visible la corruption des élites mais elles soulignent aussi que ces structures sont internalisées par une grande

partie de la population, à leur propre détriment. Or cette union entre le pouvoir politique et le pouvoir économique a des impacts violents sur les individus et leur communauté.

c. *La violence du capitalisme : les dettes à la communauté*

Monnet et Génés incarnent l'accumulation capitaliste dans des personnages spécifiques, mais elles se servent de ces personnages pour mettre en lumière les conséquences physiques et sociales de leurs actions en termes de violence et de mort dans leur communauté respective. Zambrana décrit le mécanisme de la dette en termes de violence : « Debt lands not merely exacerbating a history of racial/gender violence, then. It reinscribes it, actualizes or updates it, rearticulates its differences and intensities » (40). La violence politique, en imposant des hiérarchies, et la violence économique, par la prédation et la corruption, ont pour conséquence la reproduction et l'incrémentation de la violence sociale.

La violence de genre

Esther rentre un soir chez Freda et sa mère avec le visage tuméfié. On entend sa voix effrayée de l'autre côté de la porte avant de la voir (1:13:40). Esther entre le dos d'abord tourné à la caméra : sa honte lui fait baisser la tête. Alors qu'elle est plus grande que sa sœur, Esther se place sous le regard de cette dernière, et sous son jugement. Freda se déplace alors légèrement et les deux sœurs se font face, de profil. Leur silence permet à l'audience de porter toute son attention sur l'œil tuméfié d'Esther ; Esther a été battue par son (tout nouveau) mari. Freda, sans mots, prend sa sœur dans ses bras, et celle-ci éclate en sanglots. Le gros plan, qui les unit dans une étreinte sororale, nous invite dans cette intimité. La scène de violence n'est pas visible, seul son résultat sur le corps d'Esther manifeste la violence conjugale. Or, la violence du mari, qui est absent de la scène, est reproduite verbalement par Jeannette. La mère surplombe à nouveau ses filles, elle n'entre pas dans l'intimité manifestée par le plan rapproché sur le visage des deux sœurs.

Jeannette intimide Esther, veut appeler Robert pour qu'il vienne la chercher et commence à ordonner à cette dernière d'obéir en tout à son mari pour être une bonne épouse. Il n'y a pas de plan qui mettrait à même niveau le visage de la fille et de sa mère, soulignant ainsi l'absence de compassion et de soutien maternel. Jeannette reproduit les codes patriarcaux qui justifient la



violence des maris par le comportement de leurs femmes. La présence de ses mains seules à la hauteur du visage d'Esther crée un parallèle entre la violence physique du mari et celle, verbale, de la mère. Esther, pour qu'elle puisse continuer à soutirer de l'argent à son mari, devrait rester avec ce dernier. Le mari et la mère, en traitant Esther comme un objet d'échange, ne la considèrent pas comme un être doté de droits ou de liberté. Mais Freda protège sa sœur de sa mère, ce qui brise le cycle de la violence : Freda accuse sa mère d'être toujours du côté des agresseurs. Elle évoque son propre trauma de ne pas avoir été protégée alors qu'elle n'avait qu'une dizaine d'année. Freda a été violée par le petit-ami de Jeannette de l'époque, et cette dernière avait alors refusé de porter plainte pour ménager leur réputation. La caméra reste fixée sur le visage de Freda, et la mère nous tourne le dos : la mère bloque toute compassion avec ses filles tout comme la caméra bloque son visage. Freda et Esther expriment leur colère mais aussi leur dignité face à la violence auxquelles elles font face, une violence qui naît de la perpétuation du système patriarcal reproduit par les hommes mais aussi par les femmes des générations précédentes.

Le rythme effroyable des morts juvéniles

Dans *Bootlegger*, l'événement qui met fin à la corruption entre Laura, la cheffe de bande, et leurs associés respectifs est la mort de Paul (Jacob Whiteduck-Lavoie, Anishinaabe), un jeune homme de la communauté. Cette mort est précédée par deux autres morts d'adolescent·es : le film

s'ouvre sur la mort de Frankie, 13 ans, dans un incendie alors qu'elle et Mani buvaient ensemble dans un camping-car, dans une scène de flash-back. Juste après la scène de la réunion du conseil de bande, on voit trois adolescent·es, dont Paul, dehors dans la nuit, qui boivent de l'alcool et font des tags. Paul prend la bouteille d'alcool artisanal des mains de Joseph (Joshua Odjick, Anishinaabe) pour en verser quelques gouttes sur le feu. Paul et une amie qui les accompagne dédient alors ce geste à la mémoire d'un certain Pete : « T'es parti trop tôt, Pete. Arrange-toi pour veiller sur nous » (16:30). Cette mort n'est pas explicitée davantage. On devine que Pete était un autre jeune de la communauté dont la mort est récente. Mais alors que Paul verse l'alcool sur le feu, la fumée rouge qui s'en dégage et couvre le ciel noir crée une répétition visuelle avec le feu qui avait ravagé la caravane où Frankie a péri, ce qui suggère que l'alcool, ou « l'eau de feu » en anishnaabemowin (voir Monnet et Coulombe, 2021, 19) a joué aussi un rôle important dans la mort de Pete. Cette scène prépare une troisième mort, celle de Paul. Comme pour Frankie et Pete, la mort-même de Paul, son accident, n'est pas montrée à l'écran ; à la différence des deux autres, son corps est représenté par la caméra.

La mort de Paul s'approche progressivement au long du film : Joseph, l'ami de Paul, a intimidé Laura pour qu'elle lui vende une bouteille. Les deux jeunes se retrouvent la nuit dans la forêt pour boire cette bouteille de whiskey, poussés par la prohibition à s'y cacher pour boire, puis ils rentrent chacun de leur côté sur un motoneige à travers la forêt. Paul est mort dans un accident de motoneige dans les bois. C'est Johnny et Mani qui trouvent son corps alors en proie à des chiens sauvages : la motoneige est renversée entre des arbres, et le bonnet orange de Paul souligne le choc



à la tête, confirmé ensuite par le sang à côté de son visage livide (1:09:10). Mani part en courant dans les bois alors que Johnny effraie les chiens. Johnny porte ensuite le corps sur ses

épaules, seul, et le ramène dans la communauté. L’alternance entre les plans larges, qui montrent l’étendue du chemin à parcourir, et les gros plans sur le visage de Johnny, à l’expression douloureuse, révèle la difficulté de la tâche à accomplir. Le deuil et la douleur de Johnny, et de toute la communauté, passe par l’inversement des rôles : l’aîné porte le jeune, dans la situation inverse de ce que décrit notamment Joséphine Bacon dans la toundra : « Je porte ma grand-mère sur le dos » (2013, 64). L’inversement des rôles manifeste la tragédie de ces morts pour cette communauté qui perd tant de jeunes à cause de l’alcool. Paul était le seul parmi les jeunes qui avait parlé de ses rêves d’avenir : aller étudier la guitare dans un conservatoire de musique (46:00).

Le film suggère un lien de cause à effet entre ces morts et la destruction de l’environnement autour de la réserve. Mani part en courant dans les bois après la découverte du corps. Elle se trouve alors face à un immense espace déboisé et couvert de troncs d’arbres couchés sur la neige et accumulés en monticules. La bande sonore, la voix de l’artiste inuk Tanya Tagaq, profonde et grave sur des modulations vocaliques, unit les deux scènes et les met en continuité l’une de l’autre : la mort de Paul est à placer dans le contexte de la déforestation et de l’extractivisme de la région. Cette continuité auditive évoque l’analyse de l’autrice canadienne Naomi Klein dans sa conversation avec l’activiste écologique Charlene Alden (cheyenne) : « But she [Alden] worried that sacrificing the health of the land for coal dollars would only further alienate Cheyenne people from their culture and traditions, very likely causing more depression and abuse, not less » (391). La mort des jeunes de la communauté est l’un des résultats de la violence coloniale et de l’imposition de systèmes capitalistes sur le territoire. Klein reprend les analyses du politique et



activiste Arthur Manuel (Neskonlith) sur l’extractivisme canadien dans les territoires autochtones comme constituant « a massive unpaid debt that takes the form of all the wealth

that has been extracted from unceded Indigenous land, without consent » (368). Ainsi, la mort violente de ces trois jeunes autochtones dans la communauté de *Bootlegger* ne sont pas des événements isolés ou déconnectés, mais l'une des conséquences de la violence extractiviste. Les vues des arbres coupés sont prises depuis un drone qui surplombe l'environnement, nous donnant un aperçu de l'étendue de la destruction écologique, bien au-delà du champ de vision de Mani. Pour Monnet, « La musique de Tanya Tagaq, contemporaine et ancrée dans le traditionnel, s'est imposée au montage. Elle permet au territoire de s'exprimer » (Monnet et Coulombe, 21). Le territoire et la population sont en relations ; chez Monnet, la rivière, la forêt et les animaux sont des personnages à part entière, et iels souffrent comme les humains. Le cinéma permet de laisser le territoire s'exprimer et de rendre audible et visible l'extractivisme comme une pratique violente aux lourdes conséquences mortifères.

La poétesse portoricaine Raquel Salas Rivera, dans un recueil dédié à la dette de Porto-Rico, évoque les mécanismes financiers qui ciblent les individus : « your life is not enough. you will have to pay with the labor of your children and your children's children [...] but they say *where are the rivers?* [...] *the rivers will be your heirs* » (14-15). L'extractivisme capitaliste imposé aux communautés est violent ; la structure colonialiste vise à prendre tout sans rien donner en échange, à tout transformer en valeur marchande, que ce soit une jeune femme comme Esther, les problèmes d'alcoolisme sur la réserve ou le territoire anishinaabe. Ces pertes et ces violences se transforment en dettes que les responsables des structures prédatrices doivent à leur communauté, les mettant face à leurs responsabilités et aux conséquences de leurs actes.

d. Responsabilité individuelle et responsabilité structurelle

Fisher décrit la structure administrative capitaliste comme un système de « deferrals of responsibilities » (49) : la structure hiérarchique permet à chaque agent de dévier toute

responsabilité individuelle sur d'autres personnes ou sur la structure-même de l'organisation en question. Ainsi, personne ne porte la responsabilité pour les dysfonctionnements ou les manques soulignés. Généus et Monnet se centrent sur la notion de responsabilité en se distanciant de celle de « faute » ou de culpabilité personnelle qui, elle, est au cœur des structures de la dette. Lazzarato note avec sarcasme : « Ce n'est plus le péché originel qui nous est transmis à la naissance, mais la dette des générations précédentes » (29). Lazzarato, et à sa suite Zambrana et Godreau-Aubert, ancre les systèmes de dettes dans la notion chrétienne de la faute. Pour Godreau-Aubert : « La culpa, que es la otra cara del endeudamiento, se traduce en discursos y prácticas comunes sobre la irresponsabilidad y la vocación al fracaso, asume cuerpos e identidades específicas, locales, en la barriada, en el residencial » (65).⁴¹⁹ La culpabilité financière est géographiquement et socialement située dans les classes populaires. Contre la notion de « culpabilité », Zambrana décrit trois réponses à la colonialité : « Reckoning, subversion, refusal seek to interrupt the colonial condition by turning coloniality inoperative [...] Reckoning, subversion, refusal seek to interrupt the effectivity of the debt by inverting culpability » (143). *Freda* et *Bootlegger* renversent les systèmes de culpabilité pour interroger les structures sociales, politiques et économiques qui pénalisent les communautés, mais aussi le rôle de chaque membre dans ces structures.

Déconstruire le péché



La mère de Freda, qui est représentée comme une croyante évangéliste très impliquée, reproduit sans les critiquer les discours de la faute des femmes. Jeannette se moque ainsi de Géraldine, sa nièce, enceinte et rejetée par son

⁴¹⁹ « La culpabilité, qui est l'autre face de l'endettement, se traduit en discours et pratiques communes sur l'irresponsabilité et la vocation à l'échec, conjecture des corps et des identités spécifiques, locales, dans le quartier populaire, dans la banlieue. »

partenaire, un homme riche et blanc qui a refusé de reconnaître l'enfant. La mère de Géraldine et Jeannette accusent la naïveté de la jeune femme et Jeannette rit ouvertement d'elle (1:07:00). Freda partage visiblement la douleur de sa cousine : elle est prostrée, le visage fermé, dans une position similaire à Géraldine. En contraste, Jeannette et sa sœur se tiennent droites, elles surplombent Géraldine et la maintiennent visuellement mais aussi par leurs paroles en position de vulnérabilité : elles ne la laissent pas parler et renforcent sa détresse par la honte. Freda part quand sa mère commence à rire fort. Le rire refuse tout soutien à Géraldine qui, dans l'analyse de Jeannette, est coupable de sa naïveté et est donc seule responsable de sa situation. Une telle accusation naturalise le comportement du partenaire de Géraldine en l'absolvant de toute responsabilité face à Géraldine ou à l'enfant. La réaction de Freda, au contraire, suggère qu'elle ne partage pas cette analyse : elle refuse de participer à la honte de sa cousine.

Contre la culpabilité des individus comme forme d'acceptation silencieuse, la première scène de classe s'ouvre sur la question de la responsabilité : face au grand nombre d'étudiant·es absent·es, le professeur lance à la classe clairsemée : « Yon band inivèsité pa pran responsabilite » [une bande d'universitaires irresponsables] (05:11). Le professeur accuse les étudiant·es de ne pas s'impliquer dans leurs études, de ne pas agir en personnes responsables, et son absence du cadre visuel fait de son expression un jugement partagé par la société. La déception pousse le professeur à interpeler la classe au cours suivant, alors qu'il induit les étudiant·es à questionner leurs pratiques. Le professeur déconstruit l'histoire occidentale et particulièrement les autorités protestantes qui font d'Haïti une nation pécheresse, seule coupable de tous ses maux : « Non, leur message est clair : nous sommes maudits parce que nous refusons de nous blanchir » (34:10). La caméra est placée à gauche du professeur, à la hauteur de son visage : nous faisons face aux étudiant·es avec lui. La caméra, tenue à l'épaule, est mouvante et tourne d'un côté à l'autre, horizontalement, ce

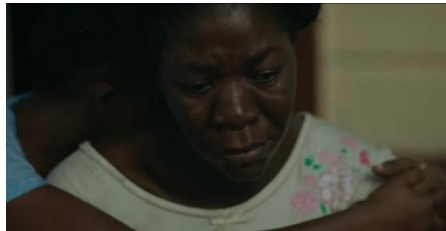
qui en humanise le regard. Cette position fait de l'audience un soutien du professeur, à ses côtés pour déconstruire les discours néocoloniaux. Ce choix nous révèle la concentration des étudiant·es qui écoutent et se préparent à intervenir, et parmi lesquel·les Freda s'installe, arrivant, une fois encore, *in medias res*, à nouveau incluse dans une situation qui est plus grande qu'elle.

Le professeur déconstruit les justifications internationales, et particulièrement protestantes, sur la pauvreté d'Haïti, et voit dans ces discours des outils impériaux, que la chercheuse étatsunienne Erin Durban résume ainsi : « As with other imperialist discourses about Haiti, the underlying problems are attributed to its Black/African rather than its white/European roots: in other words, Haiti's particular postcolonial problems are a product of race or "culture" rather than anti-Black racism and imperialism » (2022, 8). Contre ces discours, le professeur interroge la responsabilité de ses étudiant·es dans la situation contemporaine : « Êtes-vous un agent conscient ou inconscient du colon ? Quelles sont les séquelles que vous perpétuez de génération en génération qui handicapent cette nation ? » (35:40). Après ces deux questions, le professeur ne prend presque plus la parole, ouvrant l'espace à une discussion vive et engagée. Alors que dans la première scène de classe les étudiant·es sont de profils et de trois-quarts, à une certaine distance, ce qui limite la visibilité de leurs réactions, ici les gros plans sur le visage des étudiant·es nous encourage à participer à leurs questionnements. La parole du professeur engage la responsabilité des étudiant·es et le poids de leurs actes dans la société. Il les enjoint à se libérer de leur internalisation personnelle des structures coloniales. La voisine de Freda développe la question de la responsabilité : « Mwen mem gen pwoblem lè n'ap deresponsabilize moun nou refize pataje responsabilite ou » [Cela me dérange quand nous déresponsabilisons la population, nous refusons de partager nos responsabilités] (35:50). L'étudiante affirme que ce « nous », c'est-à-dire le groupe des universitaires, est porteur de responsabilités, mais qu'ils ne sont pas les seul·es. Ainsi, la

notion de responsabilité n'est pas réduite à responsabiliser une seule personne ou un seul groupe mais à considérer et à respecter la responsabilité de chacun·e, au lieu d'assumer que les autres n'ont aucune responsabilité, c'est-à-dire qu'ils ne peuvent pas prendre de décision ni de rôle actif dans leur nation ou dans leur gouvernement.

Dans la dernière séquence du film, Freda pousse sa mère à reconnaître sa propre responsabilité dans les situations de violence auxquelles ses deux filles ont été confrontées. La scène avec Géraldine rendait visible la dimension genrée de la faute dans la vision de Jeannette, selon laquelle une femme est responsable des violences qui lui sont infligées. En faisant porter tout le poids d'une situation sur l'être le plus vulnérable, toutes les autres personnes sont excusées et déresponsabilisées. Après le retour d'Esther chez Jeannette, Freda s'oppose à sa mère lorsque cette dernière veut renvoyer sa sœur à son mari violent. Alors que la mère commence à s'imposer, se tenant sur une marche et surplombant, une fois encore, ses filles, Freda l'attrape par les avant-bras et la fait descendre littéralement de son piédestal (1:14:00). La mère tombe et, pour la première fois, Freda la surplombe : Freda brise le caractère sacré de la mère comme individu à qui les filles doivent une obéissance totale. Jeannette disparaît du cadre et toute l'image est occupée par la colère de Freda. Dans la vision de Freda, Jeannette aurait dû protéger ses filles de ces violences, ou au moins les soutenir. Freda prend sur elle le devoir de protéger sa sœur à la fois de son mari et de sa mère. Freda, en mettant sa mère face à sa responsabilité, a brisé à la fois l'image sacralisée de la mère haïtienne et le cercle de la reproduction du patriarcat de la mère sur ses filles.

Jeannette ne parle plus jusqu'à la fin du film, et elle disparaît pendant plusieurs mois. Après un monologue intérieur de Freda, où celle-ci tente de voir l'histoire de sa mère de son point de vue, et la remercie pour ne jamais les avoir abandonnés, le film s'achève sur les retrouvailles entre



Freda et Jeannette, dans un gros plan fixe sur le visage de Jeannette qui dure 3 minutes. Jeannette est silencieuse et vêtue d'habits dégradés. La bande-son, dont le volume augmente progressivement, est un extrait de « Madan Bellegarde ».⁴²⁰

Le quatuor de violons et contrebasse reflète la douleur et les questionnements de Jeannette sur ses actions. Les larmes qui coulent silencieusement sur ses joues évoquent la fin de l'obéissance de Jeannette, le « blind belief » encouragé notamment par le protestantisme (Accilien, 91), au profit d'une auto-critique douloureuse mais nécessaire. L'embrasse finale de la fille à sa mère souligne la prise de responsabilité de Freda face à ses actes, sa conscience de la récrimination douloureuse qu'elle a infligé à sa mère. Mais cet acte souligne aussi le traitement humain, d'égale à égale, que Freda récrée avec Jeannette, sans réimposer de hiérarchie entre elles.

Le poids des mots de Mani

La notion de responsabilité sociale est elle aussi centrale à l'intrigue de *Bootlegger*. La mort de Frankie et celle de Paul questionnent la culpabilité et la responsabilité de divers membres de la communauté, dont Mani. La responsabilité de Mani est mise en question lorsqu'elle est convoquée par le conseil des aînés de sa communauté, à la suite de son intervention sur la radio



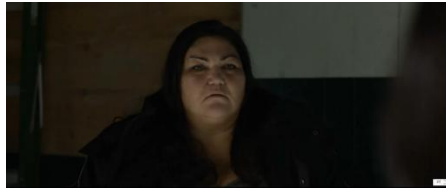
locale, alors qu'elle appelait à organiser un vote sur les lois concernant l'alcool sur la réserve (53:30). Mani entre alors

⁴²⁰ Chanson de la compositrice et chanteuse étatsunienne d'origine haïtienne Nathalie Joachim sur l'album *Fanm d'Ayiti*, 2019, disponible ici : <https://www.youtube.com/watch?v=T8RaRVG-QGs> consulté le 15/04/2025.

que les aîné·es sont déjà installé·es ; Mani leur fait face comme elle fait face à ses responsabilités. La position de la caméra, en plongée et placée à distance derrière les aîné·es, souligne que Mani doit se soumettre à leur avis. Toute la scène est en anishnaabemowin. Le premier aîné mentionne directement la notion de responsabilité de Mani et de ses paroles : [Entrer plus d'alcool ici est irresponsable et dangereux].⁴²¹ La décision des aîné·es évoque l'éditeur cri Greg Younging quand il écrit : « It is said that you cannot call your words back once they are uttered, and so you are responsible for all which results from your words. It is said that for those reasons it is best to prepare very seriously and carefully to make public contributions » (dans Armstrong, 1993, 90). Mani n'avait pas consulté le conseil des aîné·es jusque-là – le bâtiment où se tient le conseil n'apparaît que tard dans le film (51:00), révélant un impensé dans la démarche de Mani. Monnet a expliqué que ces protocoles de consultation sont centraux pour agir en communauté de façon responsable : « Peut-être que mes bonnes intentions, à mon insu, reproduisent des pouvoirs coloniaux ou reproduisent des formes d'oppression » (Monnet et al. 2019, 61). Le conseil des aîné·es pousse Mani à interroger sa démarche et à respecter les protocoles, qui consistent à entrer en dialogue non seulement avec le conseil de bande (ce que Mani fait par l'intermédiaire de Jeanne) mais aussi avec le conseil des aîné·es avant de commencer un projet dans la communauté. La souveraineté, dans une définition de la juriste mohawk Patricia Monture-Angus, consiste en « my right to be responsible » (1999a, 35). Mani doit s'interroger sur ses actes et sur ses paroles en confrontant son point de vue aux protocoles locaux, aux institutions et aux membres de la communauté. Une telle démarche met en avant la responsabilité individuelle et non la culpabilité, paralysante, des individus, dans le but de renforcer la souveraineté de toute la communauté.

⁴²¹ Je n'ai pas pu trouver les sous-titres en anishnaabemowin, je cite ainsi seulement les sous-titres en français.

La responsabilité de Mani se confond pendant une majorité du film avec sa culpabilité. La mort de Frankie a lieu alors qu'elle buvait et fumait avec Mani dans une caravane isolée. Mani, qui conduit des interviews avec les différents membres de sa communauté sur les effets de l'alcool dans leur vie, fait face à une femme seule, Rita (Véronique Basile Hébert, Attikamekw). Rita, la mère de Frankie, rapporte : « Moi j'ai perdu ma fille, à cause de l'alcool. C'est pas ta faute »



(46:10). Alors que les autres intervenant·es sont mobiles et ont un débit de parole rapide, Rita fait de longues pauses et ne bouge pratiquement pas, ce qui la fige dans sa douleur. Le plan

suivant, un gros plan sur le visage de Mani, permet de voir son mal-être, la tension sur son front, ses yeux baissés et humides. Regardant à terre, elle affirme : « C'est pas moi que Raymond aurait dû sortir des flammes » (46:55). Mani manifeste ainsi sa culpabilité de survivante. Son projet de recherche tente de transformer sa culpabilité en responsabilité, celle de questionner la circulation de l'alcool dans sa communauté, et ainsi d'empêcher que de telles morts se reproduisent.

La responsabilité de Mani est liée à son sentiment de culpabilité tant que Raymond, le père de Frankie, se montre hostile envers elle. Raymond est aveuglé quant à ses propres responsabilités. Lorsque Laura vend une bouteille de whisky à Jacob sous les yeux de Raymond, ce dernier tente de la confronter, mais Laura lui rétorque : « C'est qui qui profite de mon ostie de business ? » (1:01:10). Cette question pousse Raymond à se remettre en question : il a une dette face à Laura, car il profite de son argent, mais que doit-il aux autres personnes, et en particulier aux jeunes, de sa communauté ? Raymond quitte Laura et reprend ses responsabilités en réouvrant son dépanneur



que Laura gérât jusque-là. Son retour au dépanneur constitue l'avant-dernière scène du film : il prend Mani, visiblement anxieuse, dans ses bras (1:15:00). Raymond arrête de faire de

Mani la coupable de la mort de sa fille lorsqu'il reprend ses responsabilités, et les deux se sourient pour la première fois. La bande son change d'un violon au son aigu et lent, manifestation des tensions entre ces deux personnages, à « Call of the Moose » du chanteur originaire de Kitigan Zibi Willy Mitchell (Anishinaabe et Mohawk).⁴²² Le rythme rapide de la guitare change radicalement le ton pour la fin du film grâce à la réconciliation de Raymond avec Mani.

On peut supposer que c'est le changement d'attitude de Raymond qui a provoqué la chute de Laura, même si cela n'est pas exprimé explicitement. La communauté fait de Laura la seule coupable de la mort de Paul et Jeanne l'expulse de la réserve après l'enterrement. Monnet, contrairement à Jeanne, ne fait pas porter toute la responsabilité sur Laura. Laura illustre plutôt les propos de Fisher qui affirme : « it is evident that the vices are engendered by the structure, and that while the structure remains, the vices will reproduce themselves » (68). En fermant le film sur une scène de référendum à propos de l'interdiction de l'alcool sur la réserve, *Bootlegger* présente l'une des façons démocratiques de changer la structure politique et économique pour briser la violence.

Personnifier les structures de pouvoir donne un visage aux agents du capitalisme qui se déresponsabilisent par rapport aux conséquences de leurs actions ; mais cette personnalisation nous permet aussi de voir, au-delà des individus, les structures qui doivent elles-mêmes changer. Freda et Mani, en cherchant à mettre un terme à la violence dont elles souffrent et dont elles sont témoins, révèlent à l'audience les structures politiques, économiques et sociales alors que les revendications sociales de leur communauté sont de plus en plus audibles. La dette des personnes pauvres envers les élites est ainsi renversée : *Freda* et *Bootlegger* non seulement demandent « Qui

⁴²² Mitchell, Willy. "Call of the Moose" in *Native North America. Vol. One, Aboriginal Folk, Rock, and Country 1966-1985*. Seattle, WA: Light in the Attic, 2014; <https://www.youtube.com/watch?v=CVknpM-nzeA> consulté le 15/04/2025.

doit quoi à qui ? » mais cette question ouvre un espace pour présenter des pistes de souveraineté narrative et de souveraineté visuelle dans et par le cinéma.

II. Représentations souveraines : renverser les pratiques cinématographiques historiques

La théorie décoloniale féministe de la dette se centre sur la pratique du renversement contre l'organisation politique, économique et sociale actuelle. Le renversement de la dette conduit à la désarticulation de toutes les relations de pouvoir issues de la colonialité. Pour Zambrana, ce renversement repose sur la prise en compte du temps long de la dette : « We must move from an account of financial debts to a reckoning of historical debts » (143). Cette approche historique met en évidence les structures qui perpétuent les dettes dans le présent. Le remboursement des dettes par les pays occidentaux est un moyen de démanteler l'ordre actuel puisqu'il reconnaît l'origine historique de leurs richesses actuelles. Questionner les dettes et leur origine entraînerait la modification de toutes les structures actuelles : « Such unbinding requires challenging not only the norms and institutions of capital, the forms of subjectivity and embodied experience that these necessitate. It requires material change that goes beyond efforts to redistribute wealth » (Zambrana, 147). Un tel démantèlement ouvre le champ des possibles, puisque le but n'est pas un retour dans le passé, comme si la colonisation n'avait pas existé, mais la proposition de nouvelles formes de vie, basées sur les connaissances actuelles et traditionnelles, dans lesquelles les structures coloniales ne pourraient plus exister.

Monnet et Généus se tournent vers le cinéma pour renverser les représentations historiques de leur communauté et proposer de nouvelles approches cinématographiques basées sur la souveraineté. Pour l'historienne de l'art Caroline Nepton Hotte (Ilnu) : « L'autoreprésentation est vitale pour la décolonisation et pour combattre les stéréotypes qui persistent dans la société »

(2024, 18). Dans la continuité des chapitres précédents, je propose le concept de souveraineté narrative pour théoriser les stratégies des cinéastes de *Freda* et *Bootlegger*. Puisqu'il s'agit dans ce chapitre de cinéma de fiction, quelle forme cette souveraineté narrative prend-elle ? et comment peut-on pratiquer la souveraineté visuelle ? Cette section répond à ces questions en interrogeant qui représente, ce qu'on représente, et comment on représente sa propre communauté à l'écran.

A. Vers la souveraineté narrative : représenter sa communauté

Haïti et les nations autochtones occupent une place importante dans l'histoire du cinéma occidental. Cependant, leurs représentations forment la base de stéréotypes reproduits à travers l'histoire du cinéma. La recherche audiovisuelle sur Haïti se concentre sur un point particulier : les zombies. Ce phénomène, selon l'anthropologue basé aux États-Unis Terry Rey, est profondément ancré dans l'histoire coloniale étatsunienne : « The U.S. Occupation of Haiti thus not only reinstituted slavery in the Caribbean nation but also provided the springboard for the zombie to eventually be brought to America » (2024, 362). Ces représentations du zombi ont servi à justifier l'occupation armée du pays. Outre le zombi, la recherche sur le cinéma haïtien est limitée : quelques ouvrages se concentrent sur deux réalisateurs haïtiens de renommée internationale, Arnold Antonin (1942-)⁴²³ et Raoul Peck (1953-),⁴²⁴ tout en soulignant leur place marginale dans de nombreuses histoires du cinéma.⁴²⁵ Ce n'est que depuis la fin des années 2010, soit de façon extrêmement contemporaine, que la recherche se développe sur le cinéma haïtien. L'ouvrage *Bay Lodiens* de la chercheuse étatsunienne-haïtienne Cécile Accilien (2023) est la

⁴²³ Voir Hémar, Virginie. *Arnold Antonin : le cinéma de la liberté*. Port-au-Prince, Haiti : Editions de l'Université d'État d'Haïti, 2013.

⁴²⁴ Voir Pressley-Sanon, Toni, and Sophie Saint-Just (édition). *Raoul Peck: Power, Politics, and the Cinematic Imagination*. Lanham, Maryland: Lexington Books, 2015.

⁴²⁵ Par exemple le réalisateur français Bernard Tavernier a écrit : « The filmmaker Raoul Peck isn't 'mapped' as often as he ought to be. Despite a nice recent two-page spread here in *Libération*, it is almost as if Peck didn't exist » (dans Peck, 2012, 7, traduction de Catherine Temerson).

première étude dédiée au cinéma populaire haïtien, l'espace où Gessica Génés a commencé sa carrière cinématographique. Génés elle-même souligne la difficulté de faire du cinéma dans un pays dont la dernière salle de projection a fermé depuis plusieurs années.⁴²⁶ Cependant, *Freda* arrive dans un contexte de multiplication des productions locales à visée nationale et internationale, avec des productions multilingues, en créole haïtien, français, anglais, et espagnol (voir japonais pour *Ayiti mon amour* (2016) de la réalisatrice étatsunienne d'origine haïtienne Guetty Felin).⁴²⁷ Le caractère transnational de l'éducation et de la vie de ces réalisateurs et réalisatrices (Gessica Génés ayant par exemple étudié à Paris) leur permet non seulement de financer leurs films mais aussi de les faire circuler à travers les festivals européens, caribéens, nord-américains et africains, entre autres.

La recherche sur le cinéma autochtone est beaucoup plus développée que celle sur le cinéma haïtien ; cependant, le pan de cette recherche développée en français est limité et plutôt récent. Dans le contexte du Canada francophone, le premier long-métrage de fiction dirigé par une personne autochtone et dont le casting était principalement autochtone a été *Mesnak*, du Wendat Yves Sioui Durand, en 2011. Avant ce film, les représentations cinématographiques des peuples autochtones dans le cinéma francophone canadien étaient réalisées par des cinéastes allochtones, dans une tradition souvent ancrée dans le mythe du sauveur ou de la sauveuse blanche (les « white saviors »). Depuis les origines du cinéma québécois, marqué notamment par le documentaire, des années 1960 et la Révolution Tranquille, et jusqu'aux débuts des années 2010, les films cantonnaient régulièrement les Autochtones au statut de victimes. Pour les critiques québécois-es

⁴²⁶ Mikenton, Jean. "Pour un cinéma utile à la culture haïtienne, plaide Gessica Génés." *Le Nouvelliste*, 2021, <https://lenouvelliste.com/article/231600/pour-un-cinema-utile-a-la-culture-haitienne-plaide-gessica-geneus> consulté le 10/03/2025.

⁴²⁷ Voir notamment les courts et longs-métrages de la canadienne-haïtienne Myriam Charles, de la réalisatrice étatsunienne d'origine haïtiano-panaméenne Michèle Stephenson et du réalisateur haïtien Bruno Mourral.

Julie Demers et Charles-Henri Ramond, une majorité de ces films reproduisent la dichotomie cinématographique entre le « bon sauvage » et le « mauvais indien » (26), le premier étant presque invariablement la victime du second, et dont le sauvetage est l'œuvre des colons blancs. Face à cette histoire limitée de la place des Autochtones dans le cinéma francophone au Canada, l'essor très récent du cinéma fait par des Autochtones⁴²⁸ ou en collaboration étroite avec eux,⁴²⁹ depuis les années 2010, vise à aller à l'encontre des représentations qui justifient la colonisation au Canada. Les cinéastes ojibwé Adam and Zachary Khalil ont écrit : « We are at a cultural moment where Native videographers are able to exercise self-determination and shoot back against the historicizing gaze of anthropology » (dans Gibson, 88). Contre un regard externe et historicisant, Monnet ancre son film *Bootlegger* dans le présent.

Gessica Généus a décrit *Freda* comme un film dont le but est « for people to see us as we are » (32:30).⁴³⁰ Généus et Monnet renversent l'histoire cinématographique des représentations d'Haïti et des nations autochtones : il n'y a pas d'actes vodous occultes dans *Freda*, bien que le vodou soit présent à l'écran, notamment à travers une fête populaire. Similairement, il n'y a pas de « sauveur » ou de « sauveuse » québécois·e dans *Bootlegger*, mais une diversité de personnages qui tous et toutes participent à la vie de leur communauté. Les deux cinéastes opèrent un premier renversement quand elles (se) demandent : qui représente la communauté ?

a. Autofiction

Le critique littéraire anglais Alaric Hall part de l'analyse du réalisme capitaliste de Fisher pour développer le concept de « réalisme littéraire » : « a narrow conception of literary realism

⁴²⁸ Voir notamment les films de Sonia Bonspille-Boileau (Mohawk), Kim O'bomsawim (Abénaki), Jeff Barnaby (Mik'maq), Tracy Deer (Mohawk) ou encore Nicolas Renaud (Wendat)

⁴²⁹ Voir le travail de Chloé Leriche (2016) et de Myriam Verrault (2021) par exemple.

⁴³⁰ <https://www.youtube.com/watch?v=3hle6aVIKAE> consulté le 10/03/2025

prevails that makes individual psychologies, rather than social structures and power relations, the primary mechanism for explaining the world » (127). Tandis que Fisher centrait son analyse sur des œuvres anglaises ou issues du système hollywoodien, Hall évoque la littérature islandaise post-crash (de 2008 à 2018). Or, je vois dans les films de Monnet et de Généus un processus de renversement par rapport à ces critiques du réalisme capitaliste et du réalisme littéraire occidental contemporain. Mani et Freda nous offrent un point de vue interne à leur communauté sur les effets physiques et psychologiques de la corruption et de l'extractivisme. Plutôt que de critiquer l'individualisme à l'instar de Fisher et Hall, ces deux films prennent un point de vue individuel et subjectif, celui d'une jeune étudiante, pour parler depuis l'intérieur des diverses structures qui les visent et contre lesquelles elles luttent.

Souveraineté et auto-représentation

Gessica Généus et Caroline Monnet partent de leurs expériences pour écrire et réaliser leur premier long-métrage de fiction. Ces choix renforcent le réalisme de leur histoire. Évoquant un court-métrage de Monnet, la chercheuse indienne basée aux États-Unis Salma Monani affirme que « Instead of location hopping (often to “exotic” cultural sites) or generating expensive one-time use sets, Monnet’s process for *Ceremonial* was deliberately low budget and stayed on land and with community that, as she describes, emphasizes “what I know” » (98). Le choix de filmer dans la communauté entraîne plusieurs conséquences. La pratique de Monnet, comme de Généus, développe et adapte l'auto-représentation, un élément central à la souveraineté visuelle dans l'optique de la chercheuse Michelle Raheja (Seneca) : « I would like to set a discussion of visual sovereignty as a way of reimagining Native-centered articulations of self-representation and autonomy that engage the powerful ideologies of mass media but do not rely solely on the texts and contexts of Western jurisprudence » (197). La souveraineté visuelle commence par le fait de

passer d'objet de représentation au statut de sujet actant, que ce soit devant ou derrière la caméra. La notion de qui représente est centrale aux questionnements de Génésus comme de Monnet. Génésus, fatiguée de ne se voir proposer que des rôles secondaires et serviles en tant qu'actrice noire basée à Paris, a entrepris de réaliser en Haïti des films pour créer de nouveaux rôles depuis l'intérieur du système cinématographique.⁴³¹ En tant qu'artiste audiovisuelle qui travaille sur des archives documentaires, Monnet a voulu changer les cadres de narrations en soulignant l'agentivité et le mouvement des personnes autochtones, historiquement filmées comme silencieuses et passives : « For me Indigenous identity is something vibrant and dynamic. It's not something passive that is shown in these [archival] films. I wanted audiences to feel energized seeing Indigenous people showing off their skills on screen » (dans *Schirin Mag*, en ligne).⁴³² Monnet, tout comme Génésus, ouvre l'espace artistique à des femmes dans un contexte historique audiovisuel qui les avaient confinées au silence, à l'obéissance et à la marginalité sur les écrans.

L'une des questions récurrentes dans les interviews faites à Génésus sur *Freda* concerne l'identité très similaire entre la protagoniste et la réalisatrice, une question à laquelle Génésus répond « Freda, c'est moi ».⁴³³ Génésus vient d'un quartier similaire à celui de Freda ; sa mère l'a élevée seule avec deux sœurs et un frère, et elle est a dû porter la responsabilité de sœur aînée pour ses cadet-tes quand la première née est partie vivre aux États-Unis. Génésus a aussi dû s'arranger pour payer ses études tout en faisant des petits boulots à côté (qui l'ont conduite à devenir actrice).

⁴³¹ "Haitian Director, Gessica Geneus, talks about her groundbreaking film, *FREDA*." *Caribbean Heritage Magazine*, 2022, <https://www.youtube.com/watch?v=3hle6aVIKAE> consulté le 12/03/2025.

⁴³² Cunningham, Sylvia. "Critical land. Indigenous art and identity." *Schirin Mag*, 2021, <https://www.schirn.de/en/schirnmag/critical-land-indigene-kunst-und-identitaet-2/> consulté le 10/03/2025.

⁴³³ Voir par exemple Gessica Génésus et Cécile Baquey "Gessica Génésus : "Freda, c'est le témoignage vivant qu'en Haïti on peut réaliser des choses"." *La 1^{ère} France TV Info*, 2021, <https://la1ere.francetvinfo.fr/gessica-geneus-freda-c-est-le-temoignage-vivant-qu-en-haiti-on-peut-realiser-des-choses-maparole-1125256.html> consulté le 18/03/2025.

Généus a une relation complexe avec sa mère, comme elle le détaille dans le documentaire *Douvan jou ka levé* (2017), où elle rapporte notamment que celle-ci a disparu pendant plusieurs mois (comme Jeannette). Mais Généus, après le tremblement de terre de 2010, est partie étudier à Paris, contrairement à Freda qui décide de rester en Haïti malgré l’option de partir en République Dominicaine. Presque jusqu’au moment du tournage, Généus a pensé jouer Freda elle-même, avant de changer de décision à la suite d’un désistement d’une autre actrice dans le casting originel.⁴³⁴

Monnet a souligné sa proximité avec son personnage Mani.⁴³⁵ La mère de Monnet vient de Kitigan Zibi, mais Monnet a grandi hors de la réserve. Dans un interview avec la conservatrice de musées canadienne Renée van der Avoird, Monnet rapporte sa « family’s trajectory: my grandfather leaving the reservation, Kitigan Zibi, and moving to Ottawa, and then me ending up in Montreal, an even bigger city » (120). Tout comme Monnet, Mani a grandi à Ottawa avant d’étudier à Montréal. Mani est étudiante en droit ; Monnet a étudié la sociologie à l’université et s’est installée à Winnipeg avant de rentrer au Québec pour se rapprocher de son cercle familial (dans Nikkel, 419-420). Le père de Monnet est français, et Mani sous-entend au tout début du film que son père n’est pas autochtone. Mani et Monnet veulent se réapproprier l’anishnaabemowin,⁴³⁶ et elles travaillent à l’auto-détermination de leur communauté notamment par la recherche et l’analyse d’archives, mais aussi par leur volonté de renouer des liens profonds avec les habitant·es de la réserve. Ainsi, comme pour Généus, l’identité entre la réalisatrice et sa protagoniste comporte

⁴³⁴ “Gessica Geneus partage en toute sincérité sa vie, son parcours et surtout, son dernier film *Freda*.” Interview par Ghandi 1^{er}, *The G Spot*, 2023, <https://www.youtube.com/watch?v=e1DcdP79EuA> consulté le 12/03/2025.

⁴³⁵ « I do identify quite a bit with the character of Mani » dans “KCFF Cross-Cuts: Caroline Monnet.” Interview par Jason Anderson. *Kingston Canadian Film Festival*, 2022, https://www.youtube.com/watch?v=k3xbn_IQShs consulté le 21/03/2025, 4:00.

⁴³⁶ “Caroline Monnet in conversation with Odile Tremblay.” Interview d’Odile Tremblay, *Réalisatrices Equitables*, 2021, <https://realisatrices-equitables.com/video/caroline-monnet-in-conversation-with-odile-tremblay-original-french-version-with-english-sub-titles-2/> consulté le 17/03/2025.

de nombreux points de connexion, mais aussi des différences, Monnet ayant par exemple installé son atelier à Montréal.

Questionner la division entre la réalité et la fiction

Généus et Monnet partent de leur vie et de leurs relations pour raconter des histoires fictives. Cette position est importante pour la chercheuse Deanna Reder (Cri et Métis) qui, étudiant les autobiographies autochtones, affirme : « Speaking from one's position best captures the privileged perspective from which no one else is able to speak » (18). L'importance donnée à la position du créateur ou de la créatrice est centrale dans le contexte contemporain, notamment par rapports aux débats sur l'appropriation culturelle.⁴³⁷ L'autrice haïtiano-qubécoise Stéphane Martelly approche ainsi cette réflexion sur la position d'énonciation : « Présumer que l'on peut s'exprimer sur tous les sujets, c'est présumer que notre place est parfaitement neutre, qu'elle n'est pas située dans l'histoire, qu'elle n'est pas racisée » (Monnet et al., 2019, 62). *Bootlegger* et *Freda* partent du vécu pour construire leur histoire fictionnelle. L'autofiction, depuis la création de ce terme par le chercheur et auteur français Serge Doubrovsky (1977), n'a pas de définition qui fasse consensus, mais d'après la chercheuse étatsunienne Renée Larrier, ce terme est employé pour des textes « that straddle the boundaries between fiction and nonfiction » (Larrier, 21). Dans la littérature francophone caribéenne, Larrier affirme que l'autofiction aide à écrire un « je » qui est constitutif du « nous », d'une « plurality of voices » (22) qui prennent leur place dans le récit subjectif. Cette pluralité des voix est particulièrement visible au cinéma, d'après la chercheuse basée en Suède Anna Forné et la chercheuse espagnole Patricia López-Gay :

⁴³⁷ Voir notamment la polémique après qu'un éditeur canadien ait proposé un « prix littéraire de l'appropriation culturelle » : « Appropriation prize a 'kick while you're already down' says Indigenous author.” *Canadian Broadcasting Corporation*, 2017, <https://www.cbc.ca/news/canada/windsor/appropriation-prize-a-kick-while-you-re-already-down-says-indigenous-author-1.4116494> consulté le 12/03/2025.

Contrary to the tendency to associate autofiction with the narcissism and political apathy of the “culture of the spectacle” of the 1990s, the post-millennial films [...] interrogate realities that concern the filmmaker not just as an individual but also as a historical and political subject and a member of a given society. (dans Effe et Lawlor, 241)

Le mode autofictionnel est souvent employé dans le contexte d’archives déficientes et partiales (Forné et López-Gay dans Effe et Lawlor, 228 ; Larrier, 23). Génés et Monnet représentent leur protagoniste comme les héritières d’une longue histoire absente des archives officielles, et dont l’objectif est d’encourager la conscience critique dans leur communauté.

L’autofiction permet de questionner la division entre la fiction et la réalité. Pour Antonin, « En dehors de toute référence au cinéma, le réel et l’imaginaire sont en Haïti étroitement imbriqués » (dans Hémar, 58). Commentant le spectre des possibles entre le réel et l’imaginaire, le chercheur Daniel Heath Justice (Cherokee) écrit à propos des littératures autochtones : « these works remind us that there are other ways of being in the world than those we’ve been trained to accept as normal » (2018, 155). La forme de l’autofiction est une pratique qui s’oppose au « There is no alternative » des sociétés capitalistes, à la division dichotomique entre deux champs, le réel face à l’irréel. Un autre élément que je voudrais ajouter au mode autofictionnel comme le pratiquent ces deux artistes est celui de la responsabilité que cela induit.⁴³⁸ En représentant leur propre communauté, Monnet et Génés s’engagent envers celles avec qui elles travaillent et dont elles s’inspirent. Face au lourd héritage des représentations cinématographiques des peuples autochtones et d’Haïti, Génés et Monnet filment le lieu et la société où elles s’ancrent, poussant vers le réalisme pour changer les représentations historiques, mais fictionnalisant les personnages et évitant ainsi le « literary realism » que critiquait Hall. La notion de relations, c’est à dire les

⁴³⁸ Cette notion est très peu présente dans les études de l’autofiction à ce jour ; elle n’est présente ni dans Larrier, ni dans Lawlor Effe et Wagner-Egelhaaf (2019), ni dans Procházka (2024).

liens entre les divers éléments d'un écosystème, est ici centrale. Pour Justice, « Our expanding relations thus mean that even our slightest actions have a meaningful effect on the world, and that can be a terrifying prospect even for those who strive to behave in respectful, responsible ways » (77). Contre un cinéma qui sépare le sujet représenté du sujet représentant, l'ancrage de Monnet dans sa communauté est une façon de soumettre sa représentation à l'approbation locale, dans une démarche qui se développe en parallèle avec celle de Génés. L'emploi du mode autofictionnel dans *Bootlegger* et dans *Freda* vise la souveraineté visuelle et implique la responsabilité des deux réalisatrices envers les histoires qu'elles racontent.

b. Le documentaire dans la fiction

Chez les peuples autochtones aujourd'hui inclus dans le Québec comme en Haïti, l'histoire locale du cinéma commence par le documentaire, avec notamment deux figures tutélaires : Alanis Obomsawin (Abénaki, 1932-)⁴³⁹ et Arnold Antonin (1942-).⁴⁴⁰ Obomsawin et Antonin se sont tournés vers le documentaire pour raconter l'histoire du point de vue de leurs compatriotes, des enfants aux résistant·es de tout âge, contre l'histoire officielle qui effaçait leurs voix.

Freda et *Bootlegger* incorporent des images documentaires au cœur de la fiction. Génés a intégré des enregistrements de manifestations contre PetroCaribe. Dans les crédits à la fin du film, ces images sont attribuées à trois personnes : Jetry Patrice Dumont, journaliste et fondateur du journal multimédia indépendant AyiboPost,⁴⁴¹ Rachèle Magloire, réalisatrice et productrice haïtiano-québécoise, et Marco Saint-Just, artiste multidisciplinaire haïtien (aussi crédité en tant

⁴³⁹ Obomsawin, après son premier documentaire court, *Christmas at Moose Factory*, (1971, 13mn) basé sur les dessins d'enfants d'une école résidentielle, qu'elleux-mêmes racontent en voix off, a réalisé *L'histoire de Manawan* (1972, en deux parties de 21 minutes) dédiée à une réserve attikamekw où elle a interrogé César Nêwashish, un aîné de la communauté. Sa voix est superposée à de nombreuses photos d'époques variées.

⁴⁴⁰ Après *Les Duvalier sur le banc des accusés* (1973, 20 mn) et deux autres courts documentaires sur la dictature de Duvalier, Antonin entreprend *Haïti, le chemin de la liberté (Ayiti, men chimen libète)* (1975, 120mn), le premier long métrage haïtien, un documentaire qui retrace toute l'histoire d'Haïti depuis la colonisation espagnole.

⁴⁴¹ "AyiboPost, à propos." *AyiboPost*, 2023, <https://ayibopost.com/a-propos/> consulté le 13/03/2025.

qu'auteur du making off de *Freda*, que je n'ai pas pu localiser). Ces extraits de vidéos documentaires, regroupés en deux scènes (12:40-14:10 et 36:45-37:15) s'apparentent au reportage, la caméra étant tenue à l'épaule. Les images documentaires montrent des maisons en feu, des foules qui chantent et qui crient. Dans des interviews prenant place au cœur des manifestations, des individus critiquent les politien·nes et les structures politiques, alors que la foule continue de marcher de chaque côté de ces interviews impromptus. La fiction introduit les deux scènes documentaires : avant la première intégration, on entend des coups de feu et Freda, sa mère et sa sœur vont se réfugier dans la chambre à l'arrière de la maison. La manifestation ouvre la scène suivante, et la rumeur de la rue se poursuit après le retour à l'image de Freda devant le magasin de sa mère. Juste avant la deuxième intégration d'images documentaires, Freda est en cours. Un étudiant s'écrit : « 11 milliards de dollars, destinés à la reconstruction d'Haïti, qui ont été volés entre étrangers et Haïtiens » (36:40). L'étudiant crie, comme s'il était déjà dans une manifestation, et le reste de la classe l'accompagne dans son indignation. Cette scène prépare les images documentaires suivantes, dans la rue, alors qu'un homme fait face à la caméra pour réclamer la démission du président Jovenel. Ces images montrent aussi la violence dans la rue, avec un homme blessé et porté sur un brancard. Freda réapparaît à l'écran alors que les rumeurs de la manifestation s'estompent peu à peu, mais les mouvements de la caméra, probablement à nouveau tenue à l'épaule et filmant Freda en plongée, créent une continuité dans le traitement de l'image entre les deux scènes. *Freda* sert ainsi de cadre aux images d'autres réalisateurs et réalisatrices : le film contextualise ces manifestations et leurs archives par la fiction.

Monnet travaille de façon régulière avec les archives et les documents historiques, et elle intègre elle-aussi des images documentaires dans *Bootlegger*. Mani, étudiante en master, doit finir son projet de recherche. Elle visionne deux archives de l'Office National du Film du Canada [ONF]

et de Radio Canada, les deux organismes cités dans les crédits à la fin du film. La première vidéo est un reportage sur le mouvement « Indian Constitution Express » de 1980.⁴⁴² Le refrain de la chanson créée à cette occasion, « We don't want your constitution »⁴⁴³ dont les nombreuses voix en chœur sont accompagnées de tambours, se fait entendre de façon très lointaine avant de se rapprocher par l'augmentation progressive du volume sonore. Cette chanson résonne sur des plans moyens fixes de cinq chiens dehors, domestiqués comme le souligne leurs laisses, ou non, sans attaches. Ces chiens, d'après Monnet, sont une façon d'esquisser la longue histoire des relations coloniales des colons envers les Autochtones : « C'est aussi clin un d'œil au fait qu'à une certaine époque, la peau d'un loup valait plus cher que la vie d'un Autochtone. Il y a également l'idée du chien mélangé au coyote... l'idée de mettre en laisse, de contrôler » (interview de Ralph Elawani, en ligne).⁴⁴⁴ Contre cette métaphore de « domestication », les voix de ce mouvement de résistance de 1980 finissent par coïncider avec l'image, à savoir le reportage que visionne Mani sur son ordinateur personnel. La chanson est une façon de rappeler les luttes historiques des peuples autochtones pour leur souveraineté face au Canada. Cet extrait est suivi d'enregistrements de la première Conférence constitutionnelle sur les droits des peuples autochtones en 1983 (cette Conférence a été suivie par d'autres en 1984, 1985, et 1987). Les images qui suivent sont extraites du documentaire *L'art de tourner en rond, Première partie* (1987, produit par l'ONF) du réalisateur québécois Maurice Bulbulian (1938-). Monnet a inversé deux séquences de ce

⁴⁴² Ce mouvement a été organisé par UBCIC [Union of British Columbia Indian Chiefs] en réponse au rapatriement de la Constitution Canadienne du Royaume Uni au Canada qui annulait tous les droits autochtones et les traités : « UBCIC was breaking new ground in confronting the Trudeau government's decision to remove protection for Aboriginal Rights and Treaties in an amended 1982 Canadian Constitution » (Poplar, 36). Voir notamment le documentaire *The Road Forward* de Marie Clements (Métis) (2017) à ce sujet.

⁴⁴³ Union of BC Indian Chiefs. "Constitution Song - UBCIC 50th AGA." 2018
<https://collections.ubcic.bc.ca/s/constitution-express/media/2931> consulté le 16/03/2025.

⁴⁴⁴ Elawani, Ralph. "12 questions à Caroline Monnet." *La Cinémathèque*, 2021,
<https://www.cinematheque.qc.ca/fr/nouvelles/12-questions-a-caroline-monnet/> consulté le 13/03/2025.

documentaire pour centrer le discours du chef Hemas Kla-Lee-Lee-Kla, ou Bill Wilson (kwawkgewlth), face à Pierre Trudeau et aux premiers ministres de chaque Province du Canada (l'extrait à 24:50 se trouve en premier, et est suivi d'une courte intervention de Trudeau avant l'extrait plus long de Hemas Kla-Lee-Lee-Kla, originellement de 6:10 à 7:00). Or, ce n'est qu'après l'intervention de Trudeau que le plan change : avant, la caméra filme l'ordinateur de Mani légèrement de côté, juste derrière elle ; après, l'écran de l'ordinateur coïncide avec l'image, et nous voyons le documentaire sans passer par le médium de l'ordinateur. Ce changement nous rapproche de ce moment historique et nous en constitue témoins. Le discours de Hemas Kla-Lee-Lee-Kla se poursuit, même si l'image n'est plus à l'écran, ce qui permet à ses paroles, qui affirment les droits à l'autodétermination des peuples autochtones, de résonner sur des vues aériennes de la réserve contemporaine et de la nature qui l'entourne.

La voix de Hemas Kla-Lee-Lee-Kla voyage ainsi dans le temps et dans l'espace grâce à la recherche de Mani. Cette disposition évoque ce que la chercheuse canadienne Isabella Huberman nomme la « pratique de référence intertextuelle qui rend hommage [aux aîné·es] » (2023, 79). Monnet renouvelle ces paroles par la fiction et permet à ce mouvement des années 1980 d'atteindre un nouveau public. L'oubli est une peur qu'a mentionnée notamment Millie Poplar (Vuntut Gwitchin), l'une des organisatrices du mouvement Indian Constitution Express, dans une conférence de 2018 : « I think some of us felt that the Indian Constitution Express was forgotten and buried ». ⁴⁴⁵ Or, ce moment a été crucial pour les communautés autochtones qui se sont alors repositionnées du statut de « bandes » ou « tribus » à celui de Nations : « By the end of our trip, people were going from car to car, getting signatures on the Indian Constitution Express poster,

⁴⁴⁵ Union of BC Indian Chiefs. "Constitution Song - UBCIC 50th AGA." 2018 <https://collections.ubcic.bc.ca/s/constitution-express/media/2931> consulté le 16/03/2025.

and they were signing as nations, not as bands » (Poplar, 40). Cette histoire sert de précédent à Mani dans sa lutte pour l'autodétermination politique de sa communauté.

En incluant des extraits de documentaires dans leurs films, Monnet et Généus jouent sur la porosité de l'histoire et la fiction. Une autre intervention originale participe à la déconstruction de la division entre le réel et l'imaginaire : il s'agit de la lecture d'une poésie de Bacon, « Nitshisseniten e tshissenitamin », par un autre membre de la communauté, un jeune père de famille. Les mots de Bacon circulent grâce au film dans les festivals internationaux et les cinémas sur plusieurs continents.⁴⁴⁶ L'inclusion de ce poème de Bacon représente une autre itération de référence intertextuelle en hommage aux aîné·es, selon l'expression d'Huberman, tout en créant des liens entre divers champs artistiques qui se côtoient à l'écran. Mais en décalant cette lecture, puisque ce n'est pas Bacon, à travers son personnage, qui fait cette lecture, mais un jeune homme anonyme, la poésie devient une autre façon de souligner que de nombreuses voix critiques sont bien présentes et conscientes des problèmes de souveraineté de la communauté, des voix à la fois fictives (par l'acteur) et réelles (par la poétesse).

L'emploi d'archives dans *Freda* et *Bootlegger*, et de la poésie pour ce dernier, a de nombreux effets. Tout d'abord, ce réemploi met en valeur la présence mais aussi la force des critiques politiques déjà présentes dans les communautés, mais que les médias principaux ne partagent pas et qui risquent ainsi de tomber dans l'oubli. Généus et Monnet créent des plateformes pour que ces textes et cette documentation continuent d'être partagés tout en atteignant une

⁴⁴⁶ Ce texte avait aussi été repris par la chanteuse québécoise Sainte-Marie, qui a collaboré avec Bacon pour son disque *Nitshisseniten e tshissenitamin* (2009) disponible ici : https://www.youtube.com/watch?v=ZCXw5mQDWmY&list=OLAK5uy_kJ26mR9W3OkEVAYpaRWJaydvkFlv0_QJZ4&index=17 consulté le 16/04/2025, et repris à deux voix (avec Bacon) dans le projet *Légendes d'un peuple. Le collectif* d'Alexandre Belliard, Spectra Musique, 2014, disponible ici : <https://www.youtube.com/watch?v=n4pJmuSLv1k> consulté le 16/04/2025.

audience large à travers le cadre de l'œuvre cinématographique de fiction. L'inclusion de documents préexistants dans ces films permet aux réalisatrices de constituer une représentation cinématographique par plusieurs voix, dont je voudrais souligner deux conséquences. L'inclusion de ces voix permet de rendre hommage aux autres artistes et activistes dont les cinéastes se proposent en héritières ou en collègues pour continuer de partager leurs messages et leurs luttes dans de nouveaux médias. Ces inclusions participent aussi à la constitution d'un « nous » communautaire contre la figure solitaire d'un seul auteur démiurge issu de la tradition occidentale.

c. Responsabilité et communauté

Généus et Monnet ont rassemblé un casting à la fois professionnel et non-professionnel, composé d'acteurs et d'actrices, d'activistes déjà engagé·es dans les luttes représentées à l'écran et de personnes directement impactées par les structures que leur film dénonce. Filmer dans leur communauté leur a permis de créer des opportunités de travail à un niveau local, que ce soit pour les figurant·es ou pour participer à la formation de technicien·nes. Le choix de filmer localement permet surtout que ces personnes participent elles-mêmes à leur représentation cinématographique.

Freda rassemble des acteurs et actrices de nombreux horizons : Néhémie Bastien (Freda) est aussi une chanteuse qui vient d'un quartier pauvre de Port-au-Prince, tout comme Généus. Jean Jean (Yeshua) est un artiste haïtien-dominicain et Djanaïana François (Esther) est une actrice haïtienne installée aux États-Unis. Gaëlle Bien-Aimé (la cousine Géraldine), une autre figure centrale des manifestations PetroCaribe avec Généus, est aussi comédienne et dramaturge. Elle a participé à la création de l'association féministe Nègès Mawon.⁴⁴⁷ Fabiola Rémy (Jeannette) a été active dans des ateliers de théâtre à sa sortie de prison. Elle a été emprisonnée pendant 9 ans à

⁴⁴⁷ Fondée en 2015, cette association est notamment à l'origine d'un festival féministe annuel et plus récemment d'une formation en études de genre en Haïti ; voir leur site officiel <https://www.negesmawon.org/> consulté le 18/02/2025.

Pétionville bien que le tribunal ait statué de légitime défense le crime dont elle avait été accusée.⁴⁴⁸

L'équipe technique de *Freda* était presque uniquement composée de personnes haïtiennes, ce qui a servi à former de nombreuses personnes aux métiers du cinéma.⁴⁴⁹ L'équipe de *Freda* représente la société haïtienne contemporaine, à la fois internationale et multilingue. Cette équipe rassemble aussi des membres de la communauté qui participent à des actions sociales en lien avec les revendications sociales, économiques et politiques du film, pour qu'ils participent à leur autoreprésentation.

Bootlegger inclut des membres de nombreuses nations autochtones situées au Québec et au Canada. Monnet a donné plusieurs rôles à des résident·es de Kitigan Zibi, le lieu du tournage, comme Joshua Odjick (Joseph) et Jacob Whiteduck-Lavoie (Paul). Monnet avait déjà travaillé avec l'aîné de Kitigan Zibi C, S, Gilbert Crazy Horse Commanda (Johnny, le grand-père) pour une sculpture basée sur les sons de l'anishnaabemowin.⁴⁵⁰ Ce dernier est aussi crédité dans le générique pour avoir participé à la traduction des dialogues dans cette langue. Les figurant·es des scènes du conseil de bande, mais aussi dans le dépanneur et dans les vidéos d'interviews filmées par Mani, sont des membres de la communauté. Mais Monnet a aussi travaillé avec de nombreuses personnalités issues d'autres Nations, des artistes déjà connu·es sur la scène autochtone québécoise. Kawennáhere Devery Jacobs (Mani) est une Mohawk de Kahnawake. Celle qui joue sa grand-mère n'est autre que Joséphine Bacon. Sa présence dans ce casting en tant que grand-mère l'installe en figure tutélaire de la nouvelle génération représentée par Mani, ce qui encourage

⁴⁴⁸ Ducrèpin, Sindy. "Fabiola Rémy : de la prison de Pétion-Ville au festival de Cannes." *Le Nouvelliste*, 2021, <https://www.lenouvelliste.com/article/230391/fabiola-remy-de-la-prison-de-petion-ville-au-festival-de-cannes> consulté le 13/03/2025.

⁴⁴⁹ "Haitian Director, Gessica Geneus, talks about her groundbreaking film, *FREDA*." *Caribbean Heritage Magazine*, 2022, <https://www.youtube.com/watch?v=3hle6aVIKAE> consulté le 12/03/2025.

⁴⁵⁰ Voir Cordeau, Simon. "MAC LAU : Une visite au musée." *Journal Accès*, <https://www.journalaccès.ca/culture/mac-lau-une-visite-au-musee/> consulté le 18/02/2025.

le dialogue intergénérationnel et la transmission des connaissances tout en rendant hommage à cette figure centrale de la scène culturelle autochtone francophone. Samian (Oscar) est un rappeur, présentateur de radio, acteur et producteur anishinaabe originaire de Pikogan (à environ 375km au nord de Kitigan Zibi). Sa musique est bilingue, en anishnaabemowin et en français, et il s'engage activement pour la défense des langues autochtones au Québec.⁴⁵¹ Jacques Newashish (Raymond) est un acteur et artiste attikamekw. Dominique Pétin (la cheffe) et Charles Bender (Éric) sont Wendat, et iels ont participé à de nombreuses productions cinématographiques et théâtrales au Québec. La musique est une co-écriture entre le compositeur canadien Jean Martin et l'artiste inuk Tanya Tagaq, originaire du Nunavut, l'une des chanteuses autochtones les plus reconnues au niveau international aujourd'hui. *Bootlegger* représente ainsi la multiplicité des voix et des talents autochtones de la scène actuelle en contexte à la fois francophone, anglophone et multilingue au Canada. Monnet ouvre ainsi un espace artistique où elle invite des individus de nombreuses nations à travailler ensemble, au cœur du lieu d'où elle est elle-même originaire.

Qui représente la communauté ? Génés et Monnet partent de l'autofiction pour inviter leur communauté à participer à leur propre représentation. Ce faisant, elles affirment leur responsabilité en tant qu'artistes de former ces personnes et se placent aussi dans une longue lignée d'activistes dont les discours critiques ne sont pas souvent diffusés dans les médias. Affirmer leur souveraineté visuelle en prenant le contrôle de la caméra permet à Génés et à Monnet de représenter les combats en cours pour diverses formes de souveraineté dans leur communauté.

⁴⁵¹ Grant, Josh. "Anishinabeg rapper says Quebec festival cut him because his show wasn't French enough." *CBC*, 2022, <https://www.cbc.ca/news/canada/montreal/samian-granby-music-festival-1.6368903> consulté le 13/03/2025.

B. Représenter la souveraineté

Généus et Monnet explorent à l'écran la souveraineté linguistique, corporelle et spirituelle de leur communauté face aux structures de la colonialité qui continuent d'attaquer ces éléments chez les peuples autochtones comme dans la société haïtienne. Or les souverainetés que Généus et Monnet explorent ne sont pas des objectifs atteints mais des pratiques en permanente négociation.

a. La langue et le multilinguisme à l'écran

Freda est tourné majoritairement en créole haïtien, avec des passages en français, quelques répliques en espagnol et des allusions à l'anglais. *Bootlegger* est un film trilingue, qui oscille entre l'anishnaabemowin, le français et l'anglais. L'emploi des langues fait l'objet de négociations et de débats à l'écran : les membres de la communauté réfléchissent explicitement ou de façon indirecte sur leur usage des langues, et la présence d'une personne étrangère permet de questionner ces usages aussi depuis un point de vue externe à la communauté.

Créer en créole

Dans *Freda*, la langue est questionnée dans les scènes de cours à l'université. Le débat entre les étudiant·es, en réponse au professeur qui demande quelles séquelles les Haïtien·nes gardent de la colonisation, se centre rapidement sur la langue. L'un des étudiant·es partisan·es d'une révolution violente contre le pouvoir (il a notamment participé à écrire sur le tableau que seulement en coupant des têtes il y aurait des changements, 5:00) est aussi celui qui affirme dans ce débat : « Avant de vouloir étudier dans notre dialecte maternel, il faut déjà l'élever au rang de langue. Et de plus le créole ne peut t'amener nulle part » (35:00). L'étudiant pratique une hypercorrection orale du français, puisqu'il emploie notamment le « ne » explétif facultatif à l'oral, ainsi que la conjonction « de plus », le tout avec un accent presque exagéré, en détachant chaque syllabe. Cet étudiant reprend les codes coloniaux qui font des créoles en général, et du créole

haïtien en particulier, des « dialectes » et non des « langues ». Ce discours illustre ce qu' Accilien résume ainsi : « The notion held by many people in Haiti that French is “superior” to Creole is directly linked to these colonial ideas » (50). L'inscription du créole comme langue co-officielle avec le français dans la Constitution Haïtienne en 1987 n'est pas suffisante pour cet étudiant, et pour ceux qui sont d'accord avec lui, pour voir dans le créole haïtien une langue à part entière. Or, l'étudiant a du mal à terminer sa phrase à cause des huées des autres, dont Freda, qui refusent cette analyse classiste et raciste de leur langue maternelle comme étant nécessairement déficiente.

Généus tourne ce film en créole à l'encontre de la tradition médiatique et élitiste du pays : « But the fact remains that mainstream media has consistently misrepresented Haiti's linguistic reality, claiming that French is the official language (not stressing that Haiti has two official languages) – a practice that has material consequences, as it contributes to the lack of awareness on the part of the world outside of Haiti, which in turn leads to miscommunications among aid providers and recipients » (Accilien, 57). Contre l'idée que l'ensemble de la population haïtienne soit bilingue, et que donc toute la population serait francophone, Généus se place dans la tradition du cinéma populaire haïtien dont la grande majorité des films est en créole. Or *Freda* montre que la société haïtienne ne peut pas se résumer à un groupe uniforme : chaque personnage a un lien spécifique avec les langues. Yeshua, le partenaire de Freda, passe facilement du créole au français et à l'espagnol, pratiquant le « code-switching » sans difficulté. Les étudiant·es universitaires s'expriment sans heurt en français et en créole. Le mari d'Esther s'exprime très peu, mais toujours en français, au contraire de Jeannette, qui parle souvent, et toujours en créole. *Freda* rend ainsi audible la complexité mais aussi la dextérité linguistique haïtienne.

Cependant, parler créole n'est pas suffisant pour être Haïtien-ne : John, le pasteur de l'église évangélique de Jeannette, un Occidental au fort accent anglophone, fait son prêche mais aussi de petites discussions quotidiennes en créole. Son usage de cette langue lui sert à diriger la congrégation ; depuis sa position de pouvoir, il vise à séduire Esther, qui accepte de rentrer dans son jeu (8:30). Plusieurs jours plus tard, Esther et Freda se retrouvent sur le toit de leur maison et discutent de ce pasteur : Esther rapporte la fausse culpabilité de John, qui lui a montré des photos de sa femme et de ses enfants, tout en prétendant qu'elle était sa première amante. Fatiguée de son attitude, Esther lui a volé un rouleau de billets avant de le laisser partir. Face à la surprise de Freda, elle lui affirme sans sourciller : « Nou te deja ben nan peche deja, ok ? Yon ti peche an pis pase pa ka deranje » [On était déjà bien dans le péché, ok ? Un petit péché en plus n'allait pas faire de mal] (18:30). Esther sait que le pasteur n'est pas sincère, qu'il l'a séduite et qu'il espère ne rien lui devoir. Mais c'est Esther qui le prend au piège, ce qui souligne que le pasteur, bien qu'il parle créole, se laisse berner facilement. Cette scène renverse le proverbe haïtien « Pale franse pa vle di lespri pou sa » (Parler français ne veut pas dire que vous êtes intelligents, dans Accilien, 47) vers au contraire « pale kreyol pa vle di lespri pou sa ». John montre que des personnes étrangères peuvent et veulent apprendre la langue créole, à l'instar des nombreux représentants d'ordre religieux qui ont accompagné l'entreprise coloniale, par exemples les Jésuites. Cependant, cette maîtrise linguistique n'est pas synonyme de respect pour les Haïtien·nes.

En écrivant son film majoritairement en créole, Génés complique l'image d'Haïti comme d'un pays de langue française tout en montrant que le créole est autant capable que les autres langues de produire des films de long métrage de fiction. En outre, Génés souligne que parler la langue n'est pas suffisant, puisque cette langue est attachée à une culture nationale, et

internationale à travers sa diaspora, qui est complexe et unique, sans être limpide pour les personnes étrangères.

Renouer avec l'anishnaabemowin

Dans le cadre québécois, la langue française est légalement la seule langue officielle de la Province depuis la Charte de la Langue Française de 1977. En 2022, le gouvernement québécois a renforcé cette situation avec la Loi 96, qui renforce l'usage du français dans l'espace public.⁴⁵² Officiellement décrite comme une mesure de protection du français face à l'anglais au Canada, de telles initiatives soulignent la précarité légale des langues autochtones au Québec. La scène du conseil des aîné-es de *Bootlegger* se tient entièrement en anishnaabemowin (avec des sous-titres français ou anglais suivant la version), ce qui nous invite à pratiquer ce que l'ethnomusicologue Dylan Robinson (Stó:lō et Skwah) décrit comme un acte de « guest listening », soit « entering into a sound territory » (53). Cette scène insiste sur les pratiques actives et vivantes de la politique traditionnelle sur la réserve, ce qui passe par l'anishnaabemowin. Pour la partie de l'audience qui ne parle pas cette langue, cette scène nous rappelle notre position en tant que personnes « invitées » et extérieures à la communauté.

Il y a peu de scènes monolingues dans le film : l'identité linguistique des personnages de *Bootlegger* est complexe. Le film s'ouvre par deux questions en français posée par la jeune Frankie dans le souvenir de Mani, suivies de revendications de Mani en anglais puis en français face à sa directrice de recherche après une ellipse temporelle. Johnny, le grand-père, s'exprime en anishnaabemowin et un tout petit peu en anglais, tandis que la grand-mère, Nora, parle à part égale

⁴⁵² Roy, Julie. "Loi 96 : des Inuit se joignent au mouvement de contestation." *Radio Canada, Espaces Autochtones*, 2022, <https://ici.radio-canada.ca/espaces-autochtones/1885853/projet-loi-96-francais-charte-inuit> consulté le 01/10/2025.

en anishnaabemowin et en français. Presque chaque personnage semble pouvoir s'exprimer dans deux ou trois langues. Dans les mots des chercheurs basés aux États-Unis Michael Gott et Thibaut Schilt, « One notable way that Indigenous films problematize the parameters of Quebec national cinema is through their linguistic diversity » (9). La représentation du plurilinguisme dans *Bootlegger* va directement à l'encontre des lois et des discours officiels de la Province.

Or Mani se caractérise par son insécurité linguistique. La première phrase de Mani en anishnaabemowin pousse sa grand-mère à lui répondre en français : « Ton algonquin⁴⁵³ est rouillé » (8:40). Mani manifeste son besoin de récupérer cette langue tout au long du film. Elle l'exprime notamment après la scène du conseil des aînés, où elle a été poussée à interroger sa démarche et les conséquences de ses paroles. Elle va avec sa grand-mère se recueillir sur la tombe de son amie Frankie, dans un tout petit cimetière isolé, au sein d'un paysage couvert de neige. Mani, dans un gros plan légèrement en plongée, illustrant son sentiment de vulnérabilité, alterne son regard entre la tombe et sa grand-mère, et, pour la première fois, exprime directement ses doutes et ses sentiments : « J'ai du mal à m'enraciner. Je fuis quand c'est trop intense. Je voudrais tellement être capable de dire tout ça dans notre langue. [pause] Je sais pas comment exprimer ma colère. J'aurais pas dû attendre pour venir te voir » (58:20). Mani, qui parlait de la communauté à la cheffe Jeanne en employant le « vous » de la deuxième personne du pluriel (« n'importe quel service que vous jugez prioritaire » 24:30), réévalue sa situation et évoque alors « notre » langue, s'incluant dans le groupe qui peut se réclamer de l'anishnaabemowin. Mani, qui regrette de ne pas

⁴⁵³ « Algonquin » est le terme historique francisé ; aujourd'hui c'est en général le terme « anishnaabemowin » qui est employé, notamment par Monnet elle-même, "Caroline Monnet in conversation with Odile Tremblay." Interview d'Odile Tremblay, *Réalisatrices Equitables*, 2021, <https://realisatrices-equitables.com/video/caroline-monnet-in-conversation-with-odile-tremblay-original-french-version-with-english-sub-titles-2/> consulté le 17/03/2025.

pouvoir s'exprimer entièrement dans cette langue, lie cette situation à sa difficulté à exprimer sa colère en général, quelle que soit la langue qu'elle emploie.

Le retour de Mani sur le territoire lui offre la possibilité de s'immerger dans l'anishnaabemowin. Le contact direct avec la langue passe par sa relation avec son grand-père. Les deux personnages ont trois scènes ensemble : Johnny récupère Mani à son arrivée en avion, et la conduit chez lui (6:10). Il parle à Mani en anishnaabemowin, mais face au silence de celle-ci, lui fait un commentaire en anglais. Les deux personnages se rendent ensuite deux fois dans la forêt aux alentours de la réserve ensemble. Johnny ne s'exprime qu'en anishnaabemowin. Mani, la première fois, pose une question en français (21:00), mais la deuxième fois, après la scène du cimetière et son aveu sur ses difficultés, Mani s'adresse à son grand-père en anishnaabemowin (1:08:30). Ce renversement est d'autant plus fort qu'il s'agit de la dernière réplique de Mani avant la fin du film. Le retour de Mani sur les territoires ancestraux de sa famille et sa fréquentation régulière avec son grand-père permet à la jeune femme de se réapproprier sa langue. Dans ce film, l'environnement et les relations interpersonnelles sont essentielles à ce processus de réappropriation linguistique face à l'insécurité initiale de Mani.

Cependant, *Bootlegger* laisse clair que parler la langue n'est pas synonyme du fait de faire partie d'une communauté. Ainsi, dans le dépanneur, Laura parle de façon spontanée en anishnaabemowin ; son assurance contraste avec la peine ou la honte de Mani face à sa maîtrise de la langue. Mani, impressionnée, affirme à cette dernière : « Tu te débrouilles bien en algonquin » (34:40). Cependant, Laura ne participe pas à l'aspect culturel qui est lié à cette langue : bien qu'elle soit dans l'assemblée lors de la réunion du conseil de bande, elle est invitée à sortir avant la prière finale pour préparer la distribution des dindes (12:15). Laura n'est visiblement pas

acceptée par plusieurs membres de la communauté : elle se fait insulter par une femme anonyme (20:00) et Johnny la traite de « Matchi Manitou Kwe » (diabliesse, 36:00). Ces frictions viennent du fait que Laura profite sans honte de son commerce illégal, malgré les conséquences que cela a sur la communauté. Ses habilités linguistiques ne donnent pas à Laura une identité anishinaabe. En compliquant les liens entre l'identité autochtone et la langue autochtone dans le contexte anishinaabe, Monnet s'adresse aux Autochtones qui ne parlent pas ou pas assez leur langue, selon leurs propres critères, selon leur communauté ou selon les communautés allochtones. Elle souligne que les paramètres des identités autochtones sont multiples et variés, et qu'ils passent principalement par le lien à la communauté. Ainsi, la langue est un résultat possible de relations, et elle peut donc être retrouvée quand ces relations se renouent.⁴⁵⁴

La langue est ainsi l'un des éléments centraux des renversements de ces deux films. Le multilinguisme de *Bootlegger* et de *Freda* participe à la souveraineté linguistique et audiovisuelle de leur communauté respective, contre les atteintes légales et médiatiques à l'encontre de la complexité linguistique locale. La production du film sur le territoire permet de participer à la revalorisation de ces langues en contexte artistique et professionnel, contre l'insécurité linguistique, et en invitant chaque membre de l'équipe et chaque personne de l'audience à questionner leurs relations à leur(s) propre(s) langue(s) et aux langues employées à l'écran.

b. Les genres et les corps à l'image

Le corps est l'un des éléments centraux de la réflexion féministe décoloniale. Godreau-Aubert parle du corps comme d'une « zone occupée » dans le contexte caribéen : « Si las geografías

⁴⁵⁴ Monnet a souligné que ce film était pour elle aussi l'occasion de renouer avec l'anishnaabemowin : "Caroline Monnet in conversation with Odile Tremblay." Interview d'Odile Tremblay, *Réalisatrices Équitables*, 2021, <https://realisatrices-equitables.com/video/caroline-monnet-in-conversation-with-odile-tremblay-original-french-version-with-english-sub-titles-2/> consulté le 17/03/2025.

feministas comienzan desde el cuerpo – la cuerpa – el primer espacio de las mujeres negras y pobres del país [Puerto Rico] es una zona ocupada » (104).⁴⁵⁵ Le corps des femmes autochtones comme « zone occupée » est particulièrement saliant à Hollywood, d’après Mishuana Goeman (Tonawanda Band of Seneca) : « Indigenous women’s bodies become a historical anachronism as they are stripped of subject constitution and made an object of desire. Hollywood films that present American Indian women as full, complex human beings have been few; more often an Indigenous woman is an object that stands for conquest in the various forms of frontier mapmaking » (2023, 111). Le corps des femmes à l’écran, et spécialement dans sa dimension racialisée, est dans toute une partie de l’histoire cinématographique un objet de désir et de voyeurisme.⁴⁵⁶ *Freda* et *Bootlegger* se centrent sur des personnages de femmes pour renverser les représentations habituelles des actrices à l’écran. La multiplicité des personnages féminins de premier et de second plan dans ces deux films remet en question la représentation historique des femmes, et particulièrement noires ou autochtones, comme des figures passives objet du voyeurisme des autres personnages et/ou de la caméra. Ce questionnement entraîne aussi une autre représentation des hommes. Ces renversements explorent le rapport entre le genre et les positions de pouvoir, mais aussi entre le genre et la notion du plaisir.

La mémoire du corps

Les postes de pouvoir sont occupés par des femmes dans *Bootlegger* : la cheffe de bande tout comme la bootlegger sont des femmes, ainsi que Mani, qui, en tant qu’experte, apporte les outils théoriques pour changer les lois de la réserve. La présence de femmes à ces postes souligne

⁴⁵⁵ « Si les géographes féministes commencent depuis le corps – la corpe – le premier espace des femmes noires et pauvres du pays [Porto-Rico] est une zone occupée. »

⁴⁵⁶ « Traditionally, the woman displayed has functioned on two levels: as erotic object for the characters within the screen story, and as erotic object for the characters within the auditorium, with a shifting tension between the looks on either side of the screen » Mulvey, Laura. “Visual pleasure and narrative cinema”, *Screen*, 1975, 16, 3, pp.11-12.

que l'identité de genre des personnes au pouvoir ne garantit pas que la justice sociale va s'améliorer. Jeanne a pu se faire élire par sa communauté par de fausses promesses, elle n'est pas « meilleure », plus honnête ou plus juste du fait de son genre, dans une vision essentialisant les femmes. La représentation de femmes complexes permet ainsi de contredire les représentations uniformisantes des femmes autochtones comme ne pouvant être que des victimes.

Mani n'est pas représentée nue ou dans une relation romantique, et elle n'est pas réduite à un objet de désir pour l'audience. Mani a la plupart du temps une attitude sérieuse ; elle étudie, marche avec son grand-père, parle avec sa grand-mère, et fait du jogging seule. Elle tente de participer à une soirée, mais elle est repoussée par Raymond qui lui ferme la porte au nez (40:00). Mani est ainsi à l'opposé de l'image passive du voyeurisme cinématographique. Elle ne prend place qu'une seule fois dans une activité sociale récréative, et ce plutôt tard dans le film : elle fait partie d'un groupe d'une dizaine de personnes qui joue au bowling sur la glace (48:30). Cependant, une telle représentation interroge sur sa relation avec son corps. Je propose de lire le trauma initial du film, la mort de Frankie, comme la source de la relation très stricte de Mani avec son corps.⁴⁵⁷ Le film s'ouvre sur un écran noir, tandis qu'on entend les vocalisations dans les aigus de Tanya Tagaq, avec quelques tintements de cloches, aigues elles-aussi. Ce son crée une atmosphère intime. Les couleurs sont le rouge, le noir et l'orange, avec des bougies en arrière-plan, métaphore visuelle du feu passionnel. Mani et Frankie sont représentées par des plans rapprochés qui alternent entre les yeux (et leurs regards complices) et leurs mains, qui se touchent et s'effleurent à répétition. Frankie tatoue la main de Mani d'une étoile à quatre branches. Deux ellipses temporelles, avant et après le

⁴⁵⁷ Je voudrais remercier Omar Barahona Barahona pour le temps passé à analyser cette scène avec moi.

tatouage, donnent non seulement l'impression d'une bulle hors du temps, où ce moment serait soustrait au temps linéaire et régulier, mais offrent aussi de l'intimité aux jeunes femmes puisque tout n'est pas révélé à l'écran. Après une deuxième ellipse, on entend des rires au second plan, alors qu'une bouteille tombe et retentit au premier plan. La caméra semble vaciller, mimant l'effet de l'alcool sur les deux personnages, mais nous empêchant aussi de les distinguer dans le noir. Or la chute de la bouteille a lieu juste avant le bruit de flammes, suivi par un fondu au noir et la vision d'abord de fumée, puis de la jeune Mani qui regarde les flammes depuis l'extérieur. L'intimité des deux jeunes femmes dans la caravane, outre la présence des flammes et l'emploi de plans rapprochés qui soulignent leurs expériences sensorielles, est suggérée par le mouvement, resté invisible à la caméra, à l'origine de la chute de la bouteille. Cette scène est la seule où Mani est en intimité physique avec une autre personne. La mise en scène ne permet pas de définir avec précision la relation entre Mani et Frankie, leur degré d'intimité reste ainsi dans leur domaine privé, mais cette relation est cruciale puisqu'elle est placée en ouverture du film.

Par la suite Mani est filmée trois fois en train de courir, à chaque fois après un événement traumatique : la première scène où Mani pratique le jogging suit immédiatement un flashback très rapide où Mani se rappelle l'incendie qui a emporté Frankie (18:50). La troisième fois que Mani court, c'est juste après avoir découvert le corps du jeune Paul dans la forêt, alors qu'elle marchait avec Johnny : elle cherche alors à s'éloigner du cadavre (1:09:20). Entre ces deux moments, le deuxième jogging de Mani est introduit par un nouveau flashback de l'incendie, cette fois beaucoup plus détaillé, où l'on voit Raymond en flammes portant Mani dans ses bras. La bande son, la voix de Tanya Tagaq dans des vocalités aigues, qui se poursuit tout au long du deuxième jogging de Mani, évoque la scène initiale avec Frankie. Ce rythme souligne la continuité du mal-être de Mani depuis cet incident traumatique. La musique s'arrête au moment où l'image passe de

Mani à Raymond et Laura dans une scène d'intimité dans leur chambre. *Bootlegger* n'a aucune nudité féminine, et cette scène est la seule représentation, rapide et à distance, de nudité masculine.

Laura est endormie lorsque Raymond rentre après une fête sur la réserve ; il se déshabille et se met au lit, ce qui réveille Laura (42:20). Laura se plaint de devoir aller travailler, mais Raymond la prend dans ses bras. Cette embrassade d'une minute est constituée de gros plans sur les mains de l'un et de l'autre, et leurs caresses au niveau des épaules et des bras. On n'entend que



le mouvement des draps et le contact de ces caresses. Or ce moment intime nous révèle la cicatrice de Raymond, que l'on devine être le résultat de son acte héroïque d'avoir sorti Mani de l'incendie, sans avoir pu en faire autant pour sa fille Frankie. Raymond est un homme autochtone à la fois courageux et tendre, une représentation qui va à l'encontre des stéréotypes des hommes autochtones comme violents. Avec *Bootlegger*, Monnet travaille à « decolonizing masculinity as part of the broader decolonization of Indigenous peoples » (Morgensen dans Innes et Anderson, 55). Sortant les femmes autochtones de la position de victime, *Bootlegger* sépare aussi les hommes autochtones du statut d'agresseurs. La cicatrice de Raymond crée un parallèle



avec le tatouage sur la main de Mani, dont on voit la réalisation dans la première minute du film : il s'agit de l'œuvre de Frankie (zoom, 12:23). Les deux corps sont marqués par la perte de Frankie, et ces cicatrices les empêchent d'oublier cette nuit tragique.

Bootlegger déconstruit les stéréotypes de genre qui visent les individus autochtones : les divers rôles politiques, économiques et sociaux ne sont pas limités aux hommes ; l'intimité ne se construit pas que dans les relations hétérosexuelles ; la féminité n'est pas synonyme de

victimisation et la masculinité n'est pas réduite à la violence. Le corps participe à la mémoire, une « history in the flesh » (Goeman dans Barker, 110) dont les cicatrices et les tatouages rappellent les pertes mais aussi les luttes et la profondeur des relations humaines malgré le passage du temps.

Retrouver sa Freda

Tout au long de *Freda*, le corps de la protagoniste est représenté au travail : Freda cuisine, nettoie tant sa maison familiale que le café où elle travaille et tient la boutique de sa mère, entre autres. Sa présence varie régulièrement du premier au second plan, et son mouvement régulier et silencieux s'oppose aux personnes du premier plan, souvent assises et en pleine discussion. Juste



après la scène de la messe, la tante de Freda et sa cousine arrivent à la boutique (9:00). Alors que les deux femmes discutent avec Jeannette, Freda, vêtue de jaune devant le mur jaune de la boutique, fait presque partie du décor. Mais son travail permanent est presque invisible et sa mère la pousse à prendre un travail salarié pour aider son frère et sa sœur, qui ne travaillent pas. Freda multiplie ses rôles et ses tâches parce qu'elle est l'aînée de sa famille, dans une position similaire à celle de Lucie au début du roman *Un ailleurs à soi* de Prophète : la fille aînée prend en partie le rôle de la mère face à ses frères et sœurs cadet-tes. L'organisation sociale haïtienne fait porter une partie du poids de la famille sur la fille aînée, une situation que Génés critique, après l'avoir vécue.⁴⁵⁸ Or, le poids de la société dans son entièreté repose principalement sur les femmes.

⁴⁵⁸ Voir la première partie de cet interview : "Gessica Génés : "Freda, c'est le témoignage vivant qu'en Haïti on peut réaliser des choses"." Interview par Cécile Baquey, *La 1^{ère} France TV Info*, 2021, <https://la1ere.francetvinfo.fr/gessica-geneus-freda-c-est-le-temoignage-vivant-qu-en-haiti-on-peut-realiser-des-choses-maparole-1125256.html> consulté le 18/03/2025.

Ce sont les femmes qui prennent la plupart des décisions dans *Freda*. Personne ne demande l'avis du frère, Moïse, pour l'envoyer au Chili : lorsqu'une moto vient le chercher, il ne prononce que quelques mots, alors que Freda, Esther et Jeannette s'organisent pour lui payer le passage



jusqu'à l'aéroport (1:03:00). Les trois femmes le regardent partir dans un plan fixe d'environ 20 secondes : ces femmes, qui restent en arrière, semblent former le socle solide de la

société haïtienne. De la même façon, Freda prend en charge l'exposition d'art de son partenaire Yeshua : ce dernier oscille entre l'immobilité silencieuse et l'impatience frustrée, tandis que Freda



nettoie, range et arrange ses œuvres (59:00). Yeshua, qui regarde par la fenêtre, est absent de la pièce, étranger aux événements. Dans ces deux scènes, les femmes prennent en

charge les décisions pratiques et agissent rapidement, alors que les hommes, théoriquement au centre de l'action, restent passifs : le film suggère que Moïse et Yeshua, s'ils avaient été seuls, ne seraient peut-être jamais sortis de leur maison.

Bien que Freda soit en couple avec Yeshua, elle est le plus souvent occupée à des tâches sérieuses, ce qui questionne son rapport au corps et au plaisir. La relation intime entre Freda et Yeshua n'est pas soumise au voyeurisme de la caméra. Ni Freda ni Yeshua n'apparaissent nus :



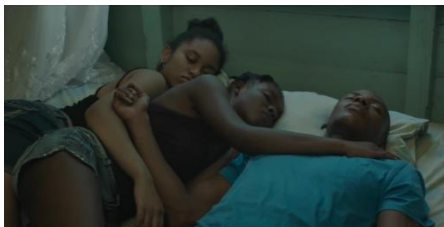
les deux personnages partagent une intimité qui est protégée des regards extérieurs (32:10). La représentation de Yeshua questionne en outre la masculinité haïtienne. Yeshua, un

artiste plastique, contraste en effet avec la dichotomie *ti nèg/gwo nèg* qui ne laisse le choix qu'entre deux performances de cette masculinité. La chercheuse étatsunienne Jana Evans Braziel écrit :

« To be a *gwo nèg* in Haiti and its diaspora is to be a powerful man, one who commands respect,

social stature and, above all, authority. [...] A *gwo nèg* acts as a local authority in one's community – directing traffic, negotiating power relations, and mediating conflicts » (1). Ce modèle est construit en opposition au *ti nèg*, l'homme du peuple, victime de la société et des *gwo nèg* qui abusent de leur pouvoir (Brazier, 62-63). Yeshua n'entre pas dans ces catégories : filmé en caleçon dans sa chambre avec Freda, de dos, son corps la protège de la caméra. La position de Yeshua évoque, dans la tradition occidentale, des tableaux tels que *La grande Odalisque* de Jean-Auguste-Dominique Ingres (1814),⁴⁵⁹ par cette (semi)nudité sur un lit, la position repliée des jambes et l'angle du bras, qui met en valeur la courbe du dos. Mais ce corps est masculin, contrairement au tableau d'Ingres : *Freda* souligne la beauté masculine hors de la virilité ancrée dans l'autorité. La masculinité de Yeshua ne repose pas sur une relation de domination sur Freda.

Freda est libre de choisir son partenaire, sans pression de la part de sa mère, et elle peut continuer ses études tant qu'elle travaille en même temps. Elle n'est pas soumise à la même pression sociale que sa sœur Esther, qui est représentée plusieurs fois dans le cadre de relations physiques hétérosexuelles. La sœur de Freda est hypersexualisée par le regard de ces hommes à cause de sa peau, plus claire que celle des autres femmes. Ce colorisme, que dénonçait déjà Marie Vieux-Chauvet dans *Fille d'Haïti* (1954), pousse Esther à utiliser des crèmes décolorantes. Jeannette va jusqu'à réveiller Esther, endormie avec Freda et Moïse, pour lui donner une de ces crèmes, mais celle-ci la refuse car Robert lui en achète de plus efficaces (47:30). Cette scène



souligne la proximité des enfants de Jeannette mais aussi la différence d'Esther, dont le bras, en parallèle à celui de Freda, est visiblement plus clair. Or le fait d'être en haut de l'échelle

⁴⁵⁹ Voir Zygmunt, Bryan. "Painting colonial culture: Ingres's *La Grande Odalisque*." *Smart History*, <https://smarthistory.org/painting-colonial-culture-ingress-la-grande-odalisque/> consulté le 17/03/2025.

du colorisme haïtien ne protège pas Esther et ne lui donne pas accès au bonheur ou à la sécurité. Esther a trois partenaires au cours du film : John, le pasteur nord-américain, le chanteur D-Fi et Robert le sénateur, mais on ne la voit avec ces hommes que dans les espaces publics où iels se rencontrent (l'église, la salle de concert, le bar-restaurant), et dans la rue, près de la maison de Jeannette. Protégeant l'intimité d'Esther comme celle de Freda, Génés ne reproduit pas le regard sexualisant ou réifiant des hommes du film (et de la tradition cinématographique) avec la caméra.

Le corps d'Esther, en tant qu'outil d'ascension sociale, est soumis à la violence de son mari et à ses volontés de l'enfermer dans l'espace conjugal. Cependant, Génés ne la filme jamais dans un acte sexuel, ou comme victime de cette violence. Au contraire, Esther affirme son agentivité tout au long du film. Esther séduit les hommes non pas dans une optique naïve ou romantique de « prince charmant » mais bien consciente des dynamiques de pouvoir de la société haïtienne. Jeannette l'encourage à prendre soin de son corps et à mettre l'argent au centre de toutes ses relations avec les hommes (notamment en rejetant le chanteur D-Fi, pas assez riche à son goût, 38:30), mais ni à travailler ni à étudier, parce qu'elle croit dur comme fer que la beauté de sa fille est son meilleur atout. Esther joue le rôle d'une femme docile et innocente, ce qui lui permet de prendre de l'argent au pasteur John, mais aussi de se marier rapidement avec Robert le sénateur. Face à Freda qui juge négativement cette relation, Esther affirme : « Se mwen bay presyon pour l marié vit. Mwen e ou pa vle mem bagay Freda » [C'est moi qui ai fait pression pour qu'on se marie vite. Toi et moi, on veut pas les mêmes choses, Freda] (47:00). Esther a vu l'intérêt de Robert pour elle et elle a décidé d'agir rapidement. Freda choisit le bien de sa famille en refusant de partir avec Yeshua ; or Esther aide sa famille en se mariant rapidement avec un homme riche. En reflet inverse de Freda qui marque sa souveraineté par une relation monogame, Esther affirme son agentivité en jouant le rôle que divers hommes de pouvoir veulent d'elle. Elle évoque ce que la chercheuse

étatsunienne Joan Dayan décrit ainsi : « Submission to those seen as thieves and plunderers becomes a strategy for survival; such behavior indicates a way of thinking about mastery that is quite distinct from the assumptions of those who consider themselves masters » (97). Esther se bat pour conserver son agentivité tout au long du film, et elle se sépare de Robert la première fois qu'il la bat. Esther et Freda incarnent deux incarnations possibles de la féminité haïtienne, sans hiérarchiser ces approches, sans les condamner mais au contraire en montrant à quel point les deux femmes, par différents moyens, mettent en pratique leur souveraineté corporelle en contexte de choix limités. Contre le regard voyeur et les discours sexualisants, la caméra de Génésus protège l'intimité de ces deux femmes.

L'importance du travail pour Freda ne lui laisse que peu de place pour le plaisir : l'image qui sert d'affiche au film, alors que Freda danse librement dans une fête, fait partie des rares moments où Freda n'est pas parcourue par des tensions et des combats idéologiques (face aux autres étudiant·es, face à sa famille, son partenaire Yeshua, entre autres). Freda incarne ainsi les contradictions du combat intellectuel et du corps comme espace à privilégier et non comme simple outil de travail. Mani et Freda se rejoignent ainsi dans leur rapport complexe au corps et au plaisir, marqué par des traumas, tandis que les choix de Monnet et de Génésus protègent leur intimité.

c. Au-delà des traumas, les combats spirituels

Freda et *Bootlegger* explorent non seulement la souveraineté linguistique et la souveraineté corporelle des communautés qu'elles représentent, mais elles donnent aussi un rôle central à leur souveraineté spirituelle. La spiritualité est menacée par les traumas dont chaque protagoniste a souffert dans son enfance, des traumas qui ouvrent ces deux films. Ces deux scènes introductrices sont traitées de façon très similaire : les images sont floues, il n'y a pas de plan d'ensemble qui permettrait d'établir le contexte, mais des plans moyens qui laissent voir

partiellement deux personnages et qui alternent avec des plans rapprochés sur des détails, presque sans dialogue : les mains, les bougies dans *Bootlegger*, l'uniforme dans *Freda*. Dans *Freda*, cette scène initiale est en noir et blanc. On voit une jeune fille de dos en train de repasser son uniforme de collégienne sur son lit. Un homme arrive et commence à l'interrompre en lui touchant la cuisse. Aucun visage n'est visible, mais le corps de l'homme est beaucoup plus imposant que celui de la jeune fille. La caméra se concentre sur leurs mains respectives. Le viol lui-même n'est pas représenté, la scène s'arrête brutalement quand Freda se réveille de son cauchemar. Dans *Bootlegger*, cette scène initiale souligne la complicité des deux jeunes filles, leurs rires, ainsi que l'origine du tatouage de Mani. Cette scène s'arrête elle-aussi brutalement, et la fumée de l'incendie se confond avec la fumée qui s'élève au-dessus de Montréal en hiver, alors que Mani rencontre sa professeure à l'université. Dans les deux films, ce trauma est à l'origine de la dualité qui marque chaque protagoniste : Mani et Freda, par leur nom et par leurs combats, réunissent deux traditions ou identifications qui s'opposent, comme si ces traumas avaient brisé leur unité initiale. Chaque film explore les conséquences spirituelles de ces traumas, et les combats de chaque protagoniste pour retrouver leur unité.

Retrouver Frankie

La spiritualité n'est pas évoquée explicitement dans *Bootlegger*. Elle est manifeste dans trois éléments clés : le nom de Mani, l'offrande du tabac et le rôle de la grand-mère. Il ne s'agit pas d'une spiritualité désincarnée, ou institutionnalisée, mais en lien avec la nature et ancrée dans la transmission intergénérationnelle. Le nom de Mani peut avoir deux significations. Mani est la prononciation anishinaabe du nom chrétien « Marie ». Kitigan Zibi est située à côté de la ville de Maniwaki, ou la « Terre de Marie », du nom d'une mission oblate établie dans les années 1840 –

mais « mani » signifie aussi « rivière » en ancien anishnaabemowin.⁴⁶⁰ En outre, « mani » se retrouve dans « Manitou », un terme central dans la spiritualité anishinaabe. L’auteur anishinaabe Basil Johnston décrit que ce terme a de nombreux sens : « in addition to spirit, the term also meant property, essence, transcendental, mystical, muse, patron, and divine » (1995, 2). Mani le personnage est ainsi ancré à la fois dans la tradition chrétienne et la géographique locale, à travers la toponymie de « Maniwaki », et dans la tradition anishinaabe ancienne, en évocation de la rivière et des diverses forces auxquelles « Mani » peut renvoyer. La présence récurrente d’un cours d’eau tout au long du film, qui gèle puis dégèle (par exemple, 05:05, 19:30, 50:20 et 1:02:00), et dont on entend les flots ou le grincement, renforce le lien de Mani à la rivière. Mani est traversée par plusieurs traditions et plusieurs histoires du territoire, une dualité mise en évidence dans la scène initiale avec Frankie : les deux jeunes filles du même âge se ressemblent et le flou empêche de les identifier rapidement. Or les difficultés de Mani sont liées à la perte de son amie Frankie.

Mani, pendant la majorité du film, ne parvient pas à réconcilier les divers éléments de son identité, en tant que membre de la communauté mais aussi comme chercheuse universitaire. Frustrée après le conseil des aînées, Mani se retrouve face à sa grand-mère chez elle. Nora dit alors à sa petite-fille : « Amène-moi mon tabac » (56:35). La fumée du tabac de Nora renvoie à l’image récurrente de la fumée de l’incendie qui s’élève dans les cauchemars de Mani. D’après Johnston, le tabac occupe un rôle central dans l’épistémologie et la spiritualité anishinaabe :

The Anishinaubae peoples called it *saemauh* (tobacco). [...] Since tobacco was meant for the manitous, and was therefore sacred, the Anishinaubae people, like other North American Indians, gave it as a gift whenever they needed a favor from their kin and neighbors. The donor could give nothing of greater benefit or worth than that which would bring the recipient the goodwill of the manitous. (103)

⁴⁶⁰ Commission de toponymie. “Kitigan Zibi.” *Gouvernement du Québec*, https://toponymie.gouv.qc.ca/ct/ToposWeb/Fiche.aspx?no_seq=291403 consulté le 18/03/2025.

Le tabac sert de lien sémantique avec la scène suivante, où Mani rend visite à la tombe de Frankie avec Nora (57:40). En se recueillant sur cette tombe, Mani place une offrande rituelle de tabac sous la forme d'une cigarette puis elle parle avec Nora. Pour Justice, il est important de souligner « how Indigenous writers take up the question of the dead as ancestors *with continuing relationships with the living*, and how such considerations give us guidance for thinking of our own work as future ancestors » (2018, 124). La relation avec les ancêtres permet aux individus de se placer dans un temps long et complexe, une relation qui enseigne à devenir soi-même un-e ancêtre pour la prochaine génération. Au lieu de tenter d'oublier cet accident, Mani part de la tombe de son amie et de cette relation pour exprimer ses sentiments jusqu'alors réprimés. Par cette offrande de tabac, Mani retrouve ainsi des gestes rituels ancrés dans la spiritualité anishinaabe qui manifestent les liens ininterrompus entre les êtres, vivants et morts. Mani commence à ce moment à retrouver une forme d'unité spirituelle entre son passé et son présent.

Dans la dernière partie du film, Mani aide sa grand-mère à faire une offrande de nourriture au pied d'un arbre, lors du repas communautaire pour l'enterrement du jeune Paul (1:13:00). Mani



aide Nora à marcher et se recueille avec elle face à un jeune arbre. Elles n'occupent qu'une fraction de ce plan large, ce qui les inclut dans un environnement plus grand qu'elles, dans cet écosystème du territoire anishinaabe. La présence de Mani sur le territoire lui permet de retrouver les gestes rituels qui l'apaisent mais aussi de reprendre sa place dans la communauté, en participant au système de présents qui maintiennent les relations avec l'ensemble de l'environnement. Pour Johnston, le don permet ces relations :

By the same token, men and women were also instilled with a sense of obligation to the community that required them to give something back to the people for all the benefits and favors they received. That which made men and women

Anishinaubae was considered to be owed to the entire heritage of the community and the nation, and each person was bound to return something to his or her heritage and so add to its worth. (xix)

Au cours de *Bootlegger*, Mani participe à la résurgence et à la souveraineté culturelle de sa communauté : son grand-père la remet en contact avec la langue et sa grand-mère avec la spiritualité. Il n'y a pas d'enseignement explicite, pas de théorisation de ces éléments, seulement des gestes et des paroles à recevoir et à continuer de renouveler, et ainsi habiter le présent avec un sentiment d'unité. Le retour de Mani sur sa communauté lui permet d'initier un processus de guérison après sa perte de Frankie, une réconciliation intérieure avec son passé et la perte de son amie affirmée par l'embrassade finale de Raymond à Mani : Mani, à travers les gestes rituels que lui transmet sa grand-mère, retrouve Frankie et, en même temps, elle retrouve sa place dans la communauté.

Retrouver (sa) Freda

La religion est traitée explicitement dans *Freda*. La représentation du vodou s'oppose diamétralement à la tradition du cinéma populaire haïtien, ou *mouvman*, comme l'étudie Accilien. Dans le cinéma populaire haïtien, le vodou est associé au diable et à la violence : « It is unfortunate that the films described in this chapter, and indeed all the Haitian *mouvman* films that I have watched so far, subscribe to the stereotypical negative representations of the Vodou religion, a fact that points to a key complexity of Haitian and Haitian diasporic culture » (105). Au contraire de cette tradition, le vodou dans *Freda* a deux fonctions : il cimente la société par des festivités publiques et il renforce l'esprit critique de Freda, contrairement à la passivité qu'encourage l'évangélisme. Le vodou permet aussi de souligner la relation difficile de Freda avec son corps.

Généus filme la fête de Gede (ou Guédé, la fête des mort·es), la plus importante fête vodou en Haïti. Cette célébration populaire prend place dans les rues au début de novembre. Gede désigne un groupe de lwas dont chaque aspect a sa propre spécificité : « Gede is the Vodou spirit who presides over the realms of sex, death, and humor » (Mama Lola et McCarthy Brown, 360). En contraste avec le Baron Samdi, qui est à la tête de tous les Gede, et qui s'incarne comme un corps, « the tense psychodrama of death only ends when times doubles back on itself, when Ti Malis displaces Baron and a childish giggle escapes from the mouth of the corpse. Then, and only then, does the tension snap and the fun begin » (361). La fête dans *Freda* se concentre sur cet aspect festif et joyeux de la célébration dans la rue. Une dizaine de danseuses et danseurs, maquillé·es et vêtue·es de noir et de violet, les couleurs des Gede, suivent une chorégraphie au rythme des trois tambours présents, et une foule de participant·es se regroupent autour d'elleux. Au moins cinq autres personnes, vêtues de noir avec un masque de crâne en papier mâché, marchent entre la foule et les danseurs et danseuses. Pendant cette scène de deux minutes, la caméra est tenue à l'épaule, ce qui place l'audience parmi les spectateurs et spectatrices de cette fête. Le point de vue alterne : on fait parfois face aux danseurs et danseuses, que l'on voit en groupe par des plans moyens et des plans d'ensemble, puis en plans rapprochés, pour dresser des portraits individuels qui soulignent la force et l'expressivité de la chorégraphie. Cette approche humanise les participant·es et nous place au centre de l'événement, au lieu de le voir à distance sans nous impliquer. Les passant·es et les artistes dansent, rient, chantent, ce qui insiste sur le caractère social de la fête (et non sur les stéréotypes de violence et de malédictions liés au vodou que mentionnait Accilien). Cette approche alterne avec les plans rapprochés sur Freda et son inconfort personnel, en contraste notamment avec l'attitude d'Esther, qui profite de l'événement. Freda garde le visage fermé et tente de se détendre, mais elle est vigilante et n'arrive pas à se laisser aller (10:00). Cette attitude rappelle la

position assise et silencieuse de Freda dans l'église de Jeannette. La tension de Freda est particulièrement significative dans le contexte de la fête de Gede : « Yet Gede's possession-performances should not be mistaken for mere entertainment. Gede brings to the surface a connection between sexuality and life energy pervasive in Vodou spirituality » (McCarthy Brown et Mama Lola, 362). Le viol qu'a subi Freda dans son enfance l'a coupée de ses sensations, et ce



trauma marque sa relation avec son corps. La présence insistante d'une personne vêtue en zombi à sa droite renvoie à la division entre esprit et corps chez Freda. Freda ne perd cet inconfort qu'à la fin du film, quand elle retrouve sa mère, et ce renouement passe par la longue embrassade que Freda donne à sa mère, sans passer par les mots.

Freda est fière de son nom, une fierté qu'elle exprime dès les dix premières minutes du film. Alors que le pasteur John salut Esther et Moïse, qu'il connaissait déjà, il bloque sur le nom



de la sœur aînée. Freda est encadrée par les deux autres, qui sont plus grand-es qu'elle, mais dont la familiarité des noms d'origine biblique met le pasteur en confiance. Jeannette présente alors Freda, ce à quoi l'aînée s'empresse d'ajouter : « Tankou deyees vodou la » [Comme la déesse vodou] (8:30). Freda affirme son refus du protestantisme par sa défiance face au pasteur, qui se met alors à reculer, comme effrayé. Jeannette agrippe le bras de John et, tentant de le garder vers sa famille, explique que Freda est née avant sa conversion au protestantisme, mais John repart sans tourner le dos à Freda. Freda se sert ainsi de son nom pour couper court aux tentatives de séduction du pasteur, qui offre juste avant de s'éloigner sa carte de visite à Esther.

Le nom de Freda évoque explicitement le vodou. Freda est une identification d'Ezili (ou Erzulie), l'une des lwas centrales du vodou. La sociologue Karen McCarthy-Brown, en conversation avec la mambo (prêtresse vodou) Marie Thérèse Alourdes Macena Margaux Kowalski, aussi appelée Mama Lola, introduit ainsi Ezili :

Several female spirits belong to the group called the Ezili. The three most important are Lasyrenn, the mermaid who links ancient African senses of woman power and water power; Ezili Dantò, the hardworking, solitary, sometimes raging mother; and Ezili Freda, the sensual and elegant, flirtatious and frustrated one. (220)

Le nom de Freda n'est pas une illustration du caractère d'Ezili Freda, la troisième Ezili de cette liste. Le personnage de Freda est caractérisé par sa force de travail et le rôle de mère qu'elle a pour son frère et sa sœur, ce qui évoque directement Ezili Dantò (la deuxième Ezili de la liste). Génésus a explicité ce renversement :

À cause de ce traumatisme qu'elle a subi, c'est comme si elle perdait sa Freda, c'est-à-dire ce côté de sa féminité qui lui permet d'être dans une émancipation, qui lui permet d'être dans un rapport sain, que ce soit avec elle-même, avec son partenaire, son copain, ou même avec sa mère, donc elle est devenue une Dantò [...] Et pour moi l'appeler comme ça c'est pour lui rappeler qu'on peut être les deux. (en ligne)⁴⁶¹

Freda le personnage s'interdit le plus souvent de profiter de l'instant présent. C'est Esther, sa sœur, qui se rapproche le plus d'Ezili Freda (la lwa), en profitant des fêtes et en entraînant sa sœur dans des bars et diverses festivités comme le Gede. Ainsi, à chaque fois qu'un autre personnage appelle Freda, iel l'encourage indirectement à retrouver « sa » Freda, un rapport sain avec elle-même dans son entièreté au lieu de diviser le corps de l'esprit.

Le choix de Freda de ne pas suivre son partenaire en République Dominicaine peut être interprété comme l'impossibilité de Freda de suivre ses désirs, mais aussi comme son refus du

⁴⁶¹ « Freda, c'est moi » dans "Gessica Génésus : "Freda, c'est le témoignage vivant qu'en Haïti on peut réaliser des choses"." Interview par Cécile Baquey, *La 1^{ère} France TV Info*, 2021, <https://la1ere.francetvinfo.fr/gessica-geneus-freda-c-est-le-temoignage-vivant-qu-en-haiti-on-peut-realiser-des-choses-maparole-1125256.html> consulté le 18/03/2025.

protestantisme et/ou de l'évangélisme. Yeshua évoque le nom de Jésus,⁴⁶² sa blessure à l'abdomen rappelle la blessure du Christ au torse (09:00), et au centre de son exposition d'art (que Freda arrange) trône un Christ crucifié (59:20). Or Yeshua demande à Freda d'abandonner tout pour le suivre. Abandonner Haïti, c'est abandonner, outre sa famille, les lwas et les esprits de ses ancêtres derrière elle. Freda, en décidant de rester, garde sa connexion avec sa famille au sens large – elle garde sa souveraineté en « refusant » Yeshua/Jésus, comme elle refuse de se convertir. La chercheuse haïtienne Anne François, dans un interview avec Accilien, souligne : « What I am trying to say is there is a parallel between the problematic of Creole language and identity and Vodou religion and identity. The shame associated with the use of the Creole language is paramount to the refusal to accept the Vodou religion as a legitimate part of a Haitian society » (111). *Freda* renverse les représentations du vodou et du créole dans le cinéma et refuse la honte. Pour le personnage de Freda, le vodou a trois significations : il marque une fierté, celle de son nom ; il encourage sa souveraineté spirituelle face à l'imposition du protestantisme ; il offre une piste pour renouer avec son corps et ses émotions après son trauma initial.

Monani, évoquant le cinéma autochtone au Canada, souligne la volonté des cinéastes de « connect the dots between past injustices and contemporary movements » (24). Une telle lecture historique encourage l'esprit critique décolonial, une approche visible chez Monnet comme chez Génésus. Le droit de changer est la revendication principale de Mani, qui affirme : « Si ce système-là fonctionne pas, vous avez le droit d'en changer » (24:50). Or, cette expression évoque celle du professeur de Freda qui demande, dans la deuxième scène de classe du film, « Êtes-vous un agent conscient ou inconscient du colon ? Quelles sont les séquelles que vous perpétuez de génération

⁴⁶² Kjaer-Hansen, Kai. *Yehoshua, Yeshua, Jesus and Yeshu: An Introduction to the Names*. Ninth North American Coordinating Committee Meeting of the LCJE, Los Angeles, 1992, p.5.

en génération qui handicapent cette nation ? » (35:40). Ces affirmations décoloniales sur l'histoire se concentrent sur le temps long pour comprendre la situation actuelle de chaque nation. Or, cette approche critique est également appliquée à Freda et à Mani : quelles sont les origines de leur rapport conflictuel au corps et à l'intimité ? En ouvrant leur film par un trauma, chaque cinéaste nous propose une grille de lecture pour les actions de leur protagoniste, mais Génés et Monnet soulignent aussi que ces traumas n'empêchent pas les deux jeunes femmes d'agir et de travailler à changer leur communauté depuis l'intérieur : leur souveraineté spirituelle leur permet de faire face et de se reconstruire.

C. Pratiquer la souveraineté : les dons en retour

Monnet et Génés représentent les combats pour la souveraineté de leur communauté, qu'elle soit linguistique, corporelle ou spirituelle. Elles renforcent en outre la souveraineté de leur communauté par l'éducation et le cinéma. Ces deux milieux visent à faire des dons en retour à la communauté pour lutter contre le modèle extractiviste du cinéma mais aussi de l'éducation (et particulièrement de la recherche) occidentale, deux institutions ancrées dans la colonialité.

a. Education : rendre à la communauté

Freda et Mani sont des étudiantes universitaires. Or, Monnet et Génés font attention à ne pas représenter leur protagoniste comme étant les seules personnes qui détiennent du savoir ni comme les seules voix critiques de leur communauté. Ce qu'elles ont, ce sont des moyens théoriques sur lesquels bâtir leur critique, des moyens qui doivent travailler à la souveraineté de chacun·e dans la communauté, et non d'une seule élite. Pour le chercheur Craig Womack (Creek et Cherokee) : « Knowledge for knowledge's sake is not necessarily an end; knowledge is valued in relation to the degree it makes a return to the tribe » (206). *Bootlegger* et *Freda* explorent divers moyens de rendre ce qu'on doit à la communauté.

Permettre à chacun·e de s'exprimer

L'université est régulièrement critiquée pour sa structure pyramidale et extractiviste. Les peuples autochtones et les peuples caribéens, et particulièrement les Haïtien·nes, ont fait l'objet de recherche anthropologique récurrente. Pour la chercheuse Linda Tuhiwai Smith (Ngati Awa et Ngati Porou) : « The production of knowledge, new knowledge and transformed 'old' knowledge, ideas about the nature of knowledge and the validity of specific forms of knowledge, became as much commodities of colonial exploitation as other natural resources » (62). Cette critique est formulée par le policier Oscar qui reproche à Mani : « Tu viens, tu prends, pi tu repars » (15:25). Mani est partie de la réserve dans son enfance et son éducation formelle est occidentale : elle est rentrée sur la réserve pour finir son projet de recherche. La critique d'Oscar s'adresse à toute personne qui reproduirait les modèles de l'extractivisme universitaire occidental. Mani tente d'imposer des changements depuis sa position extérieure de chercheuse lorsqu'elle revient dans la communauté : elle veut convaincre Jeanne, la cheffe de bande, de tenir un référendum sur la prohibition de l'alcool. Raymond interrompt Mani et s'indigne : « Tu débarques avec ton éducation de cowboy, pi tu veux nous dire comment fonctionner ? » (24:50). Raymond ne veut pas d'un référendum car il profite du trafic d'alcool de Laura, sa compagne. Mais il refuse aussi de subir des décisions auxquelles il ne participe pas à cause d'une personne qui n'habite pas (ou plus) dans la communauté. Monnet souligne que la souveraineté est bafouée quand des agent·es extérieur·es imposent des programmes sans processus de collaboration avec la communauté locale.

Les critiques existaient déjà sur la réserve avant le retour de Mani. Arrivant devant le bâtiment de réunion du conseil de bande, Mani prend le temps de lire les affiches écrites à la main qui couvrent un mur, rassemblant les revendications de justice sociale de la communauté (10:00).

Les diverses affiches forment un collage revendicateur qui montre déjà la forte conscience critique



des divers membres de la communauté : on lit une demande pour avoir de l'eau propre à la consommation, l'accès à l'eau potable étant particulièrement défaillant sur les réserves au

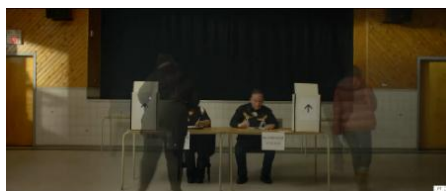
Canada,⁴⁶³ mais aussi des affirmations de solidarité et des résolutions pour le futur de la communauté : « soutien aux familles » et « il faut que ça change » sont les messages les plus répétés. Le problème, c'est que la cheffe de bande n'écoute pas ces voix : au cours de la réunion, Éric, l'un des membres de la communauté, s'écrit : « La solution c'est un vote ! » (10:55), mais Jeanne le faire taire d'un signe de la main. Ce plan fixe sur les affiches est une représentation visuelle des nombreuses revendications de la communauté : la communauté n'a pas attendu Mani pour être critique de sa situation.

Mani décide d'enregistrer des interviews avec les membres de la communauté, devenant elle-même la réalisatrice de nouvelles archives orales et d'images documentaires dans le cadre de sa recherche : elle prend le temps d'écouter et de documenter ces voix que le pouvoir ignore. Mani installe sa caméra et pose, hors champ, une question sur les lois locales et leurs validités dans le contexte actuel (44:00). En produisant ces images documentaires basées sur des interviews, Mani poursuit la démarche de réalisatrices autochtones comme Alanis Obomsawin. Elle permet aussi à ces voix d'entrer dans sa recherche : elle passe d'une recherche qui prend la communauté pour objet à une recherche qui affirme la collaboration avec ces personnes. Or la présence de la mère de son amie Frankie, Rita, qui lui dit que ce n'est pas sa faute si sa fille est décédée, brise la distance

⁴⁶³ « Phil Fontaine, former National Chief of the Assembly of First Nations noted: "these conditions would not be tolerated in any other municipal setting and if they are to occur, swift and decisive action is the norm and is expected" (Polaris Institute 2008). In reality, nowhere in Canada are drinking water problems more apparent than in Indigenous communities, where water sources and standards are deplorable. » Renzetti, Steven, et Diane P. Dupont (édition). *Water Policy and Governance in Canada*. Cham: Springer, 2017, p.72.

que Mani tentait de maintenir entre sa recherche et sa vie personnelle. Le silence de Mani marque sa réintégration douloureuse en tant que participante et non seulement chercheuse invisible ou objective qui ne ferait que poser des questions hors champ : elle reprend sa recherche depuis sa position située et subjective qui part des connaissances de la communauté, dans une méthodologie que décrit notamment Linda Tuhiwai Smith (1999) et Shawn Wilson (Cri, 2008), et non dans la tradition occidentale de positionnement distant, objectif, universel et extractiviste. Mani commence alors à partager ses connaissances avec toute la communauté, notamment en intervenant à la radio à propos de la prohibition de l'alcool (51:00). Sa prise de parole est précédée par une dizaine de voix qui parlent en même temps et dans un volume faible : chaque voix donne son avis sur la question en même temps, ce qui rend leur compréhension difficile. La voix de Mani tranche par son volume et son assurance, répondant aux questions et affirmant l'importance de la souveraineté de la communauté. Mani retourne à sa communauté les techniques qu'elle a apprises à l'Université : elle diffuse une analyse historique de la Loi sur les Indiens, des propositions pratiques pour organiser un référendum, et un vocabulaire à la fois technique et accessible à toutes et à tous pour ouvrir le débat. Mani sort ses connaissances du cadre théorique et de la seule thèse de Master pour créer des argumentations que le pouvoir politique ne peut plus ignorer.

La démarche de Mani, qui s'implique de plus en plus pour les habitant·es de la communauté, est le reflet inverse de celle de Laura, qui s'isole un peu plus à chaque apparition. Lorsque Raymond et Jeanne lui tournent finalement le dos, Laura est expulsée, un symbole du réveil souverain de la réserve. La dernière scène du film est constituée d'un plan fixe de 20



secondes dans la salle du conseil de bande (1:15:30). L'estrade est bloquée par un rideau noir et les membres votent un à un : il s'agit d'un renversement de la première scène de la réunion

du conseil de bande, qui était marquée par la hiérarchie entre la cheffe et ses deux adjoints, surélevé·es, et le public, qui n'intervenait qu'avec l'accord de la cheffe. Ici, les votant·es sont filmé·es en accéléré, en transparence, tandis que les deux assesseur·es sont filmé au ralenti et sans transparence. Cette méthode compresse le vote et permet d'insister sur le nombre important de votant·es, dont Mani, une parmi tant d'autres. En finissant avec cette scène, on ne sait pas si Mani va finir son diplôme. Sa recherche lui a permis de renouer avec sa communauté, de partager ses connaissances et de participer avec les autres au processus de décisions politiques. Le diplôme, à ce stade, importe peu.

Changer les mentalités

Le futur des études de Freda est lui aussi laissé en suspens à la fin du film de Généus. La salle de classe donne accès à Freda à un espace dédié à l'apprentissage et au débat. Cependant, les images documentaires des manifestations contre la corruption dans le cadre du programme PetroCaribe montre à l'audience que la salle de classe n'est pas le seul espace où la pensée critique se développe. L'historien haïtien Michel-Rolph Trouillot écrit : « Yet the fact that history is also produced outside of academia has largely been ignored in theories of history » (21). Hors de l'académie, il y a l'espace public de la rue où ont lieu les manifestations. Les manifestant·es font référence à l'histoire haïtienne pour critiquer la corruption, en invoquant notamment l'insurgé Jean-Jacques Dessalines (14:10), l'une des figures héroïsées de la révolution haïtienne. Or la manifestation elle-même est une façon active de produire l'histoire, de partager des discours critiques et de tenter de changer la situation politique.

Le lieu où Freda vise à faire des changements, c'est au sein de sa famille. Freda refuse de se moquer de la grossesse de Géraldine, sa cousine (1:07:30), et prend la défense de sa sœur Esther face à leur mère (1:14:45). Alors qu'elle reste silencieuse quand sa mère rit de Géraldine, Freda accuse Jeannette de ne pas les avoir défendues elle et Esther. Cette critique prépare la dernière scène où Freda prend la parole. Géraldine et Esther sont dans la cuisine, tandis que Freda, une fois encore, travaille en arrière-plan à des tâches ménagères (1:22:40). Au premier plan, Esther tient



son portable entre elle et Géraldine, dont la grossesse est bien avancée, et qui se vernit les ongles. Les deux femmes regardent un téléfilm en français où plusieurs femmes se disputent (l'une,

qui est riche, affirme : « Ici on paye en dollars, mademoiselle »). La passivité des deux cousines est soulignée par leur immobilité et leur position abandonnée qui contraste avec le mouvement dynamique de Freda. Celle-ci laisse alors sa tâche derrière elle et s'approche du ventre de Géraldine. Freda dit : [Je ne veux pas que tu regardes ces choses-là avec ma filleule. Tu es une déesse, une combattante. Aucun prince charmant ne te sauvera, il sera ton partenaire de combat ! S'il en est capable] (1:23:30).⁴⁶⁴ Freda s'adresse à Géraldine avant de parler directement au bébé, que Freda appelle « sa filleule ». Freda critique l'influence des téléfilms et des autres productions médiatiques qui maintiennent le mythe du « prince charmant ». Freda affirme la force des femmes et veut inspirer la nouvelle génération à se battre sans s'en remettre aux hommes. Cette scène renverse aussi l'histoire familiale de Freda. La solitude de Jeannette, qui a élevé seule ses trois enfants, est ici inversée puisque Géraldine fréquente Freda et Esther, laissant deviner que ce bébé pourra avoir au moins trois femmes adultes pour s'occuper d'elle. En s'adressant au bébé, Freda parle aussi à Géraldine, à Esther, et à l'ensemble de l'audience. Elle enjoint les femmes à agir mais

⁴⁶⁴ Je n'ai pas pu transcrire cette réplique créole qui se superpose au dialogue de la série. Je cite les sous-titres.

elle lance aussi un défi aux hommes : ils ne seront leurs partenaires que s'ils en seront « capables ». Freda s'empare ainsi de ce qu'elle apprend en classe d'anthropologie pour questionner sa société tout entière et tenter de changer les mentalités dans sa famille. Ses interventions ont trois objectifs : questionner nos croyances, réfuter le mythe du prince charmant et empêcher ainsi que la violence qu'elle a subie ne se reproduise.

Le milieu éducatif universitaire est un milieu complexe à cause de ses liens avec les entreprises coloniales d'extraction des savoirs et d'établissement de hiérarchies des connaissances. Les films de Monnet et Généus (se) demandent qui possède la mémoire et le savoir, et qui agit. Dans ces deux films, l'éducation n'est pas une fin en soi, mais permet de d'encourager l'esprit critique des divers membres de la communauté pour que toutes et tous puissent questionner les normes et les lois établies et expliquer l'origine coloniale, sexiste et raciste de nombreux éléments organisateurs de leur société. L'éducation, à savoir le développement d'un esprit critique et du savoir historique, doit être rapportée à l'intérieur de la communauté ou de la famille pour que ces connaissances et ces outils soient accessibles à tous et toutes.

b. Le cinéma comme effort commun

Généus et Monnet ont choisi le cinéma de fiction pour faire un don en retour à leur communauté. *Freda* et *Bootlegger* sont profondément ancrés dans les communautés que ces films dépeignent, tout en utilisant les codes du « cinéma d'auteur » pour faciliter la circulation nationale et internationale du film. La notion d'auteur est ancrée dans la culture occidentale : « The cultural archive with its systems of representation, codes for unlocking systems of classification, and fragmented artifacts of knowledge enabled travellers and observers to make sense of what they saw and to represent their new-found knowledge back to the West through the authorship and authority of their representation » (Tuhiwai Smith, 63, c'est moi qui souligne). Dans cette

approche, le trope de l'auteur est une façon de produire des représentations d'après un système compréhensible pour l'audience occidentale.

Dans le champ du cinéma, la chercheuse française Geneviève Sellier décrit l'application de la notion littéraire d'auteur au réalisateur de films :

Depuis l'émergence de la Nouvelle Vague au tournant des années 1960, le modèle de la littérature romantique où les œuvres sont souvent perçues comme l'expression la plus authentique de la personnalité de leur auteur, a essaimé au cinéma, faisant émerger le concept de « cinéma d'auteur », où le film est censé avoir un auteur unique, maîtrisant l'ensemble du processus de création depuis l'écriture du scénario jusqu'au montage, et puisant son inspiration dans les zones les plus profondes et les plus personnelles de son imagination. (2023, 169)

Le « cinéma d'auteur », héritier de la vision romantique de la littérature, est une catégorie qui sert à se distinguer notamment du cinéma commercial, vu comme populaire (alors que, comme le souligne Sellier, la majorité des « films d'auteur » ont aussi une visée commerciale). Monnet et Génés jouent avec ce statut d'« Auteur ». Le chercheur français Francis Vanoye définit en trois temps le statut d'Auteur de cinéma : « Premier temps, c'est la mise en scène qui "fait" l'auteur, quelle que soit l'origine du scénario » ; « Deuxième temps : le cinéaste doit écrire le scénario de son film » ; « Troisième temps : le scénario doit être original, voire de caractère autobiographique (c'est l'image de l'auteur en solitaire complaisamment souligné par *Télérama*, à propos d'[Olivier] Assayas) » (2011, 17-18). Monnet et Génés sont à la fois réalisatrices et scénaristes (en co-écriture avec Daniel Watchorn pour Monnet) de leur film ; elles partent d'éléments autobiographiques pour aller vers l'autofiction. Les nombreux interviews qu'elles ont accordés pendant la réalisation et par suite du succès de leur film ont renforcé leur image d'autrices de cinéma. Or la figure de l'« Auteur » sert à faire rentrer un film dans une certaine catégorie artistique. Génés a affirmé à plusieurs reprises que l'un de ses objectifs avec *Freda*, en particulier

avec ce statut d'« autrice », c'était d'aller au Festival de Cannes.⁴⁶⁵ Le sociologue français Olivier Thévenin a étudié l'émergence et la place de la notion du cinéma d'auteur au Festival de Cannes :

« Avec cette dimension inclusive qui élargit la sélection à des cinéastes considérés comme périphériques ou subversifs, Cannes devient [après mai 1968] l'épicentre du cinéma d'auteur en proposant un regard plus aigu et plus radical sur l'état du monde, et en révélant le potentiel créatif des films dans leur propre pays leur permettant d'accéder à une nouvelle forme de notoriété » (4).

La catégorie d'auteur est ainsi une passerelle pour entrer dans des festivals prestigieux, tels que Cannes. *Bootlegger* et *Freda* ont été primés à ce festival : le premier a remporté le prix du meilleur scénario en 2017⁴⁶⁶ et le second a gagné le prix « Un certain regard » en 2021.⁴⁶⁷ Ces prix, parmi de nombreux autres, montrent que Monnet et Génés ont su jouer avec la tradition du cinéma d'auteur et ainsi non seulement produire leur film mais aussi le faire circuler internationalement une fois fini.

Dans la lignée du cinéma d'auteur, les chercheuses canadiennes Gabrielle Marcoux et Isabelle St-Amand et l'activiste culturel André Dudemaine (Innu)⁴⁶⁸ commentent l'emploi de l'expression « nouvelle vague » par le producteur ojibwé Jesse Wente pour évoquer le cinéma autochtone depuis les années 2010 :

Son usage de ce terme fait efficacement s'équivaloir l'excellence du cinéma autochtone contemporain et celle du cinéma d'auteur européen et son célèbre héritage narratif et esthétique. [...] Le lieu de la rupture, ici, se voit déplacé : s'il faut rompre, en cinéma autochtone, ce n'est pas avec ses propres prédécesseurs, comme l'ont fait Jean-Luc Godard, François Truffaut et Agnès Varda. Ainsi que des réalisatrices et intellectuelles comme Merata Mita (māori iwi de Ngāti Pikiao et ngāi te rangi) et Beverley R. Singer (Navajo) l'ont clairement démontré, ce dont il faut se défaire, ce sont des modes et des représentations médiatiques et

⁴⁶⁵ Voir par exemple "FREDa de Gessica Génés, le film à voir en 2021." Interview par Cyril Lemba, 2021, *Avant-Première*, <https://www.youtube.com/watch?v=joPzJZRnEMA> consulté le 18/04/2025 (42 :00).

⁴⁶⁶ Pavan, Benoît. "La Résidence 2017 en douze talents." *Festival de Cannes*, 2017, en ligne, <https://www.festival-cannes.com/2017/la-residence-2017-en-douze-talents/> consulté le 19/03/2025.

⁴⁶⁷ Festival de Cannes. "Freda" 2021, <https://www.festival-cannes.com/en/f/freda/> consulté le 20/03/2025.

⁴⁶⁸ Dudemaine est aussi le fondateur de nombreuses initiatives culturelles autochtones francophones dont le Festival Présence Autochtone, où j'ai pu voir *Bootlegger* en 2021.

cinématographiques occidentaux ayant trop longtemps effacé les peuples autochtones, sur les plans réel et figuré. (2)

Les expressions « cinéma d’auteur » et « nouvelle vague » placent les films autochtones actuels dans le cadre du cinéma occidental. Et pourtant ces modèles servent à Monnet mais aussi à Génésus à approcher le cinéma avec un sens critique pour en modifier les codes de représentation historiques et leurs mécanismes. Sellier souligne les apories du « cinéma d’auteur » : « Ce qui disparaît dans cette conception du « cinéma d’auteur », c’est non seulement le caractère collectif de l’œuvre, mais aussi les enjeux sociaux et politiques qu’elle soulève, consciemment ou pas, dont bien sûr sa dimension genrée » (Sellier, 2023, 170). Monnet et Génésus questionnent cette histoire : elles participent à changer l’idée que l’« Auteur » est nécessairement un homme (comme Agnès Varda avant elles) et un Occidental (comme notamment Ousmane Sembène). Outre l’aspect identitaire, je m’intéresse ici à la tension entre la valorisation de la singularité d’« auteur » ou « autrice » et la dimension collective de tout projet cinématographique qui est très souvent passée sous silence.

Monnet et Génésus décrivent leur projet comme collaboratif. Monnet affirme : « Faire un long métrage est avant tout un travail d’équipe. Tout le monde est important sur le plateau. Autant la régie, que le premier assistant, que le directeur photo, les costumes, les décors, etc. » (interview avec Marcoux, 119). Le film est le fruit d’un effort commun. Lorsque Génésus évoque *Freda*, elle affirme : « Face à mes comédiens je n’existais plus. [...] Diriger c’est se retirer, selon ma vision des choses » (interview avec Colas).⁴⁶⁹ Contre une approche de demiurge tout-puissant, Génésus souligne l’importance de la collaboration et de la confiance mutuelle dans son travail. Les deux

⁴⁶⁹ “À cœur ouvert avec la réalisatrice GESSICA GÉNÉUS.” Interview par Fabienne Colas, *Chokarella*, 2022, https://www.youtube.com/watch?v=_PrS1CIGAzQ consulté le 19/03/2025, 1:09:00.

réalisatrices ont impliqué l'ensemble de la communauté dans leur projet. Génésus rapporte : « On a créé un lakou avec les gens du quartier, tout le monde était invité [comme figurants ou comme aide] (interview avec Colas).⁴⁷⁰ Le « lakou » est une structure architecturale et sociale communautaire haïtienne, qui sert d'espace commun accessible à chaque habitant·e.⁴⁷¹ L'image du lakou s'oppose à la solitude de l'Auteur dans la tradition du cinéma occidental, mais aussi à la position dominante de cette figure. *Bootlegger* a aussi été l'occasion de renforcer les liens communautaires :

Associate Producer Sheldon McGregor, who speaks Cree and Algonquin, was an important liaison to the Kitigan Zibi band and elders who were consulted widely on the project. [...] McGregor said that the movie created ready jobs, pointing to alternate arts employment for area Indigenous people. "It was very personal for me since some of the footage involved my grandparents' place." (Bulletin Aylmer, en ligne)⁴⁷²

Sur une réserve de 2300 habitant·es,⁴⁷³ la venue d'une équipe de tournage a touché la grande majorité des résident·es qui ont pu participer, de près ou de loin, à ce projet.

En travaillant dans la catégorie de « cinéma d'auteur », les deux réalisatrices ont été capables de naviguer dans le système cinématographique existant, de monter des projets qui ont pu être produits, et de faire circuler leurs œuvres achevées au niveau national et international. Le médium du cinéma a servi à créer des espaces de parole, de rencontre et de collaboration active tout en rémunérant les personnes impliquées pour leur travail et en construisant des liens avec les

⁴⁷⁰ « À cœur ouvert avec la réalisatrice GESSICA GÉNÉUS. » Interview par Fabienne Colas, *Chokarella*, 2022, <https://www.youtube.com/watch?v=PrS1CIGAZQ> consulté le 19/03/2025, 54:00.

⁴⁷¹ « En Haïti, le lakou désigne l'espace commun à plusieurs maisons voisines dans lesquelles résident les membres d'une même famille, regroupés autour de la maison du patriarce. » « Le LAKOU, un type d'habitat disparu. » *Conseil d'Architecture, d'Urbanisme et de l'Environnement en Martinique*, 2019, <https://www.caue-martinique.com/le-lakou-un-type-dhabitat-disparu/> consulté le 20/03/2025.

⁴⁷² Lab, Sam C. « *Bootlegger* movie shot in Maniwaki sees big involvement of Kitigan Zibi Indigenous people. » *Bulletin d'Aylmer*, 2020, <https://www.bulletinaylmer.com/bootlegger-movie-shot-in-maniwaki-sees-big-involvement-of-kitigan-zibi-indigenous-people> consulté le 19/03/2025.

⁴⁷³ Kitigan Zibi Anishinabeg. « Community. » <https://kitiganzibi.ca/community/> consulté le 18/03/2025.

différents membres de leur équipe. Génésus a ainsi pu emmener une grande partie de son équipe au Festival de Cannes et marcher sur le tapis rouge avec elleux.⁴⁷⁴ *Freda* et *Bootlegger* mettent en avant la dimension collective de leur histoire mais aussi des modes de représentations des personnages à l'écran : leur processus de création cinématographique s'appuie sur le collectif et non l'individualité d'un Auteur singulier. Monnet et Génésus retournent ainsi les structures hiérarchiques et demandent : qui doit quoi à qui ? Pour Monnet, la réponse est claire : « La communauté ne me doit rien, elle n'a pas besoin de moi. Prendre et ne pas donner en retour serait pour moi la pire chose » (interview avec Coulombe, 19). Le cinéma de fiction est ainsi le médium que les deux réalisatrices ont choisi pour réaliser une production artistique communautaire qui participe à la souveraineté narrative et visuelle de leur communauté respective tout en s'adressant à une audience locale, nationale et internationale.

Conclusion

Qui doit quoi à qui ? En partant de cette question posée par les féministes décoloniales et critiques de la dette Zambrana, Godreau-Aubert, Gago et Cavallero, l'analyse que je propose de *Bootlegger* et de *Freda* explore comment la dette et les mécanismes sur lesquels elle repose, à savoir la hiérarchie sociale, la prédation, la violence et les déférences de responsabilités, affectent les communautés que Gessica Génésus et Caroline Monnet représentent et dont elles sont issues. Ces deux réalisatrices développent une critique de la colonialité à l'origine des violences physiques et de l'extractivisme matériel et intellectuel qui ciblent leur communauté. Or ces deux films visent à renverser ces mécanismes d'enfermements dans ces structures de dette grâce à la souveraineté

⁴⁷⁴ Festival de Cannes, "Équipe du film *Freda*." 2021, <https://www.festival-cannes.com/mediatheque/equipe-du-film-freda/> consulté le 20/03/2025.

narrative et visuelle des nations autochtones et haïtiennes. *Bootlegger* et *Freda*, en rendant visibles ces structures économiques, politiques et sociales, ouvrent l'espace à des approches alternatives et renversent les représentations erronées des individus et des communautés autochtones et haïtiennes dans l'histoire du cinéma. D'après la philosophe haïtiano-française Fania Noël, « La première étape pour changer le monde, y compris à partir de la condition la plus dominée et subalterne, est bien sûr de penser sa condition, sa colère, mais surtout de parvenir à imaginer qu'autre chose est possible » (94). Monnet et Généus encouragent la pensée critique qui pousse les individus à questionner de quelle manière leurs actions et leurs paroles reproduisent les inégalités sociales et économiques, travaillant ainsi à briser les cercles de violence dans leur communauté. Elles tendent un miroir à leurs concitoyen·nes, tout en critiquant l'ingérence des lois et organisations occidentales qui contrôlent encore une grande partie de la vie politique et économique de leur nation respective. *Freda* et *Bootlegger* tissent des toiles complexes de relations et de communauté au cinéma, à la fois à l'écran et hors caméra, dans l'organisation matérielle des films et dans leur distribution au niveau local, national et international. En endossant le rôle d'« autrice » tout en le subvertissant depuis l'intérieur, Gessica Généus et Caroline Monnet imposent leurs concitoyen·nes comme des interlocuteurs et interlocutrices essentiel·les et incontournables à tout projet de représentation de leur communauté.⁴⁷⁵

⁴⁷⁵Voir la tribune de Caroline Monnet, Kateri Aubin-Dubois et al. "Encore une fois, l'aventure se passera sans nous, les Autochtones ?" *Le Devoir*, 2018, <https://www.ledevoir.com/opinion/libre-opinion/532406/encore-une-fois-l-aventure-se-passera-sans-nous-les-autochtones>? consulté le 20/03/2025.

Conclusion : Contre les enfermements, des rencontres

Les dix femmes artistes que j'ai mises en dialogue dans cette thèse ouvrent un espace non seulement pour contester l'idéologie occidentale de l'enfermement, mais aussi pour continuer à habiter ces espaces clos depuis l'intérieur. Leurs récits affirment des formes alternatives d'habiter la terre qui puisent dans leurs traditions et qui rejettent les approches occidentales de régence des communautés. Ces femmes adoptent une approche féministe décoloniale pour se représenter en défiant les structures sociales héritées de la colonisation. Dans chaque contexte géographique spécifique, leurs voix affirment ce que je conceptualise comme la « souveraineté narrative ».

La souveraineté narrative des autrices cubaines, haïtiennes et autochtones s'oppose à l'idéologie occidentale de l'enfermement imposée à ces communautés, alors que ces espaces officiellement reconnus comme souverains sont visés par des restrictions légales qui ont directement attaqué leur souveraineté politique. L'enfermement est particulièrement imposé aux communautés qui ont refusé et qui continuent de refuser d'entrer dans l'ordre économique, politique et écologique capitaliste et maintenu par la colonialité. Les structures d'enfermement tentent de définir et de contenir les relations raciales, de genre et de classe afin, entre autres, d'imposer l'exploitation des terres et des ressources économiques à travers le modèle capitaliste. L'enfermement prend ainsi de multiples et pourtant spécifiques aspects dans le but d'imposer l'isolement, l'invisibilisation et le silence : ces aspects sont géographiques, économiques, politiques, écologiques et identitaires. Les enfermements passent notamment par la mise en place de réserve autochtones et de pensionnats, les embargos (au XVIII^{ème} siècle et en 1991-1993 pour Haïti, depuis 1961 pour Cuba) ou encore les différentes réponses face à leur population migrante respective. Or l'enfermement est aussi une mesure répliquée depuis l'intérieur des nations, où les

élites reproduisent l'organisation raciste, sexiste, classiste et hétéronormative de leur société mise en place par la colonisation. Se concentrer sur l'enfermement révèle le caractère systématique et systémique de cette pratique ainsi que la continuité de l'organisation coloniale occidentale depuis le XVI^{ème} siècle jusqu'au XXI^{ème} siècle en Abya Yala.

Ainsi, ma thèse construit des ponts entre des champs académiques séparés, les Caraïbes (hispanophone et francophone) et les Nations Autochtones au Canada. An Antane Kapesch, Marie Vieux Chauvet et Daisy Rubiera Castillo, en collaboration avec María de los Reyes Castillo Bueno, ont écrit des textes décoloniaux où elles mettent en évidence la violence coloniale qui a tenté d'effacer leur communauté tout en proposant une contre-histoire de leur pays qui part de leur point de vue de femme racisée (Chapitre 2). Les poétesses Joséphine Bacon et Soleida Ríos se concentrent sur le champ poétique comme lieu de pratique d'habitation nomade qui refuse l'approche occidentale de la propriété privée et de l'exploitation territoriale comme seules formes historiquement reconnues d'habitation. La poésie rend lisible la profondeur des liens historiques de leur communauté avec l'espace qu'elles fréquentent (la toundra chez Bacon, Cuba et ses cours d'eau chez Ríos). Elle sert en outre à revaloriser des concepts épistémologiques de relation au territoire tels que le rêve et ainsi d'ancrer les connaissances qui y sont associées dans le texte poétique (Chapitre 3). Emmelie Prophète et Dazra Novak situent la narration de leur roman dans leur capitale respective pour décrire des allotopies temporaires créées par des protagonistes aux genres et aux sexualités poétiques, contre l'image de nations hétérosexuelles où tout autre type de relations auraient été importées de l'étranger. Le roman sert d'espace pour mettre en avant la généalogie spirituelle de ces désirs à Cuba et en Haïti et ainsi repenser la politique et l'identité nationale comme de sujets de débats et de réappropriations contemporaines (Chapitre 4). Dans le cinéma de fiction, Gessica Généus et Caroline Monnet jouent avec l'autofiction pour renverser les

représentations historiques de leur communauté respective, marquées par la déshumanisation et les stéréotypes. Elles encouragent leurs concitoyen·nes à poser un regard critique et décolonial sur leurs actes et leurs paroles, tout en critiquant l'ingérence des lois et organisations occidentales qui continuent de contrôler une grande partie de la vie politique et économique de leur nation respective (Chapitre 5).

Ouvrant des dialogues entre deux ou trois autrices et artistes d'origine différente, ma thèse contribue à déconstruire l'idéologie occidentale de l'enfermement en proposant une archive qui transcende les frontières générationnelles, linguistiques, raciales et nationales. Les études caribéennes sont le plus souvent divisées entre langues héritées de l'époque coloniale ; et pourtant, Cuba et Haïti ont une histoire complexe d'influences réciproques (Sklodowska, 2009). De plus, un pont intéressant est en train de prendre forme, construit entre les Haïtien·nes au Québec et les peuples autochtones, par exemple avec la maison d'édition Mémoire d'Encrier, ouverte en 2003 par le poète haïtien Rodney Saint-Éloi. Cette maison d'édition est incontournable dans la distribution des littératures caribéennes et autochtones pour un large public francophone. Le féminisme décolonial est un outil qui permet d'ouvrir ce que la philosophe Leanne Betasamosake Simpson (Nishnaabeg) appelle des « constellations of co-resistance » (211, 2017). Les approches du féminisme décolonial que je mobilise dessinent de telles constellations : elles se concentrent sur des techniques qui visent à construire des relations multiples et transnationales dans le but d'explorer des alternatives radicales à l'ordre mondial postcolonial. Ces approches ont pour but de mettre un terme à la reproduction des nombreuses formes d'oppression issues de la colonialité, notamment les enfermements et les déplacements forcés, la criminalisation de pratiques ancestrales et l'extractivisme intellectuel et environnemental. Or la migration, l'écologie, et les violences sexistes et racistes sont des considérations vitales dans notre société contemporaine. Une

stratégie récurrente est la collaboration comme espace créatif qui permet, entre autres, la revalorisation et la revitalisation des langues, particulièrement des langues autochtones et caribéennes, mais aussi la réadaptation de genres et récits traditionnels à des contextes contemporains.

Il existe de plus en plus de rencontres et de dialogues entre les artistes caribéen·nes et autochtones. Le chercheur Daniel Heath Justice (Cherokee) évoque des points de rencontre possibles entre auteurs et autrices autochtones et noir·es pour offrir une critique systématique et systémique des conséquences de la colonisation et de la colonialité à ce jour (2018, 167-168). Un an plus tard, la philosophe étatsunienne Tiffany Lethabo King a affirmé : « I write this because I need to heal. And my own healing, Black healing, is connected to Indigenous healing ». (2019, xii). Lethabo King utilise la métaphore des « black shoals », soit des territoires qui sont par intermittence sous l'eau et hors de l'eau, pour évoquer les rencontres littéraires et artistiques entre artistes noir·es et autochtones dans les États-Unis. Ces approches conservent tout de même un cadre national canadien et/ou étatsunien.

Ainsi, un prolongement et une ouverture possible de ce travail de thèse consisterait à partir à la recherche d'œuvres et d'artistes qui décloisonnent les identités nationales et linguistiques en croisant les voix autochtones et les voix caribéennes. C'est l'agentivité des créatrices contemporaines que je souhaite mettre en valeur et continuer à explorer. Par exemple, le roman *Chilco* (2023) de Daniela Catrileo, une autrice mapuche née en 1987 à Santiago, au Chili, refuse de différencier les migrant·es du reste du continent des peuples autochtones inclus dans le Chili. Au contraire, les migrant·es, qu'ils soient quechua ou caribéen·nes, sont des partenaires de luttes des individus mapuche. Un autre exemple est l'artiste multidisciplinaire innu Natasha Kanapé

Fontaine qui travaille notamment depuis les années 2010 à créer des ponts littéraires entre les différents peuples autochtones, que la langue coloniale qu'ils parlent soit le français, l'anglais ou l'espagnol. Dans son roman *Nauetakuan : un silence pour un bruit* (2021) Monica, une jeune femme innu étudiante en histoire de l'art, déconnectée de sa communauté, performe un retour à la fois physique et spirituel à sa famille innu. Ce retour passe par la rencontre avec des jeunes autochtones, étudiant·es et artistes, à Tio'tia:ke/Montréal, dont Katherine, de Kitigan Zibi, puis un voyage à Vancouver où elle rencontre Oscar, un artiste tlingit, dans le contexte anglophone, et enfin un voyage à Mexico/Tenochtitlan, où Monica rencontre Maria Elena, une chercheuse otomé. Cette dernière dit à Monica : « On est Autochtones, on est tous liés les uns aux autres sur les trois continents des Amériques. Nous sommes frères et sœurs » (97). Cette phrase est une invitation à la rencontre contre l'enfermement géopolitique et linguistique. La même année, Kanapé Fontaine a chanté en innu-aimun en collaboration avec l'artiste colombien basé à Montréal Ramon Chicharron pour la chanson bilingue espagnol et innu-aimun *Contigo escapar* (2021).⁴⁷⁶ Kanapé Fontaine, autrice de nombreux slams en lien avec le territoire et la langue innu-aimun, donne ainsi une dimension internationale et multilingue aux rencontres entre individus et peuples pour leur souveraineté culturelle, linguistique, par-delà les frontières mises en place par la colonisation européenne et qui continuent de façonner les identités nationales et provinciales.

Natasha Kanapé Fontaine est actuellement en collaboration avec l'artiste et cinéaste haïtien Samuel Suffren pour l'écriture de *Wòch*, une pièce de théâtre, avec les Productions Menuentakuan. Ce collectif, formé en 2013, se définit ainsi : « Les productions Menuentakuan se proposent, en servant des codes de représentations du théâtre et de la performance, d'être un point de rencontre

⁴⁷⁶ Chicharron, Ramon et Natasha Kanapé Fontaine. "Contigo escapar." *Destello de estrellas*. Montréal: Ray-On, 2021, <https://www.youtube.com/watch?v=dO-M2dJ92vY> consulté le 25/03/2025.

entre la culture des Premières Nations du Canada et les autres cultures qui viennent enrichir l'identité canadienne et québécoise » (en ligne).⁴⁷⁷ Le projet de Kanapé Fontaine et de Suffren n'en était qu'au stade des castings en janvier 2025, et est prévu actuellement pour la saison 2026.⁴⁷⁸ Ce projet laisse entrevoir une rencontre collaborative : « L'équipe a exploré les possibilités d'évocations poétiques de l'impact de la colonisation dans l'espace scénique, en plus de travailler sur la création d'un langage commun s'inspirant des sons autochtones et haïtiens » (Menuentakuan, en ligne).⁴⁷⁹ La langue est au centre des rencontres proposées par Kanapé Fontaine et Suffren, tout comme le fait Catrileo, dans *Chilco*, avec un récit en espagnol qui inclue du mapudungún (la langue mapuche), du quechua et du créole haïtien dans son récit : les langues coloniales servent de passage et de rencontres aux différents peuples, mais elles laissent la place, dans ces approches, aux mots et aux voix qu'elles avaient voulu faire taire, lorsque ces artistes prennent la parole. La mise en relation permet ainsi, pour Leanne Betasamosake Simpson, de sortir des enfermements : « Constellations in relationship with other constellations form flight paths out of settler colonial realities into Indigeneity. They become doorways out of the enclosure of settler colonialism and into Indigenous worlds » (2017, 217). Les artistes comme Kanapé Fontaine, Suffren et Catrileo pratiquent la rencontre sans passer par la subjugation, la subordination ou la dépossession : la rencontre modifie la langue, multiplie les histoires, et permet de former des alliances pour participer à la mise en place d'un art narratif souverain.

⁴⁷⁷ “Découvrez les Productions Menuentakuan.” *Productions Menuentakuan*, 2024 <https://menuentakuan.ca/> consulté le 25/05/2025.

⁴⁷⁸ Productions Menuentakuan. “Appel à casting.” *Facebook*, 2025, <https://www.facebook.com/share/p/1HkMhMRrst/> consulté le 25/05/2025.

⁴⁷⁹ Productions Menuentakuan. “Nouvelle création en cours!” *Instagram*, 2025, https://www.instagram.com/p/DFayZ9iN7ou/?img_index=1 consulté le 25/05/2025.

ANNEXE 1

Carte des Nations Autochtones au Québec en 2024



Disponible sur <https://www.sac-isc.gc.ca/fra/1634312499368/1634312554965> consulté le 21/04/2025.

ANNEXE II

Loi sur la police [extrait]

Port-au-Prince, le 18 avril 1807, an IV.

Art. 18. Lorsque le juge de paix fera des visites domiciliaires de police, s'il trouve des gens inconnus, sans aveu ou sans passeport, il les fera arrêter et mettre en prison, pour être envoyés par le commandant de place au lieu destiné pour les gens sans aveu.

Art. 33. Toute personne arrivant dans une ville sera tenu de faire sa déclaration, et d'exhiber son passeport au commandant de la place ; s'il n'a pas fait ladite déclaration dans les vingt-quatre heures, il sera arrêté et conduit en prison pour deux jours. Ce passeport, pour être bon, doit être sur papier timbré, délivré par le commandant de la place. (Les militaires sont exceptés du papier timbré).

Art. 34. Les commissaires et officiers de police sont autorisés à arrêter tous les vagabonds, personnes suspectes et inconnues, sans passeport, les conduiront chez le juge de paix, s'ils sont bourgeois, ou au commandant de la place, s'ils sont militaires. Les personnes arrêtées comme il est dit ci-dessus, paieront aux capteurs un gourdin, si l'arrêté est condamné à la prison.

Art. 59. Les non munis de carte domiciliaire, d'après la loi, seront arrêtés et conduits au juge de paix, qui les condamnera à une gourde d'amende, non compris le prix de la carte qui leur sera délivrée.

AU NOM DE LA RÉPUBLIQUE.

Le Président d'Haïti ordonne que la loi ci-dessus, etc.

Signé : PÉTION.

ANNEXE III

Code Henri, 1812 [extrait]

Loi concernant la culture

CHAPITRE II Des Obligations des agriculteurs et de la Police des Ateliers.

17. La loi punit l'homme oisif et vagabond ; tout individu devant se rendre utile a la société. Indépendamment des personnes comprises dans l'article ci-après, seront considérés comme vagabonds, les agriculteurs des deux sexes qui sortis ou sortiront des habitations où ils ont choisi leur demeure habituelle, pour aller se réfugier, sans cause valable, sur une autre habitation, dans les bourgs, villes ou dans tout autre endroit , dont la résidence leur est interdite par la loi ; par conséquent ceux d'entre eux qui se trouveront sous le coup du présent article, seront punis conformément à l'art. 114 , Titre VIII.

19. La mendicité est sévèrement prohibée ; tous gens oisifs, mendiants, femmes de mauvaises vies et mœurs, tous divagans dans les villes, bourgs et grands chemins, seront arrêtés par la police, pour être renvoyés sur leurs habitations ; ceux qui ne sont attachés à aucune habitation, seront envoyés sur l'habitation ou la manufacture qui leur sera désignée par les autorités supérieures.

26. Les agriculteurs ne pourront s'absenter de leurs habitations les jours de travail, sans se munir d'un permis du lieutenant de roi du lieu, que le gérant ou conducteur doit leur procurer.

Titre VIII, Des Délits et des peines

11 3. Tout agriculteur pris en vagabondage et ceux qui se trouveront sous le coup de l'article 17, du Titre 1er, seront traduits pardevant le lieutenant de roi commandant, qui les emploiera aux travaux du roi pendant un mois, du double en cas de récidive ; et pour la troisième fois, ils seront conduits pardevant l'autorité supérieure, qui prononcera sur leur sort, comme incorrigibles.

Bibliographie

- Abreu Arcia, Alberto. “Soy, me pienso y hablo como homosexual negro” *Afromodernidades*, 2015, <https://afromodernidades.wordpress.com/2015/11/01/afromodernidades-121/> consulté le 20/06/2024.
- Accilien, Cécile. *Bay Lodians: Haitian Popular Film Culture*. Albany, NY: State University of New York Press, 2023.
- Acosta, Oliva et Elena Ortega (réalisatrices). *Reyita*. Barcelona: CPI, Centre Promotor de La Imatge, 2006.
- Acquelin, José, et Joséphine Bacon. *Nous sommes tous des sauvages*. Montréal: Mémoire d’encrier, 2011.
- Adams, Howard. *Prison of Grass: Canada from the Native Point of View*. Toronto: New Press, 1975.
- Ahmed, Sara. *Queer Phenomenology: Orientations, Objects, Others*. Durham; Duke University Press, 2006.
- . *The Promise of Happiness*. Durham, NC: Duke University Press, 2010.
- Aja, Antonio. *Al cruzar la frontera*. La Habana: Editorial de Ciencias Sociales, 2014, p.136.
- Alencar-Rodrigues, Roberta, Cantera Espinosa, Leonor et Neves Strey, Marlene. “Marcas do gênero nas migrações internacionais das mulheres” *Psicologia & Sociedade*; 21 (3), 2009, pp. 421-430.
- Alexander, M. Jacqui. *Pedagogies of Crossing: Meditations on Feminism, Sexual Politics, Memory, and the Sacred*. Durham, NC: Duke University Press, 2006.
- Alexis, Jacques Stéphen. *Compère Général Soleil*. Paris: Gallimard, 1982.
- Alfred, Taiaiake. *Wasáse: Indigenous Pathways of Action and Freedom*. North York, Ontario, Canada: University of Toronto Press, 2009.
- Alfonso, Isabel. “Radical Poetics of the Sixties in Cuba: The Case of Ediciones El Puente and Its Revolutionary Existentialism.” *Public (Toronto)*, vol. 26, no. 52, 2015, pp.203–19.

- Alfonso, María Isabel. *Ediciones El Puente y los vacíos del canon literario cubano: dinámicas culturales posrevolucionarias*. Xalapa, Veracruz, México: Universidad Veracruzana, Dirección Editorial, 2016.
- Almendros, Nestor et Orlando Jiménez-Leal. *Conducta Impropia*. Barcelona: Egales Editorial, 2008.
- Álvarez, Lisette Roura et Odlanyer Hernández de Lara. “Indios Naturales y Floridanos En Guanabacoa, La Habana, Cuba.” *Ciencia y Sociedad*, vol. 44, no. 4, 2019, pp. 35–50, <https://doi.org/10.22206/cys.2019.v44i4.pp35-50>.
- Ambroise, Jérémie, Marie-Odile Junker, Marguerite MacKenzie et Yvette Mollen. *Dictionnaire innu en ligne*, 2023, <https://dictionnaire.innu-aimun.ca/> consulté le 27/07/2024.
- . “Manenitam.” *Dictionnaire innu en ligne*, 2023, <https://dictionnaire.innu-aimun.ca/#ddfa5cb0-4e9d-11e1-8ff8-001fe2189039#dd31dcf2-4e9d-11e1-b4f0-001fe2189039> consulté le 06/06/2024.
- . “Nanitam.” *Dictionnaire innu en ligne*, 2023, <https://dictionnaire.innu-aimun.ca/#dd5df5a9-4e9d-11e1-a509-001fe2189039> consulté le 06/06/2024.
- “Tshin.” *Dictionnaire innu en ligne*, 2023, <https://dictionnaire.innu-aimun.ca/#ddfa5cb0-4e9d-11e1-8ff8-001fe2189039#dde80ddf-4e9d-11e1-b74a-001fe2189039> consulté le 07/06/2024.
- . “Tshissitutueu.” *Dictionnaire innu en ligne*, 2023, <https://dictionnaire.innu-aimun.ca/#ddfa5cb0-4e9d-11e1-8ff8-001fe2189039> consulté le 06/06/2024.
- Ambroise, Jérémie et Mélanie Guay. “L’innu, une langue en pleine transformation.” *Nos langues Our Languages*, 2021, <https://www.noslangues-ourlanguages.gc.ca/fr/blogue-blog/innu-langue-en-transformation-rapidly-transforming-language-fra> consulté le 27/04/2025.
- . Anne-Marie Baraby, Marie-Odile Junker, et Yvette Mollen. *Conjugaisons des verbes innus*. 2023, <https://verbe.innu-aimun.ca/?ps=vta&stm=m> consulté le 07/06/2024.
- Amnesty International. « *Sans papiers, je ne suis personne* » *L’apatridie en république dominicaine*. Londres : Amnesty International Publications, 2015.
- Anderson, Benedict. *Imagined Communities: Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*. Revised edition, London: Verso, 2016.
- Antonin, Arnold. *Les Duvalier sur le banc des accusés*. Autoproduction, 1973.

--. *Haïti, le chemin de la liberté – Ayiti, men chimen libète*, Organisation 18 Mai, 1975.

“Apprivoiser.” *Dictionnaire Larousse*,
<https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/apprivoiser/4759> consulté le 05/06/2024.

“Appropriation prize a ‘kick while you’re already down’ says Indigenous author.” *Canadian Broadcasting Corporation*, 2017,
<https://www.cbc.ca/news/canada/windsor/appropriation-prize-a-kick-while-you-re-already-down-says-indigenous-author-1.4116494> consulté le 12/03/2025.

Araki, Hiroshi et Arthur Mitteau (traduction). “Rêve et vision dans la littérature japonaise classique : notes pour la lecture du Roman du Genji.” *Extrême-Orient, Extrême-Occident*, vol. 42, no. 1, 2018, pp. 73–98, <https://doi.org/10.4000/extremeorient.894>.

Araújo, Nara. “Erizar y divertir: La poética de Ena Lucía Portela.” *Cuban studies* 32, 2001, 55–73.

--. “The Sea, the Sea, Once and Again.” in Fernández, Damián J, and Madeline Cámara (édition). *Cuba, the Elusive Nation: Interpretations of National Identity*. Gainesville: University Press of Florida, 2000, pp.224-239.

Arce Burguera, Arisel. *La mujer en la mitología afrocubana : òrìṣàs, sacerdotisas y brujas*. Panama: Ediciones Aurelia, 2017.

Arenas, Reinaldo. *Antes que anochezca*. Barcelona: Tusquets Editores, 2010.

Arencibia, Miguel. « Las ruinas de una "Cotorra" que daba agua mineral en Cuba » *Martí Noticias*, 2018, <https://www.martinoticias.com/a/cuba-ruinas-cotorra-que-daba-agua-mineral/171883.html> consulté le 27/05/2024.

Ariel, Edgar. “Los susurros existen en Telegram con Soleida Ríos”, *Rialta*, 21/04/2020, <https://rialta.org/los-susurros-existen-en-telegram-con-soleida-rios/> consulté le 18/05/2024.

Armstrong, Jeannette C. *Looking at the Words of Our People: First Nations Analysis of Literature*. Penticton, BC: Theytus Books, 1993.

Asociación de Academias de la Lengua Española. “Candela.” *Diccionario de Americanismos*, 2010, www.asale.org/damer/candela consulté le 24/05/2024.

Assemblée des Premières Nations Québec-Labrador. “Loi sur la langue officielle et commune du Québec, le français.” 2023, <https://cepn-fnec.ca/wp->

[content/uploads/2023/04/Communique-presse-L14.pdf?fbclid=IwAR1BepFPMF0Wzf0snLjxMEczt5kufG2suans_1IzChWVAEsO-N93Tm7H1Zg](content/uploads/2023/04/Communique-presse-L14.pdf?fbclid=IwAR1BepFPMF0Wzf0snLjxMEczt5kufG2suans_1IzChWVAEsO-N93Tm7H1Zg) consulté le 10/05/2023.

Association KOURAJ. “La communauté M.” *Kouraj.org*, <https://www.kouraj.org/la-communaut-m> consulté le 05/03/2023.

Audebert, Cédric. *La Diaspora Haïtienne Territoires Migratoires et Réseaux*. Rennes : Presses universitaires de Rennes, 2015.

Audet, Véronique. *Innu Nikamu / L’Innu chante. Pouvoir des chants, identité et guérison chez les Innus*. Québec : Presses de l’Université Laval, 2012.

“AyiboPost, à propos.” *AyiboPost*, 2023, <https://ayibopost.com/a-propos/> consulté le 13/03/2025.

Bachelard, Gaston. *La poétique de l’espace*. PUF, Paris, 1961.

--. *L’eau et les rêves. Essai sur l’imagination de la matière*. Paris : Librairie José Corti, 1942.

Bacon, Joséphine. *Bâtons à Message/Tshissinuatshitakana*. Montréal: Mémoire d’encrier, 2009.

--. “Joséphine Bacon : [Mushua-assi].” *Lyrik-line, listen to the poet*, 2018, <https://www.lyrikline.org/de/gedichte/mushuau-assi-14256> consulté le 14/06/2024.

--. *Kau Minuat/Une Fois de plus*. Montréal: Mémoire d’encrier, 2023.

--. “Le rêve des ours polaires.” *Liberté (Montréal)*, vol. 33, no. 4–5, 1991, pp.186–92.

--. « L’innu-aimun : une langue en marche ». *TRAHIR*, Neuvième année, juillet 2018, pp.1-7.

--. (parolière). “Mishapan Nitassinan” dans Sainte-Marie, Chloé. *Je marche à toi*. FGC Disques, 2002.

--. et Laure Morali. *Nin auass = Moi l’enfant : Poèmes de la jeunesse innue*. Montréal: Mémoire d’encrier ; Uashat, Institut Tshakapesh, 2021.

--. et José Acquelin. *Nous sommes tous des sauvages*. Montréal: Mémoire d’encrier, 2011.

--., Clotilde Géron et François Gicqueau. “Quand on vivait sur nos terres, rêver, c’était survivre” *L’Archipel des Alizées*, 2021, <https://blogs.mediapart.fr/archipel-des->

[alizees/blog/220321/josephine-bacon-quand-vivait-sur-nos-terres-rever-c-etait-survivre](https://alizees.blog/220321/josephine-bacon-quand-vivait-sur-nos-terres-rever-c-etait-survivre), consulté le 15/06/2024.

--. (réalisatrice). "Tshin Nikau." vidéo-clip, 1999.

-- (réalisatrice). *Tshishe Mishtikuashisht - Le Petit Grand Européen: Johan Beetz*. Montréal: Office National du Film du Canada, 1996.

--. *Ueish/Quelque Part*. Montréal: Mémoire d'encrier, 2018.

--. *Un thé dans la toundra/Nipishapui nete nushuat*. Montréal: Mémoire d'encrier, 2013.

--. "Une langue qui raconte les rêves", *Duceppe*, 8 mars 2023, <https://duceppe.com/blogue/une-langue-qui-raconte-les-reves-par-josephine-bacon/> consulté le 05/06/2024.

Backer, Larry Catá. "From Hatuey to Che: Indigenous Cuba without Indians and the U.N. Declaration on the Rights of Indigenous Peoples." *American Indian Law Review*, vol. 33, no. 1, 2008, pp. 201–38, <https://doi.org/10.2307/20455380>.

Balaguer, Joaquín. *La Isla al revés: Haití y el destino dominicano*. Santo Domingo: Fundación José Antonio Caro, 1983.

Barker, Joan (édition). *Critically Sovereign: Indigenous Gender, Sexuality, and Feminist Studies*. Durham: Duke University Press, 2017.

Barrios de Chungara, Domitila et Moema Viezzer. *Si me permiten hablar: Testimonio de Domitila una mujer de las minas de Bolivia*. Mexico: Siglo Veintiuno Editores, 1977.

Barnet, Miguel. "La novela-testimonio: socio-literatura," *Unión*, 4, 1969, pp.159-182.

--. *Biografía de un Cimarrón*. La Habana: Editorial Letras Cubanas, 1980.

Batraville, Nathalie. "Au-delà de la fuite : l'afroféminisme face à la violence raciale et sexuelle." *Tangence (Rimouski)*, no. 119, 2019, pp.15–39, <https://doi.org/10.7202/1065666ar>.

Beauchair, Nicolas. "Littérature amérindienne, éthique et politique : la poétique décoloniale de Joséphine Bacon." *Studies in Canadian literature*, vol. 43, no. 1, 2018, pp.128-145, <https://doi.org/10.7202/1058064ar>.

Beaulieu, Alain et Stéphanie Béreau. "Voir par eux-mêmes à l'administration de leurs propres affaires : Les Innus de Pointe-Bleue et l'implantation des conseils de bande (1869-1951)." *Recherches amérindiennes au Québec* 46.1, 2016, pp.87–102.

- Bell, Beverly. *Walking on Fire: Haitian Women's Stories of Survival and Resistance*. Ithaca, Cornell University Press, 2001.
- Bell, Vanessa et Catherine Cormier-Larose (édition). *Anthologie de la poésie actuelle des femmes au Québec: 2000-2020*. Montréal: Les Éditions du remue-ménage, 2021.
- Bendavid, Amiel. "Haïti au pied du mur." *Institut d'études internationales de Montréal*, 2022, <https://ieim.uqam.ca/haiti-au-pied-du-mur/> consulté le 24/04/2023.
- Benítez Rojo, Antonio. *La Isla Que Se Repite*. Barcelona: Editorial Casiopea, 1998.
- . *La tierra y el cielo*. La Habana, Cuba: Editorial Arte y Literatura, 1978.
- Benoit, Anita C., Kodeeswaran, Janani, et Campaigne, Maggie. "I'll Struggle, and I'll fall...I'll Have My Days, but It's Okay: Indigenous Women Surviving the Sixties Scoop." *International indigenous policy journal*, vol. 13, no. 1, 2022, <https://doi.org/10.18584/iipj.2022.13.1.13570>.
- Bhandar, Brenna. *Colonial Lives of Property: Law, Land, and Racial Regimes of Ownership*. Durham, North Carolina: Duke University Press, 2018.
- Bibeau, Gilles, *Les Autochtones, la part effacée du Québec*. Montréal: Mémoire d'Encrier, 2020.
- Blanco Fernández, Yanet et Yamilé Ferrán Fernández. "La industria editorial del libro en Cuba: una reflexión sistémica" in *ALCANCE Revista Cubana de Información y Comunicación*, 19 (8), 2019, pp.57-74.
- Boaz, Danielle N. "'Spiritual Warfare' or 'Crimes against Humanity'? Evangelized Drug Traffickers and Violence against Afro-Brazilian Religions in Rio de Janeiro." *Religions (Basel, Switzerland)*, vol. 11, no. 12, 2020, pp.640-658, <https://doi.org/10.3390/rel11120640>.
- Bonspille-Boileau, Sonia (réalisatrice). *Pour toi Flora*, Gatineau: Nish Media, 2022.
- Bourquin, Jacques. "Le fantôme des maisons de redressement." *Le Monde diplomatique*, vol. 49, no. 579, 2002, 3-6. <https://www.monde-diplomatique.fr/2002/06/BOURQUIN/8921> consulté le 02/07/2024.
- Brahim, Nejma, et al. "Dans un Haïti à feu et à sang, la France abandonne une ado de 15 ans livrée à elle-même." *Mediapart*, 2024, www.mediapart.fr/journal/international/080624/dans-un-haiti-feu-et-sang-la-france-abandonne-une-ado-de-15-ans-livree-elle-meme consulté le 04/07/2024.

- Brand, Dionne. *A Map to the Door of No Return: Notes to Belonging*. Toronto: Doubleday Canada, 2001.
- Brazier, Jana Evans. *Artists, Performers, and Black Masculinity in the Haitian Diaspora*. Bloomington: Indiana University Press, 2008.
- Bretschneider, Falk, and Natalia Muchnik. "Pour Une Vision Globale de La Prison." *Socio (Paris.)*, vol. 14, no. 14, 2020, pp. 7–18, <https://doi.org/10.4000/socio.10351>.
- Briens, Pierre et Nicolas Saint-Cyr. *Toussaint Louverture : Le Napoléon noir*. Paris: Hachette, 1985.
- Brown, Karen McCarthy et Mama Lola. *Mama Lola: A Vodou Priestess in Brooklyn*. Berkeley: University of California Press, 2001.
- Bulbulian, Maurice. *L'Art de tourner en rond - Ire partie*. Montréal: Office National du Film du Canada, 1987.
- Butler, Judith. *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity*. New York: Routledge, 1990.
- Cabrera, Lydia. *El monte*. Barcelona: Lingka Red Ediciones, 2022.
- . *Anagó : vocabulario lucumí (el yoruba que se habla en Cuba)*. Miami, FL: Cabrera y Rojas, 1970.
- Campanella, Tommaso. *La città del Sole*. Milan: Feltrinelli Editore, 1984.
- Campbell, Maria. *Halfbreed*. Toronto: McClelland and Stewart, 1973.
- Campos Alves, Sandra Mara, Felipe Proença de Oliveira, Mateus Falcão Martins Matos, Leonor Maria Pacheco Santos et Maria Celia Delduque. "International cooperation and shortage of doctors: an analysis of the interaction between Brazil, Angola and Cuba." *Ciência & saúde coletiva*, vol. 22, no. 7, 2017, pp.2223-2235. <https://doi.org/10.1590/1413-81232017227.03512017>.
- Campuzano, Luisa. *Las muchachas de La Habana no tienen temor de Dios: escritoras cubanas (s. XVIII-XXI)*. La Habana: Ediciones Unión, 2010.
- Cancino, Hugo. "El discurso ideológico de la Revolución Cubana. Para un estudio de las raíces histórico-ideológicas de la Revolución," *Revista História: Debates E Tendências*, 10(1), 2010, pp.73-86.

- Cannon, Martin J. *Men, Masculinity, and the Indian Act*. Vancouver: UBC Press, 2019.
- Capote, Beatrice. “I Dance.” *Beatrice Capote*, 2019, <http://www.beatricecapote.com/i-dance> consulté le 25/02/2024.
- Carle, Gilles. *Maria Chapdelaine*. Radio-Canada ; Astral Bellevue Pathé et TF1 Films Productions, 1983.
- Carpio, Jorge (édition). *Alamar, te Amo: Antología erótica: Cuentos*. Madrid: Ediciones La Palma, 2017.
- Carriou, Warren. “Edgework : Indigenous poetics as re-placement.” McLeod, Neal (édition). *Indigenous Poetics in Canada*. Waterloo, Ontario, Canada: Wilfrid Laurier University Press, 2014, pp.31-38.
- Casamayor-Cisneros, Odette. “Nancy Morejón, Nicolás Guillén y El Cimarronaje Aún Necesario En Cuba Contemporánea.” *Small Axe: A Journal of Criticism*, vol. 25, no. 2, 2021, pp.109–24, <https://doi.org/10.1215/07990537-9384300>.
- Castonguay, Stéphane et Hubert Samson. “Atikamekw and Euro-Canadian Territorialities Around the Saint-Maurice River (1850–1930).” *Review of International American Studies*, Vol. 14, no. 1, Sept. 2021, pp.25-47.
- Castor, Suzy. *Les origines de la structure agraire en Haïti*. Chicoutimi, QC: Les Classiques des Sciences Sociales, 1998.
- Catrileo, Daniela. *Chilco*. Santiago de Chile: Seix Barral, 2023.
- Cavallero, Luci, and Verónica Gago. *Una lectura feminista de la deuda: vivas, libres y desendeudadas nos queremos!* Ciudad de Buenos Aires, Argentina: Fundación Rosa Luxemburgo, 2021.
- Celestin, Jean Junior. “Emmelie Prophète, deuxième femme ministre de la Justice et de la Sécurité publique.” *Le Nouvelliste*, 2022, <https://www.lenouvelliste.com/article/239043/emmelie-prophete-deuxieme-femme-ministre-de-la-justice-et-de-la-securite-publique> consulté le 16/10/2024.
- Cellier, Marine. « Construire le mythe pour se réapproprié l’histoire : la figure de Mackandal dans quelques oeuvres caribéennes ». *Cahiers d’histoire*, 34(2), 2017, pp.71–83. <https://doi.org/10.7202/1041543ar>

- Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales. “allo-.”
<https://www.cnrtl.fr/definition/allo-> consulté le 04/09/2025.
- . “Étymologie/Pionnier.” <https://www.cnrtl.fr/etymologie/pionnier> consulté le 05/12/2023.
- “Centro Cultural Africano.” *Centro Cultural Africano*,
http://centroculturalafricano.cult.cu/?fbclid=IwAR0NU2GnrdaFG90OKGT6BQuzIg_Ed_ZI7w9bc58rO2SBvllqs8xKekCyPxFM consulté le 10/01/2024.
- Cernuda Arte. “Leopoldo Romanach.” <https://secure.cernudaarte.com/artists/leopoldo-romanach/> consulté le 06/07/2024.
- . “Juan Gil García”. <https://secure.cernudaarte.com/artists/juan-gil-garcia/> consulté le 06/07/2024.
- Césaire, Aimé. *Discours sur le colonialisme* [1950] suivi de *Discours sur la Négritude* [1987], Paris : Présence Africaine, 2020.
- Chancy, Myriam J. A. *Framing Silence: Revolutionary Novels by Haitian Women*. New Brunswick, N.J: Rutgers University Press, 1997.
- . “Subversive Sexualities: Revolutionizing Gendered Identities.” *Frontiers (Boulder)* 29.1, 2008, pp.51–75.
- Chancy, Victorin. « Charlot Jeudy, disparition du premier activiste LGBTI haïtien » *Le Nouvelliste*, 25 novembre 2019, <https://www.lenouvelliste.com/article/209490/charlot-jeudy-disparition-du-premier-activiste-lgbti-haitien> consulté le 25/10/2024.
- Charles, Werbert. “Marie Vieux-Chauvet, la fille d’Haïti.” *Le Nouvelliste*, 2015, <https://www.lenouvelliste.com/article/159052/marie-vieux-chauvet-la-fille-dhaiti> consulté le 18/12/2023.
- Chartier, Daniel. “Renversements décoloniaux de la cartographie de l’Arctique.” *Captures (Montréal, Québec)*, vol. 5, no. 1, 2020, en ligne, <https://doi.org/10.7202/1073476ar>.
- Chartrand, Vicki. “Unsettled Times: Indigenous Incarceration and the Links between Colonialism and the Penitentiary in Canada.” *Canadian Journal of Criminology and Criminal Justice*, vol. 61, no. 3, 2019, pp.67–89, <https://doi.org/10.3138/cjccj.2018-0029>.
- Chicharron, Ramon et Natasha Kanapé Fontaine. “Contigo escapar.” *Destello de estrellas*. Montréal: Ray-On, 2021, <https://www.youtube.com/watch?v=dO-M2dJ92vY> consulté le 25/03/2025.

Choudhury, Aitha. "Genealogies of Excess. Towards a Decolonial Fat Studies." dans Cat Pausé et Sonya Renee Taylor (édition). *The Routledge International Handbook of Fat Studies*. Routledge, 2021, pp.239-252, <https://doi.org/10.4324/9781003049401>.

Clements, Mary. *The Road Forward*. Montréal: National Film Board of Canada, 2017.

Code pénal de 1810, Édition originale en version intégrale, Deuxième partie.
https://ledroitcriminel.fr/la_legislation_criminelle/anciens_textes/code_penal_1810/code_penal_1810_2.htm consulté le 16/04/2023.

Cofiño López, Manuel. *Cuando la Sangre se parece al fuego*. La Habana: Editorial de Arte y Literatura, 1977.

Cole, Rachel. "Body Sovereignty". *Simon Fraser Public Interest Research Group*, 2017.
<https://sfpirg.ca/wp-content/uploads/2017/08/BODY-SOVEREIGNTY-RACHEL.pdf>
consulté le 01/03/2023.

Colimon Hall, Marie-Thérèse. *Le chant des sirènes : nouvelles*. Port-au-Prince: Éditions du soleil, 1979.

Collot, Imanès Gélén. « Le code civil haïtien et son histoire » *Bulletin de la Société d'Histoire de la Guadeloupe*, no.146-147, 2007, pp.167–185.

Commission de toponymie. "Kitigan Zibi." *Gouvernement du Québec*,
https://toponymie.gouv.qc.ca/ct/ToposWeb/Fiche.aspx?no_seq=291403 consulté le 18/03/2025.

Compte rendu de l'Assemblée des Nations Unies de novembre 2023 :
<https://news.un.org/fr/story/2023/11/1140282> consulté le 05/07/2024.

Condé, Maryse. *La parole des femmes : essai sur des romancières des Antilles de langue française*. Paris: L'Harmattan, 1993.

Conner, Randy P. et David Hatfield Sparks. *Queering Creole Spiritual Traditions: Lesbian, Gay, Bisexual, and Transgender Participation in African-Inspired Traditions in the Americas*. New York: Routledge, 2013.

Constant, Isabelle. *Les rêves dans le roman africain et antillais*. Paris: Editions Karthala, 2008.

Coogan, Meaghan Jeanne et Laura Vargas Zuleta. "Kreyòl Gade, Kreyòl Konprann: A Multilingual Catalog of Haitian Cinema." *Journal of Haitian studies* 29.2, 2023, pp.134–140.

- Cordeau, Simon. "MAC LAU : Une visite au musée." *Journal Accès*, <https://www.journalacces.ca/culture/mac-lau-une-visite-au-musee/> consulté le 18/02/2025.
- Cordones-Cook, Juanamaría. *Soleida Ríos. Mundo. Alma. Poesía. / World. Soul. Poetry*. Colombia, MO: JCC Documentaries, University of Missouri, 2023.
- Cos Causse, Jesús, et Jerome Branche (édition). *Jesús Cos Causse: poesías selectas*. Pittsburgh, PA: Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana, 2021.
- Côté, Denyse, Darline Alexis et Sabine Lamour (édition). *Déjouer le silence : contre-discours sur les femmes haïtiennes*. Montréal: Éditions du remue-ménage, 2018.
- Coulombe, Michel. "Caroline Monnet, réalisatrice de *Bootlegger*." *Ciné bulles* 39.4, 2021, pp.16–22.
- Coulthard, Glen Sean. *Red Skin White Masks*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2014.
- Couti, Jacqueline et Jason C Grant. "Man up! Masculinity and (Homo)sexuality in René Depestre's Transatlantic World." *Humanities* (Bâle), vol. 8, no. 3, 2019, pp.150–168, <https://doi.org/10.3390/h8030150>.
- Couture-Grondin, Élise. "Life Writing, Positions, and Embodied Criticism: Relating to An Antane Kapeshe's and Mini Aodla Freeman's First-Person Narratives." *Studies in American Indian literatures* 32.3 (2020): pp.107–128. Web.
- Cronon, William. *Changes in the Land: Indians, Colonists, and the Ecology of New England*. New York: Hill and Wang, 2003.
- Cruse, Romain. *Une géographie populaire de la Caraïbe*. Montréal: Mémoire d'Encrier, 2014.
- Cuesta, Mabel (éditrice). *Nuestro Caribe: poder, raza y postnacionalismos desde los límites del mapa LGBTQ*. San Juan: Isla Negra Editores, 2016.
- Cunningham, Sylvia. "Critical land. Indigenous art and identity." *Schirn Mag*, 2021, <https://www.schirn.de/en/schirnmag/critical-land-indigene-kunst-und-identitaet-2/> consulté le 10/03/2025.
- Dagenais, Natasha. "Reclaiming Indigenous space through testimonial life writing: An Antane Kapeshe's *Je suis une maudite Sauvagesse* as territorial imperative" dans Roxanne Rimstead et Domenic A. Beneventi (édition). *Contested Spaces, Counter-Narratives, and*

- Culture from below in Canada and Québec*. Toronto: University of Toronto Press, 2019, pp.187-212.
- Dandoy, Arnaud et Edouard Roberson. “Émergence de la prison moderne en Haïti : discours, pratiques, institutions.” *Déviance et société* 45.3, 2021, pp.383–415.
- Danticat, Edwidge. *Breath, Eyes, Memory*. New York: Vintage Books, 1998.
- . *The Butterfly’s Way: Voices from the Haitian Diaspora in the United States*. New York: Soho Press, 2001.
- . *Create Dangerously: The Immigrant Artist at Work*. New York: Vintage Books, 2011.
- . (éditrice). *Haiti Noir 2: The Classics*. Brooklyn: Akashic Books, 2014.
- Dash, J. Michael. *Haiti and the United States: National Stereotypes and the Literary Imagination*. New York: St. Martin’s Press, 1997.
- Daveluy, Emilie. “Bootlegger, un film sur l’autodétermination des communautés autochtones” *Radio Canada*, 2021, <https://ici.radio-canada.ca/nouvelle/1827015/bootlegger-cinema-monnet-autodetermination> consulté le 20/03/2025.
- Davies, Catherine. *A Place in the Sun? Women Writers in Twentieth Century Cuba*. London: Zed Books, 1997.
- Davis, Angela Y. *Abolition: Politics, Practices, Promises*. Chicago: Haymarket Books, 2024.
- Dayan, Joan. *Haiti, History, and the Gods*. Berkeley/Los Angeles/ London: University of California Press, 1998.
- de Beaumont, Gustave et Alexis de Tocqueville. *Du système pénitentiaire aux États-Unis, et de son application en France; Suivi d’un appendice sur les colonies Pénales et de notes statistiques*. Paris: H. Fournier, 1833. <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k4627724#>
- de Jonge Oudraat, Chantal. “Making economic sanctions work” *Survival*, 2000, 42:3, pp.105-128.
- de la Fuente, Alejandro. *A Nation for All: Race, Inequality, and Politics in Twentieth-Century Cuba*. Chapel Hill: University of North Carolina Press, 2001.
- “Déclaration Universelle des droits de l’Homme.” *United Nations*, www.un.org/fr/about-us/universal-declaration-of-human-rights consulté le 03/11/2023.

- DeCosta-Willis, Miriam (édition). *Daughters of the Diaspora: Afro-Hispanic Writers*. Kingston/Miami: Ian Randle Publishers, 2003.
- Deer, Sarah. *The Beginning and End of Rape: Confronting Sexual Violence in Native America*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2015.
- Delice, Guamacice. "L'accord Petro Caribe à l'origine." *Challenges*, 2018, <https://web.archive.org/web/20190407161033/https://challengesnews.com/laccord-petro-caribe-lorigine/> consulté le 15/02/2025.
- DeLoughrey, Elizabeth M., R. K. Gosson et G. B. Handley (édition). *Caribbean Literature and the Environment: Between Nature and Culture*. Charlottesville: University of Virginia Press, 2005.
- Demers, Julie et Charles-Henri Ramond. "Représentations autochtones dans le cinéma québécois de fiction : Images inuites : entre fables et réel." *Séquences : la revue de cinéma*, no. 312, 2017, pp.25–28.
- Deren, Maya. *Divine Horsemen: The Living Gods of Haiti*. New Platz, NY: McPherson, 1983.
- DeRocher, Patricia. *Transnational Testimonios: The Politics of Collective Knowledge Production*. Seattle: University of Washington Press, 2018.
- Di Gangi, Peter. "Réserves au Québec". *l'Encyclopédie Canadienne*, 31 mars 2023, www.thecanadianencyclopedia.ca/fr/article/reserves-en-quebec consulté le 10 mai 2023.
- Dimaline, Cherie. *The Marrow Thieves*. Toronto: Cormorant Books Inc., 2017.
- Dollinger, Stefan and Margery Fee (édition). "Matchi Manitou." *DCHP-3: The Dictionary of Canadianisms on Historical Principles, Third Edition*. Vancouver, BC: University of British Columbia, <https://dchp.arts.ubc.ca/entries/Matchi%20Manitou> consulté le 06/03/2025.
- Dominique, Jan J. *Mémoire errante*. Montréal: Editions du Remue-Ménage, 2008.
- Doubrovsky, Serge. *Fils : roman*. Paris: Éditions Galilée, 1977.
- Doucey, Bruno (édition). *Terre de Femmes : 150 ans de poésie féminine en Haïti*. Paris: Éditions Bruno Doucey, 2010.
- D'Saete, Marcelo. *Angola Janga: Kingdom of Runaway Slaves*. Traduit par Andrea Rosenberg, Lake City Way, NE: Fantagraphics Books, Inc., 2019.

Dubois, Laurent. *Haiti: The Aftershocks of History*. New York: Metropolitan Books, 2012.

-- et Richard Lee Turits. *Freedom Roots: Histories from the Caribbean*. Chapel Hill: University of North Carolina Press, 2019.

Duchesne, Émile et Robert R. Crépeau. "Manitu et entités-maîtres: Pouvoir et juridicité chez les Premières Nations algonquiennes." *Recherches amérindiennes au Québec*, vol. 50, no. 3, 2020, pp.67–78, <https://doi.org/10.7202/1088576ar>.

Ducrépin, Sindy. "Fabiola Rémy : de la prison de Pétion-Ville au festival de Cannes." *Le Nouvelliste*, 2021, <https://www.lenouvelliste.com/article/230391/fabiola-remy-de-la-prison-de-petion-ville-au-festival-de-cannes> consulté le 13/03/2025.

Dudemaine, André, Gabrielle Marcoux et Isabelle St-Amand. "Cinémas et médias autochtones dans les Amériques: Récits, communautés et souverainetés." *Revue Canadienne d'Études Cinématographiques / Canadian Journal of Film Studies* 29, no. 1, 2020, pp.1–26.

Durand, Monique. "Venir à l'écriture." *Littoral*, no.10, 2015, pp.112-143.

Durban, Erin. *The Sexual Politics of Empire: Postcolonial Homophobia in Haiti*. Urbana Champaign: University of Illinois Press, 2022.

Duval, Isabelle et Ouanessa Younsi (édition). *Femmes rapaillées*. Montréal: Mémoire d'Encrier, 2016.

Eddins, Crystal Nicole. *Rituals, Runaways, and the Haitian Revolution: Collective Action in the African Diaspora*. Cambridge, United Kingdom; New York, NY: Cambridge University Press, 2022.

Effe, Alexandra et Hannie Lawlor (édition). *The Autofictional: Approaches, Affordances, Forms*. Cham: Springer International Publishing, 2022.

Elawani, Ralph. "12 questions à Caroline Monnet." *La Cinémathèque*, 2021, <https://www.cinematheque.qc.ca/fr/nouvelles/12-questions-a-caroline-monnet/> consulté le 13/03/2025.

Eigenbrod, Renate. "Diasporic Longings (Re)Figurations of Home and Homelessness in Richard Wagamese's Work" dans Christine Kim, Sophie McCall et Melina Baum Singer (édition). *Cultural Grammars of Nation, Diaspora, and Indigeneity in Canada*. Waterloo: Wilfrid Laurier University Press, 2012, pp.135-151.

- Eluther, Ena. *L'africanité dans la littérature caribéenne : continuité littéraire et culturelle de l'Afrique aux Amériques*. Paris: Éditions Karthala, 2021.
- Emptaz, Charles. "Haïti la Maudite : sous le règne de l'ultra-violence." *Le Figaro Magazine*, 2024 <https://www.lefigaro.fr/international/haïti-la-maudite-sous-le-regne-de-l-ultra-violence-20240113> consulté le 27/02/2025.
- Enchill, Brigid. « Le colorisme et le noirisme dans le contexte haïtien *Amour* de Marie Vieux-Chauvet » dans *Mouvances Francophones Pédagogies* Volume 6, Issue-numéro 1, 2021.
- Enoa Jiménez, Abraham. "Dios y el «diseño original»: La cruzada evangélica contra el matrimonio igualitario en Cuba." *Nueva sociedad*, no. 280, 2019, pp.116–31.
- "Erro." *Dictionnaire Gaffiot*, <https://gaffiot.fr/> consulté le 15/06/2024.
- Espaces Autochtones. "Dossier : le décès de Joyce Echaquan." *Radio Canada*, 2021, <https://ici.radio-canada.ca/info/dossier/1007399/joyce-echaquan-atikamekw-sante-racisme> consulté le 15/02/2024.
- Fanon, Frantz. *Les Damnés de la terre*. Drummondville, QC: Kiyikaat, 2016.
- Farbman, Herschel. *The Other Night: Dreaming, Writing, and Restlessness in Twentieth-Century Literature*. New York: Fordham University Press, 2008.
- Fardin, Dieudonné, et Hérard Jadotte. *Histoire de la littérature haïtienne*. Port-au-Prince: Les Editions Fardin, 1993.
- Farmer, Paul, Mary Smith Fawzi et Patrice Nevil. "Unjust Embargo of Aid for Haiti." *The Lancet* (British Edition), vol. 361, no. 9355, 2003, pp.420–23.
- Faubert, Ida. *Anthologie secrète : poèmes et récits*. Montréal: Mémoire d'encrier, 2007.
- Federici, Silvia. *Caliban and the Witch*. Brooklyn, NY: Autonomedia, 2014.
- et Collectif Senonevero (traduction). *Caliban et la sorcière : femmes, corps et accumulation primitive*. Genève: Entremonde, 2014.
- . *Re-Enchanting the World: Feminism and the Politics of the Commons*. Oakland, California: PM Press, 2019.
- Felin, Guetty (réalisatrice). *Ayiti Mon Amour*. Los Angeles: Flourishing Films, 2021.

- Fennario, Tom. “Opitciwan First Nation taking Canada and Quebec to court over land rights after long wait.” *APTNnews*, 2019, <https://www.aptnnews.ca/national-news/aopitciwan-first-nation-taking-canada-and-quebec-to-court-over-land-rights-after-long-wait/> consulté le 17/01/2023.
- Ferdinand, Malcom. “La littérature pour penser l’écologie postcoloniale caribéenne.” *Multitudes*. Paris, 60.3, 2015, pp.65–71.
- . *Une écologie décoloniale : penser l’écologie depuis le monde caribéen*. Paris: Éditions du Seuil, 2019.
- Fernández Olmos, Margarite, and Lizabeth Paravisini-Gebert. *Creole Religions of the Caribbean: An Introduction from Vodou and Santería to Obeah and Espiritismo*. 2nd ed. New York: New York University Press, 2011.
- Fernández Robaina, Tomás. *El Negro en Cuba. Colonia, República, Revolución*. La Habana: Ediciones Cubanas, 2012.
- Féron, Jean. *Jean de Brébeuf*. Montréal: Editions Edouard Garand, 1928.
- Ferrero, Mario. “Accidental Socialism: A Natural Experiment in Haiti 1796–1820.” *Journal of Institutional Economics*, vol. 17, no. 3, 2021, pp.393–409, <https://doi.org/10.1017/S1744137420000491>.
- Festival de Cannes. “Freda” 2021, <https://www.festival-cannes.com/en/f/freda/> consulté le 20/03/2025.
- . “Équipe du film Freda.” 2021, <https://www.festival-cannes.com/mediatheque/equipe-du-film-freda/> consulté le 20/03/2025.
- Festival International du Film Documentaire Amazonie-Caraïbe. “GESSICA GÉNÉUS, Présidente du jury du FIFAC 2024.” Festival FIFAC, 2024, <https://festivalfifac.com/actualites/gessica-geneus-presidente-du-jury-du-fifac-2024/> consulté le 20/02/2025.
- Fidèle, Martine (édition). *Écorchées vives, récits*. Montréal: Mémoire d’encrier, 2017.
- Figolé, Jean-Claude. *Vœu de voyage et intention romanesque*. Port-au-Prince: Les Éditions Fardin, 1978.
- Films du Québec. “Bootlegger (Caroline Monnet) - Bande annonce.” *YouTube*, 2021, <https://www.youtube.com/watch?v=kO9bOlGzGk> consulté le 15/04/2025.

- Finch, Aisha. "Haunted Flesh and Chaos Theory: Gender, State Violence and the Afterlife of Slave Rebellions." *Journal of Colonialism & Colonial History*, vol. 24, no. 3, 2023, en ligne, <https://doi.org/10.1353/cch.2023.a915314>.
- Fischer, Sibylle. *Modernity Disavowed, Haiti and the Cultures of Slavery*. Durham: Duke University Press, 2004.
- Fisher, Mark. *Capitalist Realism: Is There No Alternative?* London: Zero Books, 2022.
- Flores-Peña, Ysamur M. "Mofá and the Oba. Translation of Ifá Epistemology in the Afro-Cuban *Dilogún*" dans Jacob K. Olupona et Rowland O. Abiodun (édition), *Ifá Divination, Knowledge, Power, and Performance*, Bloomington & Indianapolis: Indiana University Press, 2016, pp.212-222.
- "Fonds Petrocaribe : des Haïtiens demandent des comptes à la classe politique." Radio France Inter, 2018, <https://www.rfi.fr/fr/ameriques/20180820-fonds-petrocaribe-haitiens-demandent-comptes-classe-politique> consulté le 15/02/2025.
- Fontaine, Marly, et Mélanie Loisel. *Ma réserve dans ma chair : l'histoire de Marly Fontaine*. Montréal: Fides, 2017.
- Fontaine, Naomi. "Puamun. Le rêve." *Littoral*, 10, 2015, p.171.
- . *Shuni : ce que tu dois savoir, Julie*. Montréal: Mémoire d'encrier, 2019.
- Foran-Spragge, Kathleen. "Caroline Monnet, Pizandawac/The One Who Listens/Celui Qui Écoute." *The Senses & Society*, vol. 19, no. 3, 2024, pp.429–433, <https://doi.org/10.1080/17458927.2024.2360249>.
- Forsdick, Charles. "Mobility, Motility, Gender: Travelling Haiti" dans Kate Averis et Isabel Hollis-Touré (éditrices). *Exiles, travellers and vagabonds: rethinking mobility in Francophone women's writing*. Cardiff: University of Wales Press, 2016, pp.191-211.
- Foster, David William. "Documenting Queer, Queer Documentary." *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*, vol. 35, no. 1, 2010, pp.105–119.
- Foucault, Michel. *Histoire de la folie à l'âge classique ; folie et déraison*. Paris: Plon, 1961.
- . *Le corps utopique : suivi de Les hétérotopies*. Paris : Lignes, 2009.
- . *Surveiller et punir : naissance de la prison*. Paris : Gallimard, 1975.

Freud, Sigmund. *The Interpretation of Dreams*. Traduit par James Strachey, New York: Basic Books, 2010.

“Galería de arte Cielo Abierto.” *EcuRed*,
https://www.ecured.cu/Galer%C3%ADa_de_arte_Cielo_Abierto consulté le 16/06/2024.

García, Cristina. *Dreaming in Cuban*. London: Flamingo, 1992.

Gay, Roxane. *Bad Feminist: Essays*. New York: Harper Perennial, 2014.

Gbahabo, Dooshima Dorothy et Sinegugu Evidence Duma. “‘I Just Became like a Log of Wood ... I Was Paralyzed All over My Body’: Women’s Lived Experiences of Tonic Immobility Following Rape.” *Heliyon*, vol. 7, no. 7, 2021, pp. e07471–e07471, <https://doi.org/10.1016/j.heliyon.2021.e07471>.

Généus, Gessica (réalisatrice). “Frankétienne.” *Vizaj Nou*. Port-au-Prince, Ayizan Productions, 2014. <https://www.youtube.com/watch?v=c8691ediKEE> consulté le 23/03/2025.

--. *Douvan jou ka levé*. Maintenon: SaNoSi Productions, 2017.

--. “Jenès Ayiti a Ak Lajan Petro Caribe a.” OCAMTV, 2018, <https://www.youtube.com/watch?v=9YUJHFRcoa4> consulté le 12/02/2025.

--. “Fèmen bouch mwen siw kapab.” Réseau X, 2018, <https://x.com/GessicaGeneus/status/1052634682888736769?mx=2> consulté le 12/02/2025.

--. *Freda*. Maintenon: SaNoSi Productions, 2021.

--. *FREDA – Bande annonce*. Nour Films YouTube, 2021, <https://www.youtube.com/watch?v=OJLhFuZX74> consulté le 15/04/2025.

--. “FREDA de Gessica Généus, le film à voir en 2021.” Interview par Cyril Lemba, 2021, *Avant-Première*, <https://www.youtube.com/watch?v=joPzJZRNEMA> consulté le 18/04/2025.

--. “Gessica Généus : “Freda, c’est le témoignage vivant qu’en Haïti on peut réaliser des choses.” Interview par Cécile Baquey, *La 1^{ère} France TV Info*, 2021, <https://la1ere.francetvinfo.fr/gessica-geneus-freda-c-est-le-temoignage-vivant-qu-en-haiti-on-peut-realiser-des-choses-maparole-1125256.html> consulté le 18/03/2025.

- . "À cœur ouvert avec la réalisatrice GESSICA GÉNÉUS." Interview par Fabienne Colas, *Chokarella*, 2022, https://www.youtube.com/watch?v=_PrS1CIGAzQ consulté le 19/03/2025.
- . "Haitian Director, Gessica Geneus, talks about her groundbreaking film, *FREDA*." *Caribbean Heritage Magazine*, 2022, <https://www.youtube.com/watch?v=3hle6aVIKAE> consulté le 12/03/2025.
- . "Gessica Geneus partage en toute sincérité sa vie, son parcours et surtout, son dernier film *Freda*." Interview par Ghandi 1^{er}, *The G Spot*, 2023, <https://www.youtube.com/watch?v=e1DcdP79EuA> consulté le 12/03/2025.
- Giacobbi, Laurent. "Haïti, un an après... encore un an ?" *Institut de Relations Internationales et Stratégiques*, 2024, <https://www.iris-france.org/189305-haiti-un-an-apres-encore-un-an/> consulté le 16/10/2024.
- Gibson, Jeffrey et Jenelle Porter (édition). *An Indigenous Present*. New York, NY: BIG NDN Press, 2023.
- . "An Indigenous Present." DelMonico Books, 2023, <https://delmonicobooks.com/book/an-indigenous-present/> consulté le 20/02/2025.
- Gill, Marie-Andrée. *Chauffer le dehors*. Chicoutimi, QC: La Peuplade, 2019.
- . "Eukuan nin matsi-manitu innushkueu. Je suis une maudite Sauvagesse d'An Antane Kapesh." *Nuit blanche*, no. 156, 2019, pp.10–11.
- Gillon, Ashlea. "Body Sovereignty and Te Matatini - Thoughts from a Kaimātakitaki." *MAI Journal*, 9- 2, 2020, pp.173–179, <https://doi.org/10.20507/MAIJournal.2020.9.2.8>.
- . "Fat Indigenous Bodies and Body Sovereignty: An Exploration of Re-Presentations." *Journal of Sociology* (Melbourne, Vic.), vol. 56, no. 2, 2020, pp.213–28. <https://doi.org/10.1177/1440783319893506>.
- Giolitto, Loredana. « Identidades raciales, nacionalismo, jerarquías sociales: los líderes "de color" en Cuba (1902-1912) » dans Alessandra Lorini et Duccio Basosi (édition). *Cuba in the World, the World in Cuba. Essays on Cuban History, Politics and Culture*. Florence: Firenze University Press, 2009, pp.51-62.
- Glave, Thomas (editor). *Our Caribbean: A Gathering of Lesbian and Gay Writing from the Antilles*. Durham: Duke University Press, 2008.

- Glissant, Edouard. *Poétique de la Relation, Poétique III*, Paris: Gallimard, 1990.
- Glover, Kaiama L. *Haiti Unbound: A Spiralist Challenge to the Postcolonial Canon*. Liverpool: University Press, 2011.
- . “‘Black’ Radicalism in Haiti and the Disorderly Feminine: The Case of Marie Vieux Chauvet.” *Small Axe: a Journal of Criticism*, vol. 17, no. 1, 2013, pp.7–21, <https://doi.org/10.1215/07990537-1665407>.
- . et Alessandra Benedicty-Kokken (édition). *Revisiting Marie Vieux Chauvet: Paradoxes of the Postcolonial Feminine*. New Haven: Yale University Press, 2015.
- Godreau-Aubert, Ariadna. *Las propias: apuntes para una pedagogía de las endeudadas*. Cabo Rojo, PR: Editora Educación Emergente, Inc, 2018.
- . et Tara Philips. “We Women Who Don’t Owe Anyone: Las Propias in Times of Public Debt and Austerity.” *Critical times (Berkeley, Calif.)* 4.1, 2021, pp.130-147.
- Goeman, Mishuana. *Mark My Words: Native Women Mapping Our Nations*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2013.
- . *Settler Aesthetics: Visualizing the Spectacle of Originary Moments in The New World*. Lincoln: University of Nebraska Press, 2023.
- Gonçalves, João Felipe. “The Ajiaco in Cuba and beyond: Preface to ‘The Human Factors of Cubanidad’ by Fernando Ortiz.” *HAU Journal of Ethnographic Theory*, vol. 4, no. 3, 2014, pp.445–54, <https://doi.org/10.14318/hau4.3.031a>.
- González, Cecilia, Caroline Lepage, Laurence Mullaly et Antoine Ventura (édition). *Femmes, écritures et enfermements en Amérique latine*. Bordeaux: Presses universitaires de Bordeaux, 2016.
- González Maestrey, Rodney A. “Attempts to Repeal the Cuban Adjustment Act” dans *International Journal of Cuban Studies*, Été 2022, Vol. 14, No. 1, pp.13-35
- González-Pérez, Jesús M., Clara Irazábal et Rubén C. Lois-González (édition). *The Routledge Handbook of Urban Studies in Latin America and the Caribbean: Cities, Urban Processes, and Policies*. New York and London: Routledge, 2023.
- Gorky, Maxime, et Julius Katzer (traduction). “Soviet Literature” [1934], dans Irene Masing-Delic (édition). *From Symbolism to Socialist Realism: A Reader*, Brighton, MA: Academic Studies Press, 2012, pp.407-418.

- Gott, Michael, et Thibaut Schilt (édition). *Quebec Cinema in the 21st Century: Transcending the National*. Liverpool : Liverpool University Press, 2024.
- Gottlieb, Karla. “Queen Nanny of the Jamaican Maroons A Study of Women’s Leadership in the Caribbean” dans Cynthia Barrow Giles (édition). *Women in Caribbean Politics*. Kingston: Ian Randle Publishers, 2011, pp.3-13.
- Gouvernement du Canada. “Les Autochtones et leurs communautés.” *Canada.ca*, 2024, <https://www.rcaanc-cirnac.gc.ca/fra/1100100013785/1529102490303> consulté le 13/12/2024.
- Grant, Josh. “Anishinabeg rapper says Quebec festival cut him because his show wasn’t French enough.” *CBC*, 2022, <https://www.cbc.ca/news/canada/montreal/samian-granby-music-festival-1.6368903> consulté le 13/03/2025.
- Green, Joyce. “Balancing Strategies, Aboriginal Women and Constitutional Rights in Canada” dans Joyce Green (édition). *Making Space for Indigenous Feminism*. Winnipeg: Fernwood Publishing, 2007, pp.140-159.
- “Guanabacoa.” *Concise Dictionary of World Place-Names*, 2019, <https://www-oxfordreference-com.uoregon.idm.oclc.org/display/10.1093/acref/9780191882913.001.0001/acref-9780191882913-e-8638?rkey=s1kVma&result=3961> consulté le 27/05/2024.
- Guerra, Lillian. “Gender Policing, Homosexuality and the New Patriarchy of the Cuban Revolution, 1965-70.” *Social History (London)*, vol. 35, no. 3, 2010, pp.268–89.
- Guerra, Wendy. *Negra*. Barcelona: Editorial Anagrama, 2013.
- Guillard Limonta, Norma R., et Mariana Ortega Breña (traduction). “Cuba and the Revolutionary Struggle to Transform a Sexist Consciousness: Lesbians on the Cuban Screen.” *Latin American Perspectives*, vol. 36, no. 1, 2009, pp.63–71, <https://doi.org/10.1177/0094582X08329133>.
- Guzman Hernández, Teodoro Yan. “Los mecanismos de democracia directa en Cuba: diseño normativo y práctica.” *Perfiles latinoamericanos: revista de la Sede Académica de México de la Facultad Latinoamericana de Ciencias Sociales*, vol. 25, no. 50, 2017, 103–27, <https://doi.org/10.18504/pl2550-006-2017>.
- Haesbaert, Rogério. “Del cuerpo-territorio al territorio-cuerpo (de la Tierra): contribuciones decoloniales” *Cultura y Representaciones Sociales*, No. 29, 2020, pp.267-301.

- Hahn, Barbara et Meike Werner (édition). *The Art of Dreams: Reflections and Representations*. Berlin, Germany; Boston, Massachusetts: De Gruyter, 2016, <https://doi.org/10.1515/9783110433852>.
- Halder, Severin, Michel, Boris and kollektiv orangotango+ (édition). *This Is Not an Atlas: A Global Collection of Counter-Cartographies*. 2nd ed., Bielefeld: transcript Verlag, 2018, <https://doi.org/10.14361/9783839445198>.
- Hall, Alaric. *Útrásarvikingar! : The Literature of the Icelandic Financial Crisis (2008-2014)*. Goleta, California: Punctum Books, 2020.
- Hamilton, Carrie. *Sexual Revolutions in Cuba: Passion, Politics, and Memory*. Chapel Hill: University of North Carolina Press, 2012.
- Hansen, Chad. "The School of Names: Linguistic Analysis in China." *A Daoist Theory of Chinese Thought*, New York: Oxford University Press, 2000.
- Harris, Cole. *Making Native Space: Colonialism, Resistance, and Reserves in British Columbia*. Vancouver: University of British Columbia Press, 2002.
- Hartman, Saidiya V. *Lose Your Mother: A Journey along the Atlantic Slave Route*. New York: Farrar, Straus and Giroux, 2007.
- Haug Morales, Susana. "Formas distópicas alternativas para destruir y repensar el motivo insular/caribeño en dos ficciones cubanas del siglo XXI." *Recial*, vol. 14, no. 23, 2023, pp.192–204, <https://doi.org/10.53971/2718.658x.v14.n23.41702>.
- Hector, Michel et Hurbon, Laënnec (édition). *Genèse de l'État haïtien (1804-1859)*, Paris: Éditions de la Maison des sciences de l'homme, 2009.
- Hémar, Virginie (édition). *Arnold Antonin: le cinéma de la liberté*. Port-au-Prince, Haiti: Editions de l'Université d'État d'Haïti, 2013.
- Hendlin, Yogi Hale. "From *Terra Nullius* to *Terra Communis*: Reconsidering Wild Land in an Era of Conservation and Indigenous Rights." *Environmental Philosophy* 11.2; 2014, pp.141–174.
- Henzi, Sarah. "Stratégies de réappropriation dans les littératures des Premières nations." *Studies in Canadian literature*, vol. 35, no. 2, 2010, pp.76-94.

- . "La grande blessure : Legs du système des pensionnats dans l'écriture et le film autochtones au Québec." *Recherches amérindiennes au Québec*, vol. 46, no. 2-3, 2016, pp.177–82, <https://doi.org/10.7202/1040445ar>.
- . "Recovering and Contextualizing the Works of An Antane Kapeshe and Jane Willis" Présentation pour le MLA 2023, San Francisco, 11/01/2023.
- . "Indigenous Languages Matter." *Translation Studies*, vol. 17, no. 1, 2024, pp.185–89, <https://doi.org/10.1080/14781700.2023.2271467>.
- Hernández, Agnieszka. *San Lunes. Panóptico en dos estaciones*. La Habana: Editorial Cajachina, 2009.
- Hernández Pérez, Pedro Luis, Jorge Freddy Ramirez Pérez et Silfredo Rodriguez Basso. "Mujer y cimarronaje en la región histórica de Vueltaabajo, Cuba (1790-1850)". *Revista de Humanidades*, 37, 2019, pp.73-98.
- Herrera, Georgina. *G. H.: Poemas*. La Habana: Ediciones El Puente, 1962.
- Herrera Acosta, Teodoro. "El Gato Tuerto Night Dreams" *CubaPlus*, <https://www.cubaplusmagazine.com/en/culture/heritage-traditions/el-gato-tuerto-night-dreams.html> consulté le 16/11/2024
- Hirt, Irène. "Mapping Dreams/Dreaming Maps: Bridging Indigenous and Western Geographical Knowledge." *Cartographica*, vol. 47, no. 2, 2012, pp.105–20, <https://doi.org/10.3138/carto.47.2.105>.
- . "Indigenous Mapping: Reclaiming Territories, Decolonizing Knowledge" dans Bernard Debarbieux et Irène Hirt (édition). *The Politics of Mapping*. Hoboken, New Jersey: ISTE Ltd/John Wiley and Sons Inc, 2022, pp.155-185 <https://doi-org.uoregon.idm.oclc.org/10.1002/9781119986751.ch7>
- Holmes, B. C. "Ayizan Veleketé." *Gede.org*, 2004, <https://web.archive.org/web/20180815202626/http://www.gede.org/lwas/ayizan.html> consulté le 05/12/2024.
- Horne, Gerald. *Race to Revolution: The U. S. and Cuba During Slavery and Jim Crow*. New York: Monthly Review Press, 2014.
- Houdassine, Ismaël. "Bootlegger : un premier long métrage autochtone sur les réserves sèches" *Radio Canada Espaces Autochtones*, 14 septembre 2019, <https://ici.radio->

canada.ca/espaces-autochtones/1299775/bootlegger-film-autochtone-reserves-seches-reserve-seche-caroline-monnet-prohibition consulté le 18/03/2025

Huberman, Isabella. “Si ce n’est pas moi » : écrire à la jonction du soi et de la communauté chez An Antane Kapeshe et Natasha Kanapé Fontaine.” *Studies in Canadian Literature*, vol. 43, no. 1, 2019, pp.108-127.

--. *Histoires souveraines : poétiques du personnel dans les littératures autochtones au Québec*. Montréal: Les Presses de l’Université de Montréal, 2023.

Hugot Gabriel, Winnie. “Emmelie Prophète-Milcé : « Je lis, j’écris, donc je vis ! ».” *Le Nouvelliste*, 2015, <https://lenouvelliste.com/article/152034/emmelie-prophete-milce-je-lis-jecris-donc-je-vis> consulté le 01/03/2023.

Ingres, Jean-Auguste-Dominique. *La grande Odalisque*. Louvre, Paris, 1814.

Irigaray, Luce. *Ce sexe qui n’en est pas un*. Paris: Éditions de Minuit, 1977.

Irizarry, Ylce. “The Ethics of Writing the Caribbean: Latina Narrative as Testimonio.” *Literature, Interpretation, Theory*, vol. 16, no. 3, 2005, pp.263–268.

Institut de l’art canadien. “Tom Thomson” <https://www.aci-iac.ca/fr/livres-dart/tom-thomson/oeuvres-phares/> consulté le 06/07/2024.

--. “Emily Carr” <https://www.aci-iac.ca/fr/livres-dart/emily-carr/oeuvres-phares/> consulté le 06/07/2024.

Institut Tshakapesh. “Sur les traces de nos ancêtres.” <https://www.tshakapesh.ca/> consulté le 27/04/2025.

Itual Germain, Édouard. *Ni Kistisin: Je me souviens : Poésie*. Wendake: Éditions Hannenorak, 2021.

Ivancic, Sonia R. “Body Sovereignty and Body Liability in the Wake of an ‘Obesity Epidemic’: A Poststructural Analysis of the Soda Ban.” *Health Communication*, vol. 33, no. 10, 2018, pp.1243–56. <https://doi.org/10.1080/10410236.2017.1351266>.

“Je suis une maudite sauvagesse / Eukuan nin matshi-manitu innushkueu.” *Festival TransAmériques*, 2021, <https://fta.ca/archive/je-suis-une-maudite-sauvagesse/> consulté le 25/02/2024.

Jean, Michel (édition). *Amun: nouvelles*. Montréal: Stanké, 2016.

-- (édition). *Wapke: nouvelles*. Montréal: Stanké, 2021.

--. *Tiohtiá:ke*. Montréal: Libre expression, 2021.

Jean-Charles, Régine. "They Never Call It Rape: Critical Reception and Representation of Sexual Violence in Marie Vieux-Chauvet's 'Amour, Colère et Folie.'" *Journal of Haitian Studies*, vol. 12, no. 2, 2006, pp.4–21.

--. "The Sway of Stigma: The Politics and Poetics of AIDS Representation in *Le Président a-t-il le SIDA? And Spirit of Haiti*." *Small Axe: A Journal of Criticism*, vol. 15, no. 3, 2011, pp.62–79, <https://doi.org/10.1215/07990537-1443286>.

--. *Conflict Bodies: The Politics of Rape Representation in the Francophone Imaginary*. Columbus: Ohio State University Press, 2014.

--. *Looking for Other Worlds: Black Feminism and Haitian Fiction*. Charlottesville: University of Virginia Press, 2022.

Jeannelle, Jean-Louis. "Mémoires, Un Genre Obligé ?" *Contextes (Liège)*, vol. 29, no. 29, 2020, <https://doi.org/10.4000/contextes.9642>.

Jenson, Deborah. *Beyond the Slave Narrative: Politics, Sex, and Manuscripts in the Haitian Revolution*. Liverpool: Liverpool University Press, 2011.

Jérôme, Laurent. « KA ATANAKANIHT : la « déportation » des Innus de Pakuashipi (Saint-Augustin) » *Recherches amérindiennes au Québec*, 41(2-3), 2011, pp.175–184.

Joachim, Nathalie. *Fanm d'Ayiti*. Naxos Digital Services US Inc, 2019 ; chanson disponible sur <https://www.youtube.com/watch?v=T8RaRVG-QGs> consulté le 15/04/2025.

--. "Fanm d'Ayiti (Women of Haiti): Nathalie Joachim and Salastina." *Irvine Barclay Theatre*, 2023, <https://audienceaccess.co/show/HIT-7281> consulté le 08/03/2025.

Johnston, Basil. *The Manitous: The Spiritual World of the Ojibway*. New York, NY: HarperPerennial, 1995.

Johnson, Janet Elise, Þorgerður Einarsdóttir et Gyða Margrét Pétursdóttir. "A Feminist Theory of Corruption: Lessons from Iceland." *Politics & gender* 9.2, 2013, pp.174–206.

Johnson, Peter. "The Geographies of Heterotopia." *Geography Compass*, vol. 7, no. 11, 2013, pp.790–803, <https://doi.org/10.1111/gec3.12079>.

- Johnston, Patrick. *Native Children and the Child Welfare System*. Toronto: James Lorimer and the Canadian Council on Social Development, 1983.
- Junker, Marie-Odile et Marguerite MacKenzie. “Indépendant indicatif présent – perceptif ou subjectif (№ 02).” *Grammaire innue / Innu Grammar / Aimun-Mashinaikan*. 2013, <https://www.innu-aimun.ca/francais/grammaire/verbes/conjugaisons/ordres/ordre-independant/ordre-02/> consulté le 18/06/2024.
- ., Yvette Mollen et Hélène St-Onge. « Noms » *Grammaire innue / Aimun-Mashinaikan*. 2011, <https://www.innu-aimun.ca/francais/grammaire/noms/le-genre-des-noms-anime-inanime/> consulté le 23/05/2024.
- Justice, Daniel Heath. *Why Indigenous Literatures Matter*. Waterloo, ON: Wilfrid Laurier University Press, 2018.
- Juutilainen, S. A., Heikkilä R. L. Miller et A. Rautio. “Structural Racism and Indigenous Health: What Indigenous Perspectives of Residential School and Boarding School Tell Us? A Case Study of Canada and Finland”. *The International Indigenous Policy Journal*, 5(3), 2014.
- Kanapé-Fontaine, Natasha. “Dans le ventre des peuples”, *Relations*, No 790, mai-juin 2017, <https://cjf.qc.ca/revue-relations/publication/article/dans-le-ventre-des-peuples/> consulté le 07/06/2024.
- . *Nauetakuan, un silence pour un bruit : roman*. Montréal : XYZ, 2021.
- . “Petit cahier d’un voyage au loin du pays natal”, *Le Devoir*, 22/06/2015, <https://www.ledevoir.com/opinion/idees/443360/petit-cahier-d-un-voyage-au-loin-du-pays-natal> consulté le 17/05/2024.
- Kancepolsky Teichmann, Ana et René Lemieux. “Traduire le genre dans *Je suis une maudite sauvagesse* d’An Antane Kapesh.” *Cahiers d’Anne Hébert*, no. 18, 2022, pp.70–86.
- Kapesh, An Antane. *Eukuan Nin matshi-manitu innushkueu: Je suis une maudite sauvagesse*. Montréal: Mémoire d’encrier, 2019.
- , et Sarah Henzi (traduction). *Eukuan Nin Matshi-Manitu Innushkueu: I Am a Damn Savage ; Tanite Nene Etutamin Nitassi? = What Have You Done to My Country?* Waterloo, ON: Wilfrid Laurier University Press, 2020.
- . *Je suis une maudite sauvagesse*. Paris: Des femmes, 1982.

- , Charles Bender (mise en scène) et Natasha Kanapé Fontaine (lecture). *Je suis une maudite sauvagesse*. Montréal: Festival Transamériques, 2021.
- . [sous le nom de Anne-Marie Saint-Onge-André]. “Où vont-ils encore nous déménager ?” *Recherches amérindiennes au Québec*, vol. 2, nos. 4-5, 1972, pp.61–63.
- . *Tanite Nene Etutamin Nitassi ? Qu’as-tu fait de mon pays ?* Montréal: Mémoire d’encrier, 2020.
- Keme, Emil. “Para Que Abiyala Viva, Las Américas Deben Morir: Hacia Una Indigeneidad Transhemisférica.” *NAIS: Journal of the Native American and Indigenous Studies Association*, vol. 5, no. 1, 2018, pp.21–41, <https://doi.org/10.5749/natiindistudj.5.1.0021>.
- King, Tiffany Lethabo. *The Black Shoals: Offshore Formations of Black and Native Studies*. Durham: Duke University Press, 2019.
- King, Thomas. *The Inconvenient Indian: a Curious Account of Native People in North America*. Woodbridge, ON: Anchor Canada, 2013.
- . et Daniel Poliquin (traduction). *L’Indien malcommode : un portrait inattendu des Autochtones d’Amérique du Nord*. Montréal, QC: Boréal, 2014.
- Kitigan Zibi Anishinabeg. “Community.” <https://kitiganzibi.ca/community/> consulté le 18/03/2025.
- . “Algonquin Pocket Dictionary.” 2021, <https://kitiganzibi.ca/education/learn-anishinabemowin-algonquin/algonquin-pocket-dictionary/> consulté le 18/03/2025.
- Kjaer-Hansen, Kai. *Yehoshua, Yeshua, Jesus and Yeshu: An Introduction to the Names*. Ninth North American Coordinating Committee Meeting of the LCJE, Los Angeles, 1992.
- Klein, Naomi. *This Changes Everything: Capitalism vs. the Climate*. New York: Simon & Schuster, 2014.
- Krenak, Ailton. *Ideias para adiar o fim do mundo*. São Paulo, SP: Companhia das Letras, 2018.
- Kumaraswami, Parvathi. “‘Pensamos Que Somos Historia Porque Sabemos Que Somos Historia’: Context, Self and Self-Construction in Women’s Testimonial Writing from Revolutionary Cuba.” *Bulletin of Hispanic Studies (Liverpool: Liverpool University Press: 1996)*, vol. 83, no. 6, 2006, pp.523–539.
- Kurosawa, Akira. *夢 Yume – Dreams*. Burbank, CA: Warner Home Video, 1990.

- “La collection Ayiti.” Zellige, 2024, <https://zellige.fr/collections/ayiti/ayiti.html> consulté le 25/02/2024.
- “La poeta cubana Soleida Ríos.” *Fundación Mario Benedetti*, 2018, <https://fundacionmariobenedetti.uy/2018/08/28/poeta-cubana-soleida-rios/> consulté le 18/05/2024.
- Lab, Sam C. “Bootlegger movie shot in Maniwaki sees big involvement of Kitigan Zibi Indigenous people.” *Bulletin d'Aylmer*, 2020, <https://www.bulletinaylmer.com/bootlegger-movie-shot-in-maniwaki-sees-big-involvement-of-kitigan-zibi-indigenous-people> consulté le 19/03/2025.
- Labelle, Micheline. *Idéologie de couleur et classes sociales en Haïti*. 2e éd. Montréal, Québec: CIDIHCA, 1987.
- Laberge, Danielle (édition). *L'errance urbaine*. Montréal: Editions MultiMondes, 2000.
- Labib, Abdelaziz. « Utopie et révolution ». dans Olivier Bloch (édition). *L'idée de révolution : quelle place lui faire au XXIe siècle ?* Paris: Éditions de la Sorbonne, 2009, <https://doi.org/10.4000/books.psorbonne.17979>.
- Lacoste, Yves. *La Géographie, ça sert, d'abord, à faire la guerre*. Paris: F. Maspero, 1976.
- LaDuke, Winona. *All Our Relations: Native Struggles for Land and Life*. Cambridge, MA: South End Press; Minneapolis, MN: Honor the Earth, 1999.
- Lahens, Yanick. *L'exil : entre l'ancrage et la fuite, l'écrivain haïtien*. Port-au-Prince: Éditions Henri Deschamps, 1990.
- . *La petite corruption*. Port-au-Prince: Editions Mémoire, 1999.
- Lalonde, Robert. *Le dernier été des Indiens : roman*. Paris: Editions du Seuil, 1982.
- Lamrani, Salim, Oberg. Larry R. (traduction). *The Economic War Against Cuba: a Historical and Legal Perspective on the U.S. Blockade*. New York: Monthly Review Press, 2013.
- Lapommeray, Doris. “The Haitian Woman as Poto Mitan... No, Thank You!” *Alaso*, 3, 2022, pp.48-55.
- Lara, Ana Maurine. *Queer freedom: Black sovereignty*. Albany: State University of New York Press, 2020.

- Larke-Walsh, George S. (édition). *A Companion to the Gangster Film*. Hoboken, N.J: Wiley Blackwell, 2019.
- LaRocque, Emma. *When the Other is Me*. Winnipeg: Manitoba Press, 2010.
- Larrier, Renée Brenda. *Autofiction and Advocacy in the Francophone Caribbean*. Gainesville: University Press of Florida, 2006.
- Laugrand, Frédéric. “Introduction : Défendre le territoire : « Relocalisations » et résilience autochtone”. *Recherches amérindiennes au Québec*, 41(2-3), 2011, pp.3–12.
- Laurent, Nicolas. “Double nature du nom propre de lieu et concept individuel.” *A contrario*, vol. 33, no. 1, 2022, pp.27–47, <https://doi.org/10.3917/aco.221.0027>.
- Lawrence, Bonita. *“Real” Indians and Others: Mixed-Blood Urban Native Peoples and Indigenous Nationhood*. Lincoln, Nebraska: University of Nebraska Press, 2004.
- Lazaro, Gamio, Constant Méheut, Catherine Porter, Selam Gebrekidan, Allison McCann et Matt Apuzzo : « La Rançon : Les Milliards Envolés », *New York Times*, 2022, en ligne, <https://www.nytimes.com/fr/interactive/2022/05/20/world/americas/haiti-france-dette-reparations.html> consulté le 17/02/2025.
- Lazzarato, Maurizio. *La fabrique de l’homme endetté : essai sur la condition néolibérale*. Paris: Éditions Amsterdam, 2011.
- “Le LAKOU, un type d’habitat disparu.” *Conseil d’Architecture, d’Urbanisme et de l’Environnement en Martinique*, 2019, <https://www.caue-martinique.com/le-lakou-un-type-dhabitat-disparu/> consulté le 20/03/2025.
- Lefebvre, Henri. *Le droit à la ville*, suivi de *Espace et politique*. Paris: Éditions Anthropos, 1972.
- Leriché, Chloé (réalisatrice). *Avant Les Rues*. Montréal: Les Films de l’Autre, 2016.
- “Les villages de Dieu.” *Mémoire d’Encrier*, 2020, <https://memoiredencrier.com/catalogue/les-villages-de-dieu/> consulté le 16/10/2024.
- Lescot, Anne et Laurence Magloire (réalisatrices). *Of Men and Gods*. Watertown, MA: Documentary Educational Resources Distributor, 2002.
- Leyburn, James Graham. *The Haitian People*. Lawrence, Kansas: University of Kansas, 2004.

- Leyva, Leyla. “Los pájaros no se esfuerzan para cantar. Diálogo sobre poesía con Soleida Ríos”, *Granma*, 25/06/2010.
- Leyva Fanego, Hansel. “Los baños de Santa Rita” *Periodismo del Barrio*, 2019, <https://periodismodebarrio.org/2019/05/los-banos-de-santa-rita/> consulté le 27/05/2024.
- Lisboa, Armando de Melo. “De América a Abya Yala - Semiótica Da Descolonização.” *Revista de Educação Pública*, Cuiabá, Mato Grosso, Brazil, vol. 23, no. 53/2, 2014, pp.501–531.
- López Lemus, Virgilio, and Barquet, Jesús J. (édition). *Todo parecía : poesía cubana contemporánea de temas gays y lésbicos*. Las Cruces, New Mexico: Ediciones la Mirada, 2015.
- . *Las piedras clamarán: poesía cubana contemporánea de temas LGBT*. Holguín, Cuba: Ediciones la Luz, 2019.
- Lorde, Audre. *Sister Outsider: Essays and Speeches*. Berkeley: Crossing Press, 2007.
- Lucchesi, Annita Hetoehotokhe’e. “‘Indians Don’t Make Maps’: Indigenous Cartographic Traditions and Innovations.” *American Indian Culture and Research Journal*, vol. 42, no. 3, 2018, pp.11–26, <https://doi.org/10.17953/aicrj.42.3.lucchesi>.
- Lucero, Bonnie A. *Revolutionary Masculinity and Racial Inequality: Gendering War and Politics in Cuba*, Albuquerque: University of New Mexico Press, 2018.
- Lugones, María. “Colonialidad y género.” *Tabula Rasa*, Bogotá, Colombia, no. 9, 2008, pp.73–101.
- Magniez, Michel. « Le héros homosexuel dans les récits en Haïti » dans Ménard, Nadève (édition). *Écrits d’Haïti : Perspectives sur la littérature haïtienne contemporaine (1986-2006)*, Paris: Karthala, 2011, pp.213 – 228.
- Mailhot, Amélie-Anne. “La perspective de l’habitation politique dans *Je suis une maudite sauvagesse/Eukuan nin matshimanitu innu-iskueu* d’An Antane Kapesesh.” *Recherches féministes*, vol. 30, no. 1, 2017, pp.29–45.
- Mailhot, José. *Shushei au pays des Innus*. Montréal: Mémoire d’encrier, 2021.
- “Mambí.” *Diccionario de la Lengua Española*. <https://dle.rae.es/mamb%C3%AD>, consulté le 17/12/2024.

- Maracle, Lee [as Bobbi Lee]. *Bobbi Lee, Indian Rebel: Struggles of a Native Canadian Woman*. Richmond, BC: LSM Information Center, 1975.
- . *I am Woman. A Native Perspective on Sociology and Feminism*. Richmond, BC: Press Gang, 2002.
- . *Memory Serves*. Edmonton: NeWest Publishers, Limited, 2015.
- Marcoux, Gabrielle. “*Dans toute son exubérance : affirmation de soi et autoreprésentation chez Caroline Monnet.*” *Canadian journal of film studies* 29.1, 2020, pp.110–121.
- Marimón Tápanes, Luis. *Las 7 muertes de la Niña Cecilia*. Inédit, 1984.
- Mars, Kettly. *L’heure hybride*. La Roque d’Anthéron, France: Éditions Vents d’ailleurs, 2005.
- . *Je suis vivant : Roman*. Paris: Mercure de France, 2015.
- McCoy, Ted. *Hard Time: Reforming the Penitentiary in Nineteenth-Century Canada*. Edmonton, Alberta: Alberta University Press, 2012.
- . *Four Unruly Women: Stories of Incarceration and Resistance from Canada’s Most Notorious Prison*. Vancouver, BC: UBC Press, 2019.
- McKittrick, Katherine. *Demonic Grounds Black Women and the Cartographies of Struggle*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2006.
- Melgar, María Elena Orozco, and Etna Cecilia Sanz Pérez. “El esclavo imaginado hoy en las artes visuales en el Oriente de Cuba.” *Etudes Caribéennes*, vol. 4, no. 4, 2019, <https://doi.org/10.4000/etudescaribeennes.17799>.
- Menchú Rigoberta et Elisabeth Durgos-Debray. *Me Llamo Rigoberta Menchú: Testimonio*. La Habana, Casa de las Américas, 1984.
- Mendez, Xhercis. “Transcending Dimorphism: Afro-cuban Ritual Praxis and the Rematerialization of the Body.” *Journal for Cultural and Religious Theory*, vol. 13 no. 1, Winter 2014, pp.101-120.
- Mestokosho, Mathieu et Serge Bouchard. *Récits de Mathieu Mestokosho, chasseur innu*. Montréal: Boréal, 2004.
- Michel, Claudine. *Aspects éducatifs et moraux du vodou haïtien*. Port-au-Prince: Bibliothèque nationale d’Haïti, 1995.

- Migraine-George, Thérèse. "From Masisi to Activists: Same-Sex Relations and the Haitian Polity." *Journal of Haitian studies* 20.1, 2014, pp.8–33.
- Mikenton, Jean. "Pour un cinéma utile à la culture haïtienne, plaide Gessica Génés." *Le Nouvelliste*, 2021, <https://lenouvelliste.com/article/231600/pour-un-cinema-utile-a-la-culture-haitienne-plaide-gessica-geneus> consulté le 10/03/2025.
- Millar, Lanie. "Cuban Revolutionary Literature." *Oxford Research Encyclopedia of Literature*. Oxford, Oxford University Press, 2023, en ligne.
- . *Forms of Disappointment: Cuban and Angolan Narrative after the Cold War*. Albany: State University of New York Press, 2019.
- Minuchin, Leandro. "From Demands to Prefiguration. History of the Right to the City in Latin America." *Territorios (Bogotá, Colombia)* 41, 2019, pp.271-294.
- Miragaya, Sofia. "No, Dazra Novak es ella." *La Jiribilla*, 2022, <https://www.lajiribilla.cu/no-dazra-novak-es-ella/> consulté le 17/10/2024.
- Mitchell, Willy. "Call of the Moose" in *Native North America. Vol. One, Aboriginal Folk, Rock, and Country 1966-1985*. Seattle, WA: Light In the Attic, 2014; <https://www.youtube.com/watch?v=CVknpM-nzeA> consulté le 15/04/2025.
- Monani, Salma. *Indigenous Ecocinema: Decolonizing Media Environments*. Morgantown: West Virginia University Press, 2024.
- Monet-Descombey Hernández, Sandra. "Afro-Féminisme et Écriture Critique à Cuba." *Caravelle*, vol. 105, no. 105, 2015, pp.71–90, <https://doi.org/10.4000/caravelle.1760>.
- Mongenfeld, Leonardo. "La agresiva política de Trump hacia Cuba," in *Revista de la Red de Intercátedras de Historia de América Latina Contemporánea*. Córdoba, Décembre 2017-Mai 2018, no. 7, pp.157-173.
- Monnet, Caroline. *Bootlegger*. Québec: Microclimat Films, 2021.
- . "Caroline Monnet." <https://carolinemonnet.ca/> consulté le 20/02/2025.
- . "Caroline Monnet in conversation with Odile Tremblay." Interview d'Odile Tremblay, *Réalisatrices Équitables*, 2021, <https://realisatrices-equitables.com/video/caroline-monnet-in-conversation-with-odile-tremblay-original-french-version-with-english-subtitles-2/> consulté le 17/03/2025.

- . *Creatura Dada*. Montréal: Carte Blanche, 2016.
- . "Creatura Dada." <https://carolinemonnet.ca/#Creatura-Dada> consulté le 20/02/2025.
- . *Echoes From Near Future*. Solo Exhibition Arsenal & Blouin Division, Toronto, ON, 2022.
- . "Echoes From Near Future." <https://carolinemonnet.ca/#Echoes-From-Near-Future> consulté le 20/02/2025.
- . "'I'm uncovering a different side of the story': Caroline Monnet in conversation with Renée van der Avoird." Interview par Renée Van der Avoird dans Georgiana Uhlyarik (édition). *Magnetic North: Imagining Canada in Painting 1910-40.* Frankfurt: Schirn Kunsthalle Frankfurt, 2021, pp.118-125.
- . "KCFF Cross-Cuts: Caroline Monnet." Interview par Jason Anderson. *Kingston Canadian Film Festival*, 2022, https://www.youtube.com/watch?v=k3xbn_IQShs consulté le 21/03/2025.
- . *Pidikwe*. Montréal: Chantier Monnet, Coop Vidéo de Montréal, 2025.
- . "Pidikwe." <https://carolinemonnet.ca/#Pidikwe> consulté le 20/02/2025.
- . *Warchild*. Montréal: Conseil des Arts du Canada, 2010.
- . "Warchild." <https://carolinemonnet.ca/#Warchild> consulté le 20/02/2025.
- ., Johanne Lamoureux, Stéphane Martelly et Jean-Philippe Uzel, (édition). "Appropriation. Table ronde / Appropriation. Panel discussion." *esse arts + opinions*, 97, 2019, pp.58–65.
- ., Kateri Aubin-Dubois et al. "Encore une fois, l'aventure se passera sans nous, les Autochtones ?" *Le Devoir*, 2018, <https://www.ledevoir.com/opinion/libre-opinion/532406/encore-une-fois-l-aventure-se-passera-sans-nous-les-autochtones?> consulté le 20/03/2025.
- Montour, Courtney (réalisatrice). *Mary Two-Axe Earley*. Montréal: Office National du Film du Canada, 2021.
- Monture-Angus, Patricia. *Journeying Forward: Dreaming First Nations Independence*, Halifax: Fernwood Publishing, 1999.
- . "Women and Risk: Aboriginal Women, Colonialism, and Correctional Practice." *Canadian Woman Studies*, vol. 19, no. 1–2, 1999, pp.24-29.

- Mooney, Catherine M. *Clare of Assisi and the Thirteenth-Century Church: Religious Women, Rules, and Resistance*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 2016, <https://doi.org/10.9783/9780812292923>.
- Moore, Robin. *Music and Revolution Cultural Change in Socialist Cuba*. Berkeley: University of California Press, 2006, <https://doi.org/10.1525/9780520939462>.
- Morali, Laure. *Aimititau ! Parlons-Nous*. Montréal: Mémoire d'Encrier [2008] 2017.
- . et Rodney Saint-Éloi, (édition). *Les bruits du monde : chronique*. Montréal: Mémoire d'Encrier, 2012.
- More, Thomas. *Utopia*. New Haven, Conn.: Yale University Press, 2014.
- Morejón Nancy. *Mutismos: Poemas*. La Habana: Ediciones El Puente, 1962.
- . et Carmen Gonce. *Lengua de Pájaro : Comentarios reales; Monografía histórica*. La Habana: Ediciones de Ciencias Sociales, 1969.
- Morissette, Réjean. *Les Autochtones ne sont pas des pandas : histoire, autochtonie et citoyenneté québécoise*. Montréal: Hurtubise, 2012.
- Morrison, Toni. "Sites of Memory" dans William Zinsser (édition). *Inventing the Truth: The Art and Craft of Memoir*, 2d ed., Boston; New York: Houghton Mifflin, 1995, pp.83-102.
- Mortimer, Mildred. *Writing from the Hearth: Public, Domestic, and Imaginative Space in Francophone Women's Fiction of Africa and the Caribbean*. Lanham: Lexington Books, 2007.
- Mulvey, Laura. "Visual pleasure and narrative cinema", *Screen*, 16, 3, 1975, pp.6–18.
- Muñoz, José Esteban. *Cruising Utopia: The Then and There of Queer Futurity*. New York: New York University Press, 2009.
- Myōe et Frédéric Girard (traduction et édition). *Journal des rêves de Myōe moine japonais de l'école Kegon*. Paris: Société asiatique, 1990.
- Nagel, Mechthild et Anthony Nocella (édition). *The End of Prisons: Reflections from the Decarceration Movement*. Amsterdam, Netherlands: Editions Rodopi B.V., 2013.
- Nance, Kimberly A. *Can Literature Promote Justice? Trauma Narrative and Social Action in Latin American Testimonio*. Nashville: Vanderbilt University Press, 2006.

Naranjo Orovio, Consuelo, Ma Dolores González-Ripoll, Ada Ferrer, Gloria García et Josef Opatrný. *El rumor de Haití en Cuba: temor, raza y rebeldía, 1789-1844*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 2005.

Nasta, Mihaïl. “L’onomathète de La tradition et les appuis cratyliens de l’onomasia : Observations sur les prodromes du *Cratyle* et la fortune d’un débat platonicien.” *Interférences*, no. 7, 2014, en ligne, <https://doi.org/10.4000/interferences.4760>.

Nebenionquit, Deanna. “Looking from a bird’s eye view with Caroline Monnet.” *GN-O*, 2018, <https://gn-o.org/en/vu-de-haut-avec-caroline-monnet/> consulté le 18/03/2025.

Neges Mawon. <https://www.negesmawon.org/> consulté le 18/02/2025.

Nemser, Daniel. *Infrastructures of Race: Concentration and Biopolitics in Colonial Mexico*. Austin: University of Texas Press, 2017.

Nepton Hotte, Caroline. “Kanata... Appropriation ou effacement ?” *Esse* 97, 2019, pp.74–79.

--. “Pratiques médiatiques et stratégies de résistance dans l’oeuvre de Caroline Monnet: *History shall speak for itself*.” *Revue d’études autochtones* 51.2–3, 2021, pp.81–89.

--. “Caroline Monnet, Sororité — Habiter les lieux : affirmation des femmes autochtones.” *Ciel variable* (2003) 127, 2024, pp.10–19.

Niang, Phillipe (réalisateur). *Toussaint Louverture*. Paris : Eloa Productions, 2011.

Nichols, Robert. “Contract and Usurpation, Enfranchisement and Racial Governance in Settler-Colonial Contexts.” dans *Native Studies*, Durham: Duke University Press, 2014, pp.89-121.

Nikkel, Kevin. *Establishing Shots: An Oral History of the Winnipeg Film Group*. Winnipeg: University of Manitoba Press, 2023.

Noël, Fania. *Et maintenant le pouvoir : un horizon politique afroféministe*. Paris: Éditions Cambourakis, 2022.

Noël, James. *Brexit, suivi de La migration des murs*. Paris: Au diable Vauvert, 2020.

Noodin, Margaret. *Bawaajimo: A Dialect of Dreams in Anishinaabe Language and Literature*. East Lansing: Michigan State University Press, 2014.

Novak, Dazra. *Chérie*. La Habana: Ediciones Unión, 2023.

- . *Cuerpo Público*. La Habana: Letras Cubanas, 2007.
- . *Cuerpo Público*. Wordpress, 2016-2020, <https://cuerpopublico.wordpress.com/> consulté le 17/10/2024.
- . *Cuerpo Reservado*. La Habana: Ediciones Unión, 2008.
- . *Habana por dentro*. La Habana: Fondo Editorial Casa de las Américas, 2019.
- . *Habana por dentro*. Wordpress, 2012-2022, <https://habanapordentro.wordpress.com/> consulté le 17/10/2024.
- . “Libros de Dazra Novak.” *Dazra Novak*, 2024, www.dazranovak.com/ consulté le 17/10/2024.
- . *Making Of*. LA Habana: Ediciones Unión, 2012
- . *Niñas en la casa vieja*. La Habana: Letras Cubanas, 2019.
- . *París Praga Budapest. Poemas de paso*. Autoédition, 2022.
- Obomsawin, Alanis. *Christmas at Moose Factory*. Montréal: National Film Board of Canada, 1971.
- . *L’histoire de Manawan (partie 1 & 2)*. Montréal: National Film Board of Canada, 1972.
- O’Bomsawin, Kim. *Je m’appelle humain*. Wendake: Terre Innue, 2020.
- Ochoa, Mariana (réalisatrice). *Blanco mi pelo, negra mi piel*. ICAIC, CINED, 1997.
- Ofogo, Boniface. “La pervivencia de la oralidad africana entre los afrolatinos, su papel en el cimarronaje y la construcción de una cultura de resistencia.” *Guaraguo (Barcelona, Spain)*, vol. 27, no. 75, 2024, pp.29–46.
- Ojeda, Jorge Pavez. “Lecturas de un código afrocubano. Naturalismo, etiopismo y universalismo en el libro de José Antonio Aponte (La Habana, circa 1760-1812).” *Historia crítica* (Bogotá, Colombia), no. 45, 2011, pp.56-85.
- Olema García, Daura. *Maestra voluntaria*. La Habana: Casa de las Américas, 1962.

- Organização Internacional para as Migrações (OIM - Escritório Nacional Brasil). *A imigração haitiana no Brasil: características sócio-demográficas e laborais na região sul e no Distrito Federal*. Santiago : Universidad de Desarrollo, 2016.
- Organización Internacional para las Migraciones (OIM). *Grandes movimientos de migrantes altamente vulnerables en las américas provenientes del caribe, latinoamérica y otras regiones destinos en tránsito*. San José et Buenos Aires : OIM, 2021.
- Ortiz, Fernando. *Hampa afro-cubana: Los negros brujos (apuntes para un estudio de etnología criminal)*. Madrid: Librería de F. Fé, 1906.
- Ortiz Durán, Jesús. *Atrapados en el laberinto*. Nueva Gerona, Isla de la Juventud: Ediciones El Abra, 2017.
- Oshikiri, Taka. *Gathering for Tea in Modern Japan. Class, Culture and Consumption in the Meiji Period*. London: Bloomsbury Academic, 2018.
- Otero, Solimar et Toyin Falola, (édition). *Yemoja: Gender, Sexuality, and Creativity in the Latina/o and Afro-Atlantic Diasporas*. Albany: State University of New York Press, 2013.
- Palmié, Stephan. “The Cuban Republic and its Wizards” in Kirsch, Thomas G. and Turner, Bertram (édition). *Permutations of Order: Religion and Law as Contested Sovereignities*. Farnham, England; Burlington, VT: Taylor & Francis Group, 2009. *ProQuest Ebook Central*, <https://ebookcentral.proquest.com/lib/uoregon/detail.action?docID=438506>.
- Pantojas García, Emilio. “Las dos grandes revoluciones del Caribe, Haití y Cuba: ¿ejemplos o escarmientos?” *América Latina, hoy*, vol. 66, no. 66, 2014, pp.169–180, <https://doi.org/10.14201/alh201466169180>.
- Parisot, Yolaine. “L’écrivain-journaliste dans la fiction Haïtienne ultra-contemporaine.” dans Mélanie Joseph-Vilain et Judith Misrahi-Barak (édition). *Another Life*. Montpellier: Presses universitaires de la Méditerranée, 2012, pp.61-77.
- Pasolini, Pier Paolo, Antonella Giordano et Nico Naldini (édition). *Le lettere : con una cronologia della vita e delle opere*. Milan: Garzanti, 2021.
- Patard, Adeline et Walter De Mulder. « Aux origines des emplois modaux de l’imparfait. Le cas de l’emploi hypothétique et de l’emploi contrefactuel. » *Langages*, vol. 193, no. 1, 2014, pp.33-47.

- Paulino, Edward. *Dividing Hispaniola: the Dominican Republic's border campaign against Haiti, 1930-1961*. Pittsburgh: University of Pittsburgh Press, 2016.
- Pavan, Benoît. "La Résidence 2017 en douze talents." *Festival de Cannes*, 2017, en ligne, <https://www.festival-cannes.com/2017/la-residence-2017-en-douze-talents/> consulté le 19/03/2025.
- Péan, Stanley. *Autochtones de la nuit : nouvelles*. Montréal: La Courte échelle, 2007.
- Peck, Raoul (réalisateur). *Moloch Tropical*. Paris: Velvet Film, 2009.
- , et Catherine Temerson (édition). *Stolen Images: Lumumba and the Early Films of Raoul Peck: Featuring the Screenplays* Haitian Corner, Lumumba: Death of a Prophet, the Man by the Shore, Lumumba. New York: Seven Stories Press, 2012.
- Pensionnats du Canada : Partie I. Rapport final de la Commission de vérité et réconciliation du Canada*. McGill-Queen's University Press, 2015.
- Pensionnats du Canada : Partie II. Rapport final de la Commission de vérité et réconciliation du Canada*. McGill-Queen's University Press, 2015.
- Pérez Paneca, Pedro Orlando. "La Política Migratoria Cubana (1959-2018). Su Evolución y Principales Impactos." *Política Internacional*, La Habana, vol. 3, no. 1, 2021, pp.99-109.
- Pérez Sarduy, Pedro, et Jean Stubbs (édition). *Afrocuba. An Anthology of Cuban Writing on Race, Politics and Culture*. Melbourne/New York: Ocean Press, 2005.
- Perceau, Sylvie. "Visualisation, oralisation, dramatisation : la poétique des listes de noms dans l'épopée homérique." *Gaia (Grenoble)*, vol. 18, no. 1, 2015, pp.117-32, <https://doi.org/10.3406/gaia.2015.1646>.
- "PetroCaribe : résumé complet du rapport de la commission Éthique et Anti-Corruption du Sénat." *Le Nouvelliste*, 2016, https://lenouvelliste.com/article/162164/petrocaribe-resume-complet-du-rapport-de-la-commission-ethique-et-anti-corruption-du-senat#google_vignette consulté le 15/02/2025.
- Picard-Siouï, Louis-Karl. *Chroniques de Kitchike : la grande débarque : Nouvelles*. Malvezie, Occitanie: Éditions Dépaysage, 2021.
- Pic-Gillard, Christine. "Couleur cubaine : intégration, ségrégation, assimilation des Noirs à Cuba." *Alizés*, no. 36, 2012, pp.232-43.

- Pierre, Elien. “Emmelie Prophète et son « Ailleurs à soi » au Festival En Lissant.” *Le Nouvelliste*, 2021, <https://www.lenouvelliste.com/article/233204/emmelie-prophete-et-son-ailleurs-a-soi-au-festival-en-lissant> consulté le 16/10/2024.
- Piketty, Thomas. *Une brève histoire de l'égalité*. Paris: Éditions du Seuil, 2021.
- Pinzauti, Giorgia. “Un violador en tu camino: An Artistic Intervention against Patriarchal Injustice in Chile.” *Yearbook for Traditional Music*, vol. 55, no. 2, 2023, pp.147–170, <https://doi.org/10.1017/ytm.2023.24>.
- Pitelka, Morgan. “Defining Raku Ceramics.” *Ars Orientalis*, vol. 53, 2023, pp.190-207, <https://doi.org/10.3998/ars.4986>.
- Plácido. *Poesías Completas de Plácido (Gabriel de la Concepción Valdés)*. Librería Española de Mme. C. Denné Schmitz e Hijo, 1862, <http://books.google.com/books?id=rRgyAQAAMAAJ>
- Platon et Émile Chambry (traduction). *Le sophiste*. Paris: Flammarion, 2008.
- . et Catherine Dalimier (traduction). *Cratyle*. Paris: Flammarion, 1998.
- Pierre, Elien. “Gessica Généus: de Barikad à Freda, le parcours inspirant d’une prometteuse.” *Le Nouvelliste*, 2021, consulté le 20/03/2025.
- Podemski, Jennifer et Hannah Moscovitch. *Little Bird*. Toronto: Crave et Winnipeg: APTN, 2023.
- Podur, Justin. *Haiti’s new dictatorship: the coup, the earthquake and the UN occupation*. London: Pluto Press, 2012.
- “ποίησις.” [*poíesis*] *Dictionnaire Bailly*, 2020, <https://bailly.app/poi%C3%AAsis> consulté le 16/10/2024.
- Poirier, Sylvie. “Une anthropologie du rêve est-elle possible ?” *Anthropologie et sociétés*, vol. 23, no. 3, 1999, pp.175–81, <https://doi.org/10.7202/015622ar>.
- Poitras, Marie Hélène (édition). *Bonjour Voisine, Collectif Haïti-Québec*. Montréal, Mémoire d’Encrier, 2013.
- Polimedias. “Organización Pioneril.” <https://polimedias.mined.gob.cu/primaria/organizacion-pioneril/?print=print> consulté le 05/12/2023.

- Ponte, Antonio José. *Contrabando de sombras*. Barcelona: Mondadori, 2002.
- Poplar, Millie. "Reflection." *BC Studies*, no. 212, 2021, *Gale Academic OneFile*, <https://ojs.library.ubc.ca/index.php/bcstudies/article/view/196800> consulté le 20/03/2025.
- Portela, Ena Lucia. *Cien botellas en una pared*. La Habana: Ediciones Unión, 2003.
- . *Djuna y Daniel*. La Habana: Ediciones Unión, 2007.
- . "Dos almas nadando en una pecera" *XVII Encuentro Debate de Talleres Literarios de la Ciudad de La Habana*. La Habana: Editorial Extramuros, 1990.
- Portuondo Zúñiga, Olga. *Francia y Haití en la cultura cubana*. La Habana: Editorial José Martí, 2014.
- Pressley-Sanon, Toni et Sophie Saint-Just (édition). *Raoul Peck: Power, Politics, and the Cinematic Imagination*. Lanham, Maryland: Lexington Books, 2015.
- Prieto, Abel Enrique. *El vuelo del gato*. La Habana: Letras Cubanas, 1999.
- Procházka, Martin (édition). *From Shakespeare to Autofiction*. London: UCL Press, 2024.
- Productions Menuentakuan. "Appel à casting." *Facebook*, 2025, <https://www.facebook.com/share/p/1HkMhMRst/> consulté le 25/05/2025.
- . "Découvrez les Productions Menuentakuan." *Productions Menuentakuan*, 2024 <https://menuentakuan.ca/> consulté le 25/05/2025.
- . "Nouvelle création en cours!" *Instagram*, 2025, https://www.instagram.com/p/DFayZ9iN7ou/?img_index=1 consulté le 25/05/2025.
- "Progredior." *Dictionnaire Gaffiot*, <https://gaffiot.fr/#progredior> consulté le 18/06/2024.
- Prophète, Emmelie. *Des marges à remplir : poésie*. Port-au-Prince: Editions Mémoire, 2000.
- . (édition). *En amour avec Marie : Collectif*. Port-au-Prince: L'Imprimeur S.A, 2016.
- . *Le reste du temps*. Montréal: Mémoire d'Encrier, 2010.
- . *Le testament des solitudes : roman*. Montréal: Mémoire d'encrier, 2007.

- . *Les Villages de Dieu*. Paris: Mémoire d'Encrier, 2021.
- . *Sur Parure d'ombre*, Port-au-Prince: Editons Mémoire, 2004.
- . *Un ailleurs à soi*. Québec: Mémoire d'Encrier, 2018.
- “PROTOCOLES ET CHEMINS CINÉMATOGRAPHIQUES : Un guide de production médiatique pour la collaboration avec les communautés, cultures, concepts et histoires des peuples des Premières nations, Métis, et Inuit.” Toronto, ON: ImagineNATIVE. 2019.
- Raheja, Michelle H. *Reservation Reelism: Redfacing, Visual Sovereignty, and Representations of Native Americans in Film*. Lincoln: University of Nebraska Press, 2010.
- Rama, Ángel. *La ciudad letrada*. Hanover, N.H.: Ediciones del Norte, 2002.
- Randall, Margaret. *Cuban Women Now: Interviews with Cuban Women*. Toronto: Women's Press, 1974.
- . *Women in Cuba, Twenty Years Later*. New York: Smyrna Press, 1981.
- Rapport de la Commission Sénatoriale spéciale d'enquête sur le fonds Petro Caribe couvrant les périodes annuelles allant de septembre 2008 à septembre 2016*. Sénat de la République d'Haïti, 2017, <https://www.haiti-now.org/wp-content/uploads/2021/02/Rapport-PETRO-CARIBE-OCTOBRE-2017.pdf?srltid=AfmBOopfccugPFfeJZYxTfjW1nSUrwfAskia1K9dMqhX93qoJmlMlPx60> consulté le 15/02/2025.
- Redacción Cuba. “Depuis 61 ans, Cuba est un territoire exempt d'analphabétisme.” Pressenza, 2022, <https://www.pressenza.com/fr/2022/12/depuis-61-ans-cuba-est-un-territoire-exempt-danalphabetisme/> consulté le 12/07/2024.
- Reder, Deanna. *Autobiography as Indigenous Intellectual Tradition: Cree and Métis Ácimisowina*. Waterloo, Ontario: Wilfrid Laurier University Press, 2022.
- Régis, Guy Jr. (édition). *Une enfance haïtienne*. Paris: Gallimard: 2017.
- Renaud, Nicolas. *Florent Vollant - Je rêve en Innu*. Montréal: Office National du Film du Canada, 2021.
- Renzetti, Steven, et Diane P. Dupont (édition). *Water Policy and Governance in Canada*. Cham: Springer, 2017.

- Rey, Terry. *Zombie Apocalypse: Holy Land, Haiti, Hollywood*. Philadelphia: North Broad Press, 2024.
- Reyes-Santos, Alai. “Cuando Yemayá dejó a Ogún, o imaginar lo inimaginable.” *Centro journal*, vol. 35, no. 2, 2023, pp.111–24.
- Rezende de Carvalho, Eugênio. “La Utopía Identitaria En Argirópolis de Domingo F. Sarmiento.” *Tabula Rasa (Bogotá, Colombia)*, no. 21, 2014, pp.247–65, <https://doi.org/10.25058/20112742.13>.
- Ricardo, Laiana De Jesus São. “Vinho de Dendê.” *Revista Ingesta*, vol. 1, no. 2, 2019, p.215, <https://doi.org/10.11606/issn.2596-3147.v1i2p215>.
- Rich, Adrienne. *Essential Essays: Culture, Politics, and the Art of Poetry*. New York., W. W. Norton & Company, 2018.
- Riley, Kathleen. *Imagining Ithaca: Nostos and Nostalgia since the Great War*. Oxford: Oxford University Press, 2021.
- Ríos, Olga Fernández. “La democratización del trabajo en Cuba: Logros, contradicciones y desafíos.” *Revista de Políticas Públicas*, vol. 24, 2020, pp.70–92, <https://doi.org/10.18764/2178-2865.v24nEp70-92>.
- Ríos, Soleida. *26 Tao*. Matanzas: Ediciones Matanzas, 2020.
- . *A wa nilé*. La Habana: Letras Cubanas, 2017.
- . *Antes del mediodía: memoria del sueño*. Sevilla: Guantanamera Editorial, 2019.
- . *Bocaciega*. Bayamón, Puerto Rico: Ediciones Aguadulce, 2019.
- . *De la Sierra*. Santiago de Cuba, Ediciones Unero, 1977.
- . *De pronto abril*. La Habana, Ediciones Unión, 1979.
- . *El libro de los sueños*. La Habana: Editorial Letras Cubanas, 1999.
- . *El libro roto: poesía incompleta y desunida*. Madrid: La Palma Ediciones, 2002.
- . *El retrato ovalado*. La Habana: Ediciones Unión, 2015.

- . *Entre mundo y juguete*. La Habana: Editorial Letras Cubanas, 1987.
- . *Escritos al revés*. La Habana: Editorial Letras Cubanas, 2009.
- . *Estrías*. La Habana: Editorial Letras Cubanas, 2015.
- . *Fuga: una antología personal*. La Habana: Ediciones Unión, 2004.
- . *Libro cero*. Richmond, Virginia: Editorial Casa Vacía, 2022.
- . *¿Libro, puerta o garabato?* La Habana: Colección Sureditores, 2017.
- . (édition). *Poesía Infiel: Selección de jóvenes poetisas cubanas*. La Habana, Editorial Abril, 1989.
- . *Raku*. Miami: Ediciones Furtivas, 2024.
- . *Secadero*. La Habana: Ediciones Unión, 2009.
- ., Barbara Jamison et Olivia Lott (traduction). *The dirty text = El texto sucio*. Chicago: Kenning Editions, 2018.
- Rivera Pérez, Aymée. *Oshun Okantonú!, la imagen literaria de la mujer negra en las escritoras caribeñas*. 2012, Ph.D. dissertation, <https://ebuah.uah.es/dspace/bitstream/handle/10017/17114/Tesis%20Aymee%20Rivera.pdf?sequence=1&isAllowed=y>
- Rivero, Carmen. « Café Emiliana », *Mundografías*, 16/08/2014, <http://mundografias.blogspot.com/2014/08/cafe-emiliana.html> consulté le 18/05/2024.
- Robert, Philomé. *Vagabondages éphémères : roman*. Petit-Bourg, Guadeloupe, et Le Lamentin, Martinique: Caraïbéditions, 2022.
- Roberts, Kenneth Lewis. *Lydia Bailey*. Garden City, NY: Doubleday & Company, Inc., 1947.
- Roberts, Neil. *Freedom as Marronage*. Chicago: The University of Chicago Press, 2015.
- Robertson, Alphonse. « L’itinéraire de Garry Conille » *Le Nouvelliste*, 28 mai 2024, <https://www.lenouvelliste.com/article/248385/litineraire-de-garry-conille> consulté le 25/10/2024.

- Robertson, David A. “48 books by Indigenous writers to read to understand residential schools.” *Canadian Broadcasting Corporation-Radio Canada*, 2021, <https://www.cbc.ca/books/48-books-by-indigenous-writers-to-read-to-understand-residential-schools-1.6056204> consulté le 02/07/2024.
- ., Donovan Yaciuk et Scott B. Henderson (illustrations). *Sugar Falls: A Residential School Story*. Winnipeg: HighWater Press, 2021.
- Robertson, Richard. “Les Géants du Temps” dans Guillaume Asselin et Pierre Ouellet (édition). *Puissances du verbe : écriture et chamanisme*. Montréal: VLB, 2007, pp.221-229.
- Robinson, Dylan. *Hungry Listening: Resonant Theory for Indigenous Sound Studies*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2020.
- “Rocío García.” *Cuban Art Database*, <https://www.cubanartresources.org/rocio-garcia> consulté le 17/10/2024.
- “Rodney Saint-Éloi, poète de grande foi.” *Le Nouvelliste*, 2012, <https://lenouvelliste.com/article/107495/rodney-saint-eloi-poete-de-grande-foi> consulté le 16/10/2024.
- Rodríguez, Jorge Luis. *La muerte de la niña Cecilia*. Los Angeles: Stage of the Arts, Inc., 1999, <https://www.afrocuba.org/Antol1/cecilia.htm> consulté le 29/05/2024.
- Rodríguez Coronel, Rogelio. “Los caminos del decir: la literatura cubana de origen yoruba.” *Cahiers d'études romanes (Aix-en-Provence)* 4 (2000), pp.281–294.
- Rodríguez Iglesias, Legna. “Lo resistente es el árbol: guásima, fresno, Soleida Ríos” *El Estornudo*, 26/10/2020, <https://medium.com/@revistaelestornudo/lo-resistente-es-el-%C3%A1rbol-gu%C3%A1sima-fresno-soleida-r%C3%ADos-2435218201f1> consulté le 18/05/2024.
- Rodríguez Matos, Neris et al. “¿Democracia en Cuba? Una vision desde el Caribe.” *Revista de filosofia y sociopolitica de la educacion TERE*, no. 12, 2010, pp.78-91.
- Rodríguez Olazábal, Santiago. “Santiago Rodríguez Olazábal: Mis obras son sangre de mis venas.” Interview par Juanamaría Cordones-Cook, *Afro-Hispanic review*, vol. 36, no. 2, 2017, pp.227–243.
- Roland, L. Kaifa. *Cuban Color in Tourism and La Lucha: An Ethnography of Racial Meanings*. New York: Oxford University Press, 2011.

Romay, Zuleica. *Elogio de la altea, o las paradojas de la racialidad*. La Habana: Fondo Editorial Casa de las Américas, 2014.

Roumain, Jacques. *Gouverneurs de la rosée*. Paris: Zulma, 2013.

Roy, Julie. “Loi 96 : des Inuit se joignent au mouvement de contestation.” *Radio Canada, Espaces Autochtones*, 2022, <https://ici.radio-canada.ca/espaces-autochtones/1885853/projet-loi-96-francais-charte-inuit> consulté le 01/10/2025.

Rubiera Castillo, Daisy. *Reyita, Sencillamente. Testimonio de una negra cubana nonagenaria*. La Habana: Alba Bicentenario, Casa de las Américas, 2000.

--., Inés María Martiatu Terry, Devyn Spence Benson (édition) et Karina Alma (traduction). *Afrocubanas*. Lanham, Maryland: Rowman & Littlefield Publishers, 2020.

--. et Georgina Herrera. *Golpeando la memoria*. La Habana: Ediciones Unión, 2005.

--. “Reyita y Yo: A Manera de Introducción.” *América Sin Nombre*, no. 19, 2014, pp.187-198, <https://doi.org/10.14198/AMESN.2014.19.20>.

Rulfo, Juan. *Pedro Páramo*. Mexico City: Editorial RM, 2019.

Rymhs, Deena. *From the Iron House: Imprisonment in First Nations Writing*. Waterloo, ON: Wilfrid Laurier University Press, 2008.

“Sabicú, el río fantasma en Matanzas que solo vive cuando llueve mucho.” *CubaCute*, 2022, <https://www.cubacute.com/2022/02/22/sabicu-el-rio-fantasma-en-matanzas-que-solo-vive-cuando-llueve-mucho/> consulté le 27/05/2024.

Sainte-Marie, Chloé. *Nitshisseniten e tshissenitamin/ Je sais que tu sais*. GSI musique, 2009.

--. et Nancy Caouette. “Chloé Sainte-Marie : à la rencontre de l’Autre et du territoire.” *Le Roseq*, 2023, <https://www.roseq.qc.ca/nouvelles/chloe-sainte-marie-la-rencontre-de-lautre-et-du-territoire> consulté le 17/05/2024.

--. et Joséphine Bacon. *Légendes d’un peuple. Le collectif*. Alexandre Belliard, Spectra Musique, 2014.

Salado, Minerva (édition). *Dos orillas: voces en la narrativa lésbica*. Barcelona: Egales Editorial, 2008.

Salas Rivera, Raquel. *The Tertiary = Lo Terciario*. Tucson, AZ: Noemi Press, 2019.

- Salvatore, Ricardo Donato, et Carlos Aguirre. *The Birth of the Penitentiary in Latin America: Essays on Criminology, Prison Reform, and Social Control, 1830-1940*. Austin: University of Texas Press, 1996.
- . Carlos Aguirre et Gilbert Joseph (édition). *Crime and Punishment in Latin America: Law and Society Since Late Colonial Times*. Durham: Duke University Press, 2001.
- Samian. "Ishkodè" *Nikamo*, Nikamo Music, 2021, <https://www.youtube.com/watch?v=SQIfhNyQFxo>, consulté le 07/02/2023.
- . "Je me souviens" *Je me souviens*, Nikamo Music, 2022, <https://www.youtube.com/watch?v=GKuV2vwwY2Q> 15/06/2024.
- Sánchez Pupo, Miralys. "Presentan colección Alba-bicentenario en la Feria del Libro de Cuba." *Albicentenario*, 2011, http://www.albicentenario.com/index_archivos/celebracion_continental_83.html consulté le 25/02/2024.
- Santiesteban Prats, Angel. *Dichosos los que lloran*. La Habana: Casa de las Américas, 2006.
- Sanz, Omar. « Soleida Ríos », *Altazor*, <https://www.revistaaltazor.cl/soleida-rios/> consulté le 18/05/2024
- Sarmiento, Domingo Faustino. *Argirópolis*. Santa Fe, Argentina: El Cid Editor, 2004.
- Segato, Rita Laura. *La guerra contra las mujeres*. Madrid: Traficantes de Sueños, 2016.
- Sellier, Geneviève. "De quoi le « cinéma d'auteur » est-il le nom ? Peut-on et faut-il séparer l'auteur de ses films ?" *Travail, genre et sociétés* n° 50.2, 2023, pp.169–173.
- . *Le culte de l'auteur : Les dérives du cinéma français*. Paris: La Fabrique éditions, 2024.
- Sénécal, Richard. *Barikad*. Port-au-Prince: Imagine Haïti, 2001.
- Sharpe, Christina Elizabeth. *In the Wake: On Blackness and Being*. Durham: Duke University Press, 2016.
- Sheller, Mimi. *Mobility Justice: The Politics of Movement in an Age of Extremes*. London; Brooklyn, NY: Verso, 2018.
- Sierra Madero, Abel. *Del otro lado del espejo: la sexualidad en la construcción de la nación cubana*. La Habana: Fondo Editorial Casa de las Américas, 2006.

- . “‘El Trabajo Os Hará Hombres’: Masculinización Nacional, Trabajo Forzado y Control Social En Cuba Durante Los Años Sesenta.” *Cuban Studies*, vol. 44, no. 1, 2016, pp.309–349.
- . *El cuerpo nunca olvida: trabajo forzado, hombre nuevo y memoria en Cuba (1959-1980)*. Santiago de Querétaro, México: Rialta Ediciones, 2022.
- Simpson, Audra. *Mohawk Interruptus: Political Life Across the Borders of Settler States*. Durham: Duke University Press, 2014.
- Simpson, Leanne Betasamosake. *As We Have Always Done: Indigenous Freedom Through Radical Resistance*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2017.
- Sioui, Georges E. “Pour une autohistoire amérindienne. Essai sur les fondements d’une morale sociale” interview par Yolande Ricard dans *Québec français*, 80, hiver 1991, pp.76–78.
- Sioui Durand, Yves. *Le porteur des peines du monde*. Montréal: Leméac, 1992.
- . (réalisateur). *Mesnak*. Montréal, Québec: K-Films Amérique, 2011.
- . et Catherine Joncas. *Réparation*, 2021, <https://fullcircle.ca/artwork-by-yves-sioui-durand-catherine-joncas/>, consulté le 15/06/2024.
- Sklodowska, Elzbieta. *Testimonio hispanoamericano: historia, teoría, poética*. New York: Peter Lang, 1992.
- . *Espectros y espejismos: Haití en el imaginario cubano*. Madrid: Iberoamericana; Frankfurt am Main: Vervuert; 2009.
- Slavery and Remembrance. “Asentamiento Poblacional de Regla-Guanabacoa.” *The Colonial Williamsburg Foundation*, <https://slaveryandremembrance.org/partners/partner/index.cfm?id=P0045&lang=spa> consulté le 27/05/2024.
- . “La Ruta del Esclavo, Cuba.” *The Colonial Williamsburg Foundation*, <https://slaveryandremembrance.org/partners/partner/index.cfm?id=P0063> consulté le 27/05/2024.
- Smiley, Cherry. “A Long Road Behind Us, a Long Road Ahead: Towards an Indigenous Feminist National Inquiry.” *Canadian Journal of Women and the Law*, vol. 28, no. 2, 2016, en ligne.

- Smith, Iain R. et Andreas Stucki. “The Colonial Development of Concentration Camps (1868 – 1902).” *The Journal of Imperial and Commonwealth History*. Vol. 39, No. 3, September 2011, pp.417–437.
- Smith, Linda Tuhiwai. *Decolonizing Methodologies: Research and Indigenous Peoples*. London: Zed Books, 2012.
- Smith, Matthew J. *Red and Black in Haiti Radicalism, Conflict, and Political Change, 1934-1957*. Chapel Hill, NC: University of North Carolina Press, 2009.
- Sotolongo Carrington, Dulce M. *Nosotras Dos: Antología Homoerótica Femenina*. La Habana: Ediciones Unión, 2011.
- St-Amand, Isabelle. “Discours critiques pour l’étude de la littérature autochtone dans l’espace francophone du Québec.” *Studies in Canadian literature*, vol. 35, no. 2, 2010, pp.30-52.
- St-Gelais, Myriam. *Une histoire de la littérature innue*. Montréal: Imaginaire | Nord, 2022.
- Stucki, Andreas. “Frequent Deaths”: The Colonial Development of Concentration Camps Reconsidered, 1868–1974.” *Journal of Genocide Research*, Vol. 20, No.3, 2018, pp.305-326.
- Taibo, Juan Carlos (réalisateur). *Se permuta*. La Habana: ICAIC, 1985.
- Tamayo Fernández, Caridad. *Desde la isla: joven narrativa cubana*. Mexico: Cal y Arena, 2016.
- Taylor-Neu, Robyn, et al. “(De)Constructing The ‘Lazy Indian’: An Historical Analysis of Welfare Reform in Canada.” *Aboriginal Policy Studies (Edmonton, Alberta, Canada)*, vol. 7, no. 2, 2019, <https://doi.org/10.5663/aps.v7i2.29340>.
- Thatcher, Margaret. “Speech to Conservative Women’s Conference.” Margaret Thatcher Foundation, <https://www.margaretthatcher.org/document/104368> consulté le 17/02/2025.
- The Canadian Encyclopedia. “Loi sur les Indiens.” *L’Encyclopédie Canadienne Historica Canada*, 2022, www.thecanadianencyclopedia.ca/fr/article/loi-sur-les-indiens consulté le 4/2/2023.
- “The Cuban Adjustment Act of 1966.” USCIS, 2022, www.uscis.gov/green-card/green-card-eligibility/green-card-for-a-cuban-native-or-citizen, consulté le 17/04/2022.
- Thévenin, Olivier. “Le Festival de Cannes et la montée du cinéma d’auteur à l’ère de la mondialisation.” *Loisir et Société / Society and Leisure*, 2021, 44 (1), pp.37-46.

- Thomson, Tom. *Gallerie*. <https://www.aci-iac.ca/fr/livres-dart/tom-thomson/oeuvres-phares/> consulté le 16/12/2022.
- Tinsley, Omise'eke Natasha. *Thieving Sugar: Eroticism between Women in Caribbean Literature (Perverse Modernities)*. Durham: Duke University Press, 2010.
- . *Ezili's mirrors: imagining Black queer genders*. Durham: Duke University Press, 2018.
- Tomko, Michael. *Beyond the Willing Suspension of Disbelief: Poetic Faith from Coleridge to Tolkien*. London: Bloomsbury, 2016, <https://doi.org/10.5040/9781474218627>.
- Townley, Rod. *Night Errands: How Poets Use Dreams*. Pittsburgh: University of Pittsburgh Press, 1998.
- Trajković, Đurđa. "Realismo sucio: posibilidades y límites." *Colindancias (Timișoara)*, no. 8, 2017, pp.125–36.
- Trefftz, Rudolf Erich. "Una mirada a la vivienda, su contexto macroeconomico y su política en la economía social de mercado y en Cuba." *Arquitectura y urbanismo* 33.2, 2012, pp.8-23.
- Tribunal des revendications particulières. *Première Nation des Atikamekw d'Opitciwan c. Sa Majesté la Reine du chef du Canada*. Dossier : SCT-2007-11, 2016 TRPC 9, consulté en ligne https://decisions.sct-trp.ca/sct/rod/fr/item/181879/index.do#_Toc515621508 le 17/01/2023
- Troost, Hazel/Cedar. "Reclaiming touch: Rape culture, explicit verbal consent, and body sovereignty" dans J. Friedman & J. Valenti (édition). *Yes means yes!: Visions of female sexual power and a world without rape*, Seal Press, 2008, pp.171–176.
- Trouillot, Lyonel (édition). *La Vie et ses Couleurs : Nouvelles et Textes Courts autour de la "Question de Couleur"*. Port-au-Prince: C3 Éditions, 2012.
- . *Kannjawou*. Arles, France: Actes Sud, 2016.
- Trouillot, Michel-Rolph. *Silencing the Past: Power and the Production of History*. Boston, Massachusetts: Beacon Press, 2015.
- Turner, Dale. *This is not a peace pipe: towards a critical indigenous philosophy*. Toronto/Buffalo: University of Toronto Press, 2006.
- Ulysse, Gina Athena, Nadève Ménard et Évelyne Trouillot (traduction). *Why Haiti Needs New Narratives = Sa k Fè Ayiti Bezwen Istwa Tou Nèf = Pourquoi Haïti a besoin de nouveaux*

- discours : A Post-Quake Chronicle*. Middletown, Connecticut: Wesleyan University Press, 2015.
- Union of BC Indian Chiefs. “Constitution Song - UBCIC 50th AGA.” 2018
<https://collections.ubcic.bc.ca/s/constitution-express/media/2931> consulté le 16/03/2025.
- Valdés, Yrmino. *Dilogún*. La Habana: Ediciones Unión, 1998.
- Valdez, Elena. *Las ciudades del deseo: Las políticas de género, sexualidad y espacio urbano en el Caribe hispano*. West Lafayette, Indiana: Purdue University Press, 2022.
- Valladares Ruiz, Patricia. “Lo especial del período: políticas editoriales y movimiento generacional en la literatura cubana contemporánea.” *Neophilologus*, vol. 89, no. 3, 2005, pp.383–402, <https://doi.org/10.1007/s11061-005-0521-0>.
- Vanoye, Francis. *L’adaptation littéraire au cinéma : formes, usages, problèmes*. Paris: A. Colin, 2011.
- Vento Pichardo de Tápanes, Amelia. *De mi jardín interior*. Matanzas, Ediciones Matanzas, 1933.
- Vergès, Françoise. *Un féminisme décolonial*. Paris: La Fabrique éditions, 2019.
- Verna, Chantalle F. *Haiti and the Uses of America: Post-U.S. Occupation Promises*. New Brunswick, NJ: Rutgers University Press, 2017.
- Verrault, Myriam (réalisatrice). *Kuessipan*. Montréal: Max Films Inc., 2021.
- Viera, Katia. “La Habana: ¿Mundo Congelado? Entrevista Con Dazra Novak.” *Orbis Tertius*, vol. 24, no. 29, 2019, <https://doi.org/10.24215/18517811e113>
- Vieux-Chauvet, Marie. *Amour, colère et folie*. Paris: Zulma, 2021.
- . *Fille d’Haïti*. Paris: Zulma, 2023.
- Vignoli, Alessia. “Voix de femmes queer au cœur de la littérature haïtienne contemporaine.” *Cahiers ERTA*, vol. 2024, no. 39, 2024, pp.209–26, <https://doi.org/10.4467/23538953CE.24.019.20194>.
- Villeneuve, Larry, et Daniel Francis (révisions). *Historique des réserves et villages indiens du Québec*. Direction de la recherche, Affaires indiennes et du Nord Canada, 1984.

- Vincent, Sylvie. "Compatibilité apparente, incompatibilité réelle des versions autochtones et occidentales de l'histoire : L'exemple innu." *Recherches amérindiennes au Québec*, vol. 32, no. 2, 2002, pp.99-106.
- Voigt, Lisa. "Queering Security in Haiti: The Security Discourse of Local Advocacy Groups on Sexual and Gender Minorities." *Critique: a worldwide student journal of politics*. Fall 2022, pp.88-129.
- Volland, Florent. *Puamuna*. Montréal: Instinct Musique, 2015.
- Wagner-Egelhaaf, Martina (édition). *Handbook Autobiography / Autofiction*. Berlin: De Gruyter, 2019.
- Wardi, Anissa Janine. *Water and African American Memory: An Ecocritical Perspective*. Gainesville: University Press of Florida, 2011.
- Watson, Irene. "Settled and Unsettled Spaces: Are We Free to Roam?" dans Aileen Moreton-Robinson (édition). *Sovereign Subjects: Indigenous Sovereignty Matters*. Crows Nest: Allen & Unwin, 2007, pp.15-32.
- White, Nigel D. *The Cuban Embargo Under International Law: El Bloqueo*. New York: Routledge, 2014.
- Whitfield, Joey. *Prison Writing of Latin America*. New York City, NY: Bloomsbury Academic, 2018.
- Williams, Alex (réalisateur). *The Pass System*. Toronto: V Tape, 2015.
- Willis, Jane. *Geniesh; an Indian Girlhood*. Toronto: New Press, 1973.
- Wilson, Shawn. *Research Is Ceremony: Indigenous Research Methods*. Black Point, Nova Scotia: Fernwood Publishing, 2008.
- Wittig, Monique. *La pensée straight*. Paris: Éditions Amsterdam, 2018.
- Womack, Craig S. *Red on Red: Native American Literary Separatism*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1999.
- Wynter, Sylvia. "1492: A New World View." in Lawrence Hyatt, Vera and Nettleford, Rex (édition), *Race, Discourse, and the Origin of the Americas: A New World View*. Washington, D.C.: Smithsonian Institution Press, 1995, pp.5-57.

--. "Unsettling the Coloniality of Being/Power/Truth/Freedom: Towards the Human, After Man, Its Overrepresentation—An Argument." *CR (East Lansing, Mich.)*, vol. 3, no. 3, 2003, pp.257–337, <https://doi.org/10.1353/ncr.2004.0015>.

Yourcenar, Marguerite. *Les songes et les sorts*. Paris: Gallimard, 2020.

Yvon, Anne-Marie. "Joséphine Bacon, la vie en trois temps d'une femme d'exception" *Radio Canada, Espaces autochtones*, 08/03/2019, <https://ici.radio-canada.ca/espaces-autochtones/1155819/josephine-bacon-innue-poete-autochtone-histoire> consulté le 17/05/2024.

--. "Bootlegger : tout le pouvoir aux femmes" *Radio Canada, Espaces autochtones*, 23/12/2019 <https://ici.radio-canada.ca/espaces-autochtones/1439606/bootlegger-kitigan-zibi-caroline-monnet-film> consulté le 20/03/2025.

--. "C-92 : qui peut le mieux s'occuper des enfants autochtones ?" *Espaces autochtones*, 2020, <https://ici.radio-canada.ca/espaces-autochtones/1474981/c-92-loi-enfants-autochtones-cssspnql-jacynthe-ledoux> consulté le 10/02/2024.

Zaccour, Suzanne. *La fabrique du viol : essai*. Montréal: Leméac, 2019.

Zambrana, Rocío. *Colonial Debts: The Case of Puerto Rico*. Durham: Duke University Press, 2021.

Zygmunt, Bryan. "Painting colonial culture: Ingres's La Grande Odalisque." *Smart History*, <https://smarthistory.org/painting-colonial-culture-ingress-la-grande-odalisque/> consulté le 17/03/2025.