

Stanley Péan et l'interculturalité en diaspora

Musique, zombis et *marasa* pour une *haitianité* revisitée

Fabiana Fianco

(Università Ca' Foscari Venezia, Italia)

Abstract In spite of being viewed as a young writer until the '90s, Stanley Péan is now known as one of the most distinctive and established voices in the Haitian-Canadian literary scene. The pivotal moment in his career happened in 1996, when *Zombi Blues* was published. This novel displays a cultural space in which Haitian traditions and Canadian modernity converge and allow intercultural exchange to take place. Drawing from this perspective, the following article aims to analyse how Péan creates a fictional universe through the blending of cultural elements. Using the collection of myths and beliefs that permeate the Haitian and African cultural panorama as a reference point, we will investigate the ways in which Péan adapted and transposed these traditions to the Haitian diasporic context. Particular attention will be given to the use of jazz and African American music, as well as to the reinterpretation of mythological creatures such as the zombie and the *marasa* twins. Hence, the article tries to show how Péan's cultural crossroad contributes to the foundation of a new literary interpretation of Haitianity.

Sommaire 1 Introduction. – 2 *Zombi Blues* : un jeu de funambule entre jazz, blues et tam-tam. 2.1 Une narrative musicale : quand la musique parle 'culture'. – 3 Un zombi à moitié, ou le trompe-l'œil haïtien. – 3.1 L'irruption du fantastique métissé. – 4 *Marasa* : la rencontre des altérités. – 5 Conclusion.


Keywords Stanley Péan. Interculturalism. Haïtianité. Diaspora. Music and semiotics. Fantastic. *Marasa* and zombie.

1 Introduction

Port-au-Prince, années '60. Dans le climat de terreur politique diffusé par la dictature duvaliériste, une « Nègresse fluette » (Péan 1996, 24) erre dans les rues de la capitale haïtienne en pleine nuit. Dans un état de confusion et de désespoir, elle s'introduit furtivement dans l'habitation d'un diplomate canadien, Ben Reynolds, et de sa femme, Corinne. Grièvement blessée, elle tient dans ses bras un bébé emmaillotté dans une serviette et implore la Canadienne de ne pas prévenir les tontons macoutes qui la poursuivent. Elle meurt peu après, laissant au couple de visiteurs le petit bébé à l'étrange lueur écarlate dans les yeux. C'est ainsi que Stanley Péan, écrivain québécois d'origine haïtienne, nous plonge dans l'univers merveilleux et énigmatique

DOI 10.30687/Tol/2499-5975/2018/20/012

Submitted: 2018-07-24 | Accepted: 2018-09-03

© 2018 |  Creative Commons Attribution 4.0 International Public License

de *Zombi Blues*. Publié en 1996, c'est le deuxième roman pour adultes signé par un auteur qui n'a pas directement connu les atrocités de la dictature des Duvalier, ni la violence effrénée des tontons macoutes. Forcé à déménager au Québec en 1966 quand il n'avait que quelques mois, il a pourtant hérité de sa famille un patrimoine culturel lui permettant d'intégrer à son univers nord-américain les us et les coutumes du pays natal haïtien.

Dès les débuts de sa carrière, Péan a ainsi réussi à faire de sa littérature le carrefour idéal entre Haïti et le Québec, en jouant quant au premier sur ses « réminiscences enfantines » (Olivier 1998, 8) et sur le pouvoir de la fiction Aussi, dans ses premières productions pour la jeunesse il construit un imaginaire haïtien nourri par « le regard et la mémoire d'autrui » et riche de « souvenirs empruntés et de plagiat éhonté » (8). En effet, contrairement à d'autres écrivains d'origine haïtienne en diaspora, Péan n'a visité son île natale que sporadiquement et par intermittence : pendant des brèves vacances d'été à l'âge de 9 ans ; en 1997 lors du tournage du documentaire *Francoeur : Exit pour Nomades* ; en 1999 pour prendre part à un symposium multidisciplinaire avec des compatriotes venus du monde entier.¹ En raison d'une situation politique fortement instable et des fréquentes catastrophes naturelles qui ont récemment frappé Haïti, son dernier voyage date de 2014. Le manque d'un contact continu avec son pays natal explique en partie le sentiment de déracinement que l'auteur évoquait dans *La Plage des songes* en 1988 : « Tu t'absentes de ta patrie trop longtemps, la métamorphose s'opère, l'exil fait de toi un intrus, un étranger partout même chez toi, la distance et les années creusent un gouffre-indifférence » (cité dans Hoffmann 1995, 305).

Malgré la conscience de ne pas complètement appartenir à une réalité enfantine très changée depuis son départ, Haïti reste un élément constant de la production romanesque péanienne. Tant son style que les thèmes abordés dans ses œuvres témoignent d'une identification symbolique et affective avec le peuple haïtien et restituent avec force les traumatismes qui en ont marqué la mémoire collective. D'ailleurs, ce qui fait l'unicité de Péan est surtout sa capacité à osciller entre deux cultures qui lui appartiennent au même degré, l'une haïtienne et l'autre québécoise. Ce dualisme identitaire l'a rendu sensible et perméable à une écriture interculturelle, qui échappe ainsi à tout classement esthétique se voulant rigide ou définitif. Dany Laferrière est parmi ceux qui ont saisi en premiers la singularité du jeune écrivain :

C'est l'écrivain du world beat. Il peut travailler le matin sur un sujet haïtien pour une maison d'édition haïtienne, tout en corrigeant l'après-midi ce

1 Péan, Stanley (2014). *Carnet de Voyage en Haïti par Stanley Péan* [en ligne]. URL <http://www.clownssansfrontieres.ca/carnet-de-voyage-en-haiti-par-stanley-pean-fier-porte-voix/> (2018-11-30).

roman à l'intention des jeunes Québécois [...] et terminer le soir un recueil de nouvelles de science-fiction pour des lecteurs qui passent le week-end sur la planète Mars. Tout cela a tellement décontenancé la critique haïtienne qu'elle ne sait vraiment pas où classer Péan. (Laferrrière 2000, 62)

Cette indétermination littéraire est directement liée au pluriculturalisme qui caractérise son identité. À ce propos, Péan affirme : « Dans la vie de tous les jours, je ne suis pas obnubilé par la nécessité de me définir » (Olivier 1998, 8). Et c'est précisément cette porosité définitionnelle qui traverse *Zombi Blues*, nous permettant d'explorer la manière avec laquelle un auteur à mi-chemin entre deux mondes et ouvert aux nouvelles vagues artistiques américano-québécoises réussit à tout condenser en 310 pages. Nous commencerons par interroger l'usage que Péan fait de la musique comme espace de construction d'une identité interculturelle dans la perspective de la sémiotique narratologique et musicale. Ensuite, nous nous focaliserons sur la reconfiguration fantastique de la figure mythique du zombi haïtien. Finalement, nous analyserons les jumeaux *marasa*, les dieux du vaudou, comme éléments fonctionnels à l'achèvement de l'univers 'métissé' du roman.

2 *Zombi blues* : un jeu de funambule entre jazz, blues et tam-tam

D'après les références bibliographiques de la base des données de la MLA, il y a une dizaine d'années les études académiques concernant Stanley Péan et son esthétique romanesque pouvaient se compter sur les doigts d'une main.² C'est seulement depuis peu que la critique a su apprécier une écriture qui bouleverse le panorama des romans haïtiano-québécois.³ Si, à une première lecture, *Zombi Blues* paraît présenter plusieurs points de convergence avec les romans de Phelps, Ollivier, Étienne ou Laferrrière, il est néanmoins indéniable qu'il y a aussi des éléments déstabilisateurs par rapport à ces grands prédécesseurs. En effet, nous observons que d'un côté, Péan a recours au réalisme merveilleux de la même manière que ses collègues, c'est-à-dire comme solution à l'impossibilité de reproduire fidèlement tous les changements qui ont affecté la mère patrie pendant leur

2 Cf. Ransom 2009, 79. Il faut néanmoins préciser que notre recherche sur Stanley Péan n'a produit à l'heure actuelle que 8 résultats, dont 4 sont des articles écrits par l'auteur lui-même. Cf. *Modern Language Association*. URL <https://www.mla.org> (2018-11-30).

3 Nous signalons pourtant que les premières publications portant sur Stanley Péan et sur ses œuvres ont commencé à paraître à partir des années 1990. Nous renvoyons à ce propos aux références bibliographiques établies par Thomas C. Spear sur *Île-en-île*. Cf. Spear, Thomas C. (2016). « Stanley Péan ». *Île-en-île*. URL <http://ile-en-ile.org/pean/> (2018-11-30).

absence (Hoffmann 1995, 311). De l'autre, il donne à ce réalisme quelque peu figé une fraîcheur culturelle incontestable et par le recours constant à la musique qui envahit tout le tissu romanesque.

Fervent mélomane depuis sa petite enfance, Péan reconnaît effectivement à la musique une place privilégiée dans son écriture. Plutôt que concevoir la littérature et la musique comme séparées l'une de l'autre, il les envisage selon une perspective esthétique d'intégration. Aussi, il « rédige au son de la musique » et « pour l'équilibre, pour la musique de la phrase (sa musicalité, son caractère mélodieux), il relit son texte à voix haute » (Noël-Gaudreault 2003, 110). Du reste, Péan a cultivé sa sensibilité musicale grâce à une discothèque familiale « hyper éclectique » (Péan 2014) qui lui a offert une culture musicale parmi les plus diversifiées et complètes : à côté de la musique populaire de danse haïtienne et africaine, en passant par la chanson française de Brel, Ferré et Gréco, il a découvert le rock'n'roll, le pop et, immanquablement, le jazz. C'est ce dernier qui occupe une place de premier plan dans son univers artistique et qui s'est révélé une véritable charnière entre musique et littérature. Son penchant pour le jazz, dont il est d'ailleurs spécialiste,⁴ émerge clairement dans plusieurs de ces textes littéraires : *Blues, en rouge sur blanc* (1993), *Zombi Blues* (1996) et *Le Temps s'enfuit* (1999). Le premier n'étant qu'une brève nouvelle où le jazzman apparaît comme simple figurant, c'est avec *Zombi Blues* que l'auteur accomplit le mélange longtemps souhaité entre le jazz et le romanesque.

Mais pourquoi le jazz ? D'abord, parce que Péan établit un rapport de complémentarité entre l'homme de lettres et l'homme de musique quand il affirme : « Comme écrivain, j'aime penser qu'on peut être aussi libre qu'un jazzman », en précisant que dans les deux cas « on part d'une base commune et on essaie de raconter une nouvelle histoire » (Péan 2014). Ainsi, par l'affinité reconnue entre ces deux arts, il redéfinit le champ d'expérimentation de l'écrivain dans une optique interdisciplinaire qui rend les frontières culturelles plus floues que jamais. Du reste, cette perméabilité entre musique et littérature renforce ultérieurement son inclination et son amour pour le jazz. Né de la rencontre entre la musique classique européenne et les musiques africaines, le jazz permet à ce « borisvianesque écrivain-jazzman amateur » (Hamel 2007, 43) d'explorer plusieurs cultures en même temps. Il s'agit en effet d'un genre qui dépasse la seule dimension musicale et qui permet ainsi à un auteur comme Péan d'exploiter le jazz comme « un pont entre des aires culturelles » (44). Autrement dit, parler de jazz :

4 Voir à ce propos *Jazzman*, l'anthologie du jazz rédigée par Stanley Péan et parue en 2006 aux éditions Mémoires d'encrier.

C'est aussi parler de sexe, de politique et d'Histoire, de la fonction sociale du musicien et de l'écrivain, [...] des interactions entre cultures populaire et savante. (43)

Par ailleurs, Péan « prend un plaisir manifeste à se jouer des hiérarchies culturelles et des frontières identitaires » (44), peut-être plus que d'autres écrivains de la diaspora haïtienne. Bien que le merveilleux soit sans aucun doute leur commun dénominateur, contrairement à Péan ils ont eu l'avantage d'avoir vécu en Haïti et de mieux la connaître. Pour cette raison, Péan inaugure une écriture diasporique plus influencée que les autres par les apports culturels provenant de l'extérieur, notamment des États-Unis. Le jazz, si bien répandu chez les Haïtiens, avait d'abord évolué dans les bordels et les cabarets de Storyville à New Orleans, pour être ensuite introduit en Haïti lors de l'occupation des *marines* en 1915 (Barson 2017, IV). Il s'agit donc d'un élément que les Haïtiens se sont appropriés, mais qui reste en même temps étranger à une haïtianité traditionnelle liée plutôt aux musiques populaires (cf. Dauphin 1983). Dans cette optique, il est intéressant d'étudier comment *Zombi Blues* exalte le métissage culturel si cher à son auteur (Noël-Gaudreault 2003, 110) par le biais de l'élément musical.

2.1 Une narrative musicale : quand la musique parle 'culture'

Zombi Blues est entièrement envahi par le jazz, à commencer par le paratexte. Tant le titre que les définitions qui l'accompagnent précisent qu'il sera surtout question de blues, un « morceau de jazz lent et mélancolique » (Péan 1996, 11). En clôture du roman, le glossaire final est suivi d'une liste de compositeurs et de titres jazz qui permettent aux moins expérimentés d'attribuer un sens au bizarre titrage des chapitres, comme *Melancholia*, *Hallucinations* ou *Equinox*. Ces derniers sont en effet un clin d'œil à des œuvres plus ou moins célèbres du répertoire jazz de l'auteur (316) dont tout le récit est savamment parsemé.⁵ Bien que la présence de musiciens américains soit prédominante, l'interculturalité musicale de cette liste n'échappe pas au musicologue avisé : Gismonti et Jobim (Brésil), Seress Rezsó (Hongrie), Zawinul (Autriche) et Piazzolla (Argentine) contribuent ainsi à un véritable mélange culturel sur une toile de fond narrative haïtiano-québécoise. Quant à la structure interne, elle s'articule en cinq parties précédées d'une ou deux citations de poètes, écrivains ou

⁵ Il faut pourtant préciser que certains titres comme *Desafinado* et *Pensativa* se réfèrent plutôt à la bossa nova, un genre musical né au Brésil autour des années 1950. La bossa nova se rapproche notamment de la samba, mais aussi du cool jazz dans les formes musicales de « fusion ».

musiciens concernant le domaine musical : on y trouve Langston Hughes, Toni Morrison, Gustav Mahler, Miles Davis et un extrait d'une complainte haïtienne traditionnelle. Seules font exception celles d'Aimé Césaire et de Countee Cullen, se référant plutôt à un discours racial et colonial. Les mots de Morrison et de Hughes placés tout au début sont particulièrement intéressants, puisqu'ils renouent la musique blues à des états d'âme spécifiques : angoisse, souffrance, sagesse, colère et humour (12). Le rapport qui s'établit entre sentiments et musicalité est symptomatique de la valeur émotive, cognitive et sémantique que Péan confie aux différentes musiques évoquées tout au long de la narration.

Aussi, il est possible d'interpréter les apports culturels du jazz, du blues et du tam-tam de *Zombi Blues* dans la perspective de la narratologie musicale pour laquelle la musique deviendrait un canal de transmission de sens et de signification au même niveau que les mots, créant une symbiose entre langage verbal et production musicale. C'est pourquoi notre analyse part du présupposé que la musique, comme le langage verbal, est constituée d'un code doté de capacité expressive et communicative. En possédant une dimension syntaxique et temporelle, la musique produit des « énoncés instrumentaux » (Nattiez 1990, 72-4) inscrits dans un récit littéraire où l'évocation des sons peut donner vie à une narration ou y contribuer.⁶

Il vaut ainsi la peine de s'interroger davantage sur les titres qui introduisent les chapitres du roman. En effet, au fur et à mesure que la lecture avance, on saisit l'ingénieux mécanisme sémiotique et narratif mis en place par Péan : loin d'être le fruit d'un simple effort stylistique, chaque titre musical marque une nouvelle étape dans l'évolution narrative du récit. Par conséquent, ces titres deviennent des porteurs de sens actifs dans l'univers fictionnel de *Zombi Blues*, des véritables signes qui transmettent un contenu ou un message précis. Qu'il parle de jazz, de blues ou de musique africaine, Péan exploite donc cette substance sonore pour donner vie à une sorte de « récit musical » (Toolan 2011, 5). Ce dernier finit par se superposer harmonieusement au plan narratif verbal et même par l'anticiper. Parmi d'autres, le premier chapitre, « Misterioso », est un exemple assez parlant. Il s'agit en effet d'un titre jazz à valeur diégétique non seulement pour le référent du signe verbal, c'est-à-dire quelque chose d'insaisissable et de vague, mais surtout pour son aspect proprement matériel et sonore.

6 Pour des approfondissements sur la relation entre musique et sémiotique, voir : Barthes, Roland (1972). « Le grain dans la voix ». *Musique enjeu*, 9, 74-96 ; Barthes, Roland (1982). « La musique, la voix, la langue ». *L'Obvie et l'obtus*. Paris : Seuil, 246-52 ; Benveniste, Émile (1969). « Sémiologie de la langue ». *Semiotica*, I(1), 1-12 ; Tarasti, Eero (1987). « Le Rôle du temps dans le discours musical ». *Sémiotique en jeu : À partir et autour de l'œuvre d'A.J. Greimas*. Paris : Éditions Hadès-Benjamin, 105-29 ; Tarasti, Eero (1994). *Sémiotique musicale*. Limoges : Presses Universitaires de Limoges ; Tarasti, Eero (2010). *I segni della musica. Che cosa ci dicono i suoni*. Roma : Le Sfere, 3-23, 79-103.

En écoutant le morceau de Theolonious Monk, on comprend tout de suite l'association entre ce titre jazz et le contenu du chapitre : le sentiment de dépaysement, d'incompréhension et de mystère évoqué par l'entrée en scène d'une mère haïtienne en fuite avec son enfant est transposé en musique par un morceau éveillant les mêmes sensations. Cela montre qu'avec *Zombi Blues* « les sons sont classés dans des champs sémantiques différents selon le timbre » (Basile, Galloni 2013, 12), en créant un *continuum* entre mots et musique.

Cette prémisse nous permet de postuler que la narratologie musicale telle qu'exploitée par Péan joue un rôle fondamental dans l'inauguration d'une haïtianité interculturelle. Sans compter que nous avons affaire à une forme de narrativisation de la musique proprement « sémiotique », c'est-à-dire celle qui est influencée par la culture de l'auditeur (Marty 2011, 6). Le premier auditeur n'étant autre que l'auteur, il construit la valeur sémantique de la musique sur son interaction avec le discours culturel du roman. Par conséquent, en admettant que l'aspect musical a une signification principalement culturelle, il serait difficile de saisir la complexité du personnage principal, Gabriel D'ArqueAngel, sans en tenir compte. À ce propos, les notes du blog personnel de Péan nous donnent la possibilité de partager le processus créatif qui a amené à la naissance de Gabriel, un véritable produit de la rencontre entre littérature et musique :

Au tout début, longtemps avant d'entreprendre l'écriture de *Zombi Blues*, j'ai eu en tête une image obsédante, empruntée à une nouvelle de mon mentor Harlan Ellison : celle d'un trompettiste de jazz, qui se tient debout devant une tombe fraîchement comblée, la nuit, et joue un blues triste à fendre l'âme, [...] l'image était restée dans ma mémoire et s'était amalgamée à d'autres histoires de jazzmen signées par quelques-uns de mes écrivains-fétiche (notamment « The Truth » et « Memory of a Muted Trumpet » dans *Gentleman Junkie* d'Ellison, « The Black Country » de Charles Beaumont, et j'en passe). [...]. Le trompettiste de ma scène nocturne, ce serait donc lui, Gabriel D'ArqueAngel, cet émule contemporain de Miles Davis, inspiré à la fois de Wallace Roney (le véritable dauphin de Miles) et du personnage de Bleek Williams (interprété par Denzel Washington dans *Mo' Better Blues* de Spike Lee). (Péan 2009)

Ajoutons à ce portrait hétéroclite que, malgré sa naturalisation québécoise après l'abandon d'Haïti, Gabriel est profondément tourmenté par des troubles identitaires qui le rendent un « musicien apatride » (Péan 2009). Néanmoins, c'est l'élément musical qui lui confère progressivement une identité culturelle métisse, au croisement entre tradition africano-haïtienne et héritage nord américain.

La première composante sonore à fonction culturelle qui saute aux yeux du lecteur est sans aucun doute l'africaine. Le son du tam-tam est en ef-

fet présent dès la fuite de Gabriel et de sa mère à Port-au-Prince, où les battements du cœur « épousent le *kata* scandé par les tambours au loin » (Péan 1996, 20). Une fois à Montréal – malgré la prédominance d’une culture musicale québécoise plutôt américanisée – la diaspora n’efface pas les sonorités haïtiennes, qui deviennent un véritable trait identitaire. Laura s’en rend compte lors de la sortie de l’album de Gabriel :

Elle examine le boîtier, intriguée par le nom de scène et les titres émaillés de références africaines [...]. Une drôle de sensation l’étreint, comme si, pour la première fois, elle prenait conscience que son frère est noir. (37)

L’image que Laura projette sur son frère est celle d’une musique classée comme représentative de ses origines, un symbole de son haïtianité, ce qui prouve qu’un seul aspect d’une structure sonore peut dégager plusieurs caractères d’une culture donnée (Basile, Galloni 2013, 7). Toutefois, le contexte diasporique fait que les sonorités haïtiennes sont modifiées par « la formation classique que lui a fait suivre, dès son plus jeune âge, son père adoptif » (Péan 1996, 137), de sorte que Gabriel joue du piano aussi bien que de sa trompette. Le jazz est ainsi la troisième composante du panorama culturel et identitaire du musicien, qu’il a perfectionné pendant les années passées à jouer aux États-Unis. Par rapport aux autres, il s’agit pourtant de l’élément clé qui inclut rythme africain et classique, en amenant la journaliste qui interviewe Gabriel à le questionner sur « le rapport entre métissage culturel et jazz » (137).

Aussi, la musique permet un mélange culturel là où l’haïtianité traditionnelle n’est qu’une base perméable aux variantes externes. L’ensemble qui en résulte s’accorde si bien à l’identité de Gabriel, qu’il arrive même à faire coïncider signe verbal et signe musical : « En guise de réponse [...], D’ArqueAngel pointe son biniou vers le plafond pour un chorus électrisant » (94). Dans ce cas, la mélodie de l’instrument a la même fonction que la parole humaine, en devenant « une représentation métonymique du personnage » (Toolan 2011, 7). Les thèmes et les sons musicaux deviennent ainsi des actants narratifs qui déterminent la perception culturelle de Gabriel. Il exprime par exemple sa tristesse par le piano :

Dans son crâne résonnent encore les sons irréels de la veille. [...], il décide d’utiliser ces dissonances comme matière première pour une nouvelle composition. [...] Il abandonne son déjeuner, va au piano. [...] Une mélodie triste bleue s’élabore en douceur. (Péan 1996, 114)

Il exprime aussi l’amour par le swahili de Michael Jackson :

D’une voix monocorde, Gabriel déclame les vers qui font office de préface à *Liberian Girl*, cette ode sirupeuse empruntée au répertoire de

Michael Jackson : [...]. D'où lui vient cette conviction ridicule que cette déclaration s'adresse à elle ? Laura refuse d'admettre l'évidence. (64)

Et la rage par le son de la trompette :

Les mains de Gaby ont trouvé ses poings qui martelaient le sol, leurs doigts s'entrecroisent, il lui tord les phalanges. À la faveur d'une montée de la trompette de Miles, il la pénètre d'un violent coup de reins. (198)

Nous voyons bien que Péan contribue à créer une haïtianité en diaspora tout à fait inattendue et originale, dans une narration qui est « le reflet du monde où nous vivons » aujourd'hui (Olivier 1998, 9).

3 Un zombi à moitié, ou le trompe-l'œil haïtien

L'usage péanien de la musique est d'autant plus intéressant si l'on tient compte de la nature de Gabriel. Vers la fin du roman, nous découvrons que le jeune musicien a été victime des expérimentations de Barthélemy Minville, impitoyable bourreau du duvaliérisme. Afin de mettre en place « un bataillon de surhommes assujettis à sa volonté », il lui a injecté un sérum capable de transformer des enfants haïtiens en bas âge « en des véritables fauves » (Péan 1996, 227). Ambiance dictatoriale, poison mutagène et titre du roman amènent ainsi le lecteur à considérer Gabriel comme un zombi tombé en proie à la dictature, mais dont la zombification n'a pas été correctement achevée.⁷ Telle est du moins la lecture que la plupart des études sur *Zombi Blues* proposent et que nous résumons par ce qui suit :

Zombi Blues présente plusieurs personnalités traditionnelles du vaudou et du folklore haïtien en réponse à l'expérience traumatique de certaines abominations. [...] Celui du zombi est un motif récurrent dans l'interprétation magico-religieuse du pouvoir politique. (Cévaër 2009, 11)⁸

Et pourtant, le roman ne fait jamais mention du mot « zombi » pour définir la nature de Gabriel, malgré l'évidente bestialité meurtrière qui s'empare de lui (Péan 1996, 290). Minville le considère comme une « arme absolue » (278), alors que l'investigateur Apollon le définit comme un « baka » (301), un monstre malfaisant du folklore haïtien. Certes, il est indéniable que le

⁷ Cf. Alfred Métraux (1958). *Le Vaudou haïtien*. Paris : Gallimard, 71-140 ; 216-36 ; 249-52.

⁸ « *Zombi Blues* presents most of the traditional characters of vodou folklore as a response to the traumatic experience of certain abominations. [...] The theme of the zombie appears as a recurrent motif in the traditional (magico-religious) interpretation of political power » (traduit par l'Auteure).

roman renvoie volontairement à une haïtianité désormais classique aux années 1990, celle qui joue sur la rencontre entre la politique dictatoriale haïtienne et l'imaginaire vaudouesque du zombi. Elle restitue ainsi la figure du dictateur – Duvalier en l'occurrence – en zombificateur « accusé de s'être emparé de l'âme du peuple haïtien, de l'avoir réduit à l'état de mort-vivant désespéré, incapable de réagir » (Hoffmann 1995, 344). En même temps, les allusions à ce genre de fictionnalisation n'empêchent pas l'auteur de brouiller avec astuce les pistes traditionnelles.

C'est en effet Péan qui manifeste une prise de distance intentionnelle par rapport à la tradition des romans dictatoriaux qui le précède.⁹ Dans son blog, il raconte avoir commencé un roman au même titre que *Zombi Blues* dont l'intrigue s'inscrivait dans la lignée des œuvres de Depestre et de Jacques Stephen Alexis. Comme eux, il voulait écrire une histoire de « zombi dézombifié » (Péan 2009). Néanmoins, il affirme n'avoir jamais mené à terme ce roman et s'être ensuite consacré au livre publié en 1996. Ce changement est important lorsqu'on se penche sur les modèles culturels et littéraires suivis par Péan pour la rédaction de *Zombi Blues*. S'il est évident que d'un côté il a intégré le patrimoine culturel haïtien, de l'autre il déclare l'avoir profondément innové :

On comprendra donc qu'en dépit des nombreuses références au système de croyances du vodou, à la mythologie populaire et au folklore haïtien, il n'y a au fond pas de zombi, au sens propre du terme, dans ce roman. (Péan 2009)

Loin d'être présente de manière complète et traditionnelle, la figure du zombi semble être marquée par d'autres influences que celles du folklore haïtien. La remarque de Péan nous demande ainsi de reconsidérer cer-

9 Voir à ce propos les principaux romans haïtiens sur la dictature : Chauvet, Marie (1968). *Amour, Colère et Folie*. Paris : Gallimard ; Clitandre, Pierre (1979). *Cathédrale du mois d'août*. Port-au-Prince : Île en île ; Fardin ; Colimon, Marie-Thérèse (1974). *Fils de misère*. Port-au-Prince : Éditions Caraïbes ; Depestre, René (1979). *Le mât de cocagne*. Paris : Gallimard ; Dorsinville, Gérard (1980). *Mourir pour Haït (ou les croisées d'Esther)*. Paris : L'Harmattan ; Étienne, Gérard (1974). *Le Nègre crucifié*. Ottawa : Éditions Francophones et Nouvelle Optique et (1979) *Un Ambassadeur macoute à Montréal*. Montréal : Nouvelle Optique ; Ollivier, Émile (1983). *Mère-Solitude*. Paris : Albin Michel ; Phelps, Anthony (1972). *Moins l'infini*. Paris : Les Éditeurs Français Réunis et (1976) *Mémoire en colin-maillard*. Montréal : Les Éditions Nouvelle Optique. Quant à la littérature critique sur le sujet, voir : Borst, Julia (2009). « Violence et mémoire dans le roman haïtien contemporain ». *Les Caraïbes : convergences et affinités*, 10. URL http://www.publiforum.farum.it/ezone_articles.php?art_id=103 ; Costantini, Alessandro (2002). *Fantasmî narrativi e sovversione linguistica nel romanzo haïtiano moderno e contemporaneo*. Milano : Cisalpino ; Ferdinand, Joseph (1983). « Le nouvel énoncé politique du récit haïtien ». *Collectif Paroles*, 22, 15-19 ; 23, 21-5 ; 24, 24-32 ; Hoffmann, Léon-François (1995). *Littérature d'Haïti*. Vanves : EDICEF/AUPELP, 326-33 ; Jonaissant, Jean (1986). *Le pouvoir des mots, les maux du pouvoir*. Montréal : Arcantère/PUM ; Rama, Angel (1976). *Los dictadores latinoamericanos*. Mexique : FCE.

taines lectures du roman proposées jusqu'à maintenant, du moins celles fondées sur la présence d'un zombi typiquement haïtien qui, tout compte fait, n'en est pas un.

Il est aussi vrai que Péan semble consciemment laisser le lecteur dans un état d'indécision et de désarroi, en parsemant la narration d'indices tout au plus ambiguës sur Gabriel. Ainsi, certaines caractéristiques peuvent effectivement dérouter le lecteur, en l'induisant à classifier le jeune musicien comme un zombi véritable. D'après les nombreuses recherches qui ont été conduites sur le mythe du zombi, nous savons que le mythe haïtien est enraciné dans la culture africaine, mais dans celle qui a été réadaptée au contexte sociopolitique de la colonisation caribéenne (Laroche 1975, 480). Malgré des traits qui distinguent profondément les deux traditions, Laroche précise qu'elles partagent l'idée centrale selon laquelle la mort et l'esclavage du zombi ne seraient pas naturels, mais artificiellement provoqués par une instance humaine à l'insu de la victime (482). Dans cette optique, le cas de Gabriel est l'emblème d'une soumission involontaire, en ce qu'elle est causée par *Bébé Doc*, sans être le résultat d'un acte délibéré de servitude et de soumission. Ainsi, sa transformation physique et spirituelle est d'autant plus frappante qu'elle a été pratiquée sans qu'il en ait conscience, et dont seul une faible réminiscence enfantine persiste :

Depuis son enfance, il souffre d'un étrange mal, une froideur constante qui le dévore de l'intérieur, comme si on lui avait arraché une part de son âme. (Péan 1996, 40)

À la sensation d'être dominé par une force extérieure s'ajoute l'émergence d'une série d'effets collatéraux qui renvoient à la figure mythique du zombi. Métraux affirme que ce dernier se reconnaît à son air absent et à ses yeux « éteints, presque vitreux » (1958, 251). En effet, l'un des traits distinctifs de Gabriel est une paire de lunettes dont il ne se sépare jamais. Sa demi-sœur Laura constate qu'il « paraît si distant derrière ses lunettes fumées » (Péan 1996, 35), cachant habilement ses émotions ainsi que la lueur écarlate de ses yeux. S'ils ne sont pas tout à fait vitreux, il est vrai qu'ils sont « les seuls à briller de la sorte » (119). En plus, comme le zombi est doté de « propriétés surhumaines » (Ackermann, Gauthier 1991, 469), Gabriel fait preuve d'une « force physique et agilité décuplées » le rendant presque invulnérable (Péan 1996, 278). Finalement, comme tout zombi qui se respecte, le trompettiste est enchaîné à un maître qui le réclame à travers des « flashes visuels et sonores » (111).

Néanmoins, ce portrait de zombi presque canonique ne saurait pas, au final, suffire à satisfaire une haïtianité *ad hoc*. Le mythe africain aussi bien que l'haïtien décrivent le zombi comme une personne « dont le décès a été dûment constaté » et « que l'on retrouve quelques années plus tard chez un *boko* (un méchant sorcier dans le vaudou) dans un état voisin de l'idiotie »

(Métraux 1958, 249 ; emphase dans l'original). Rien de plus loin de ce qui est arrivé à Gabriel. Puisque pour les Haïtiens le zombi se caractérise par « l'inexistence d'une véritable distance entre la vie et la mort » (Laroche 1975, 483), il faut préciser que Gabriel ne passe préalablement pas par la mort. Péan opère ainsi un détour par rapport à l'imaginaire classique du zombi. Contrairement aux étapes rituelles qui feraient d'un mort un zombi, Gabriel n'a pas été physiquement tué pour être ensuite ressuscité par un *houngan*. Il n'a en effet jamais été autre qu'un être vivant en chair et en os, et au lieu d'avoir été un mort transformé en vivant, il est un vivant chez lequel on a installé un germe meurtrier. Aussi plus qu'être ce qui est traditionnellement appelé un 'mort-vivant', Gabriel est-il plutôt ce que nous pourrions définir un 'vivant-mort', car en dépit des scènes de mort qui hantent sa mémoire, il est un être humain et vivant par-dessus tous les effets.

Impossible à ce point de ne pas lui associer Henri Postel depestrien du *Mât de cocagne*, un véritable mort avant l'heure. Et pourtant, la distance entre eux ne saurait être plus grande. Avec Depestre, il est indubitable que Postel est un zombi puni par la dictature de Zochrate Zacharie pour ses élans révolutionnaires. En revanche, Gabriel est un personnage autonomisé par rapport à l'histoire parallèle de Minville dans la mesure où il ne se pose jamais des questions concernant la situation politique d'Haïti. Par conséquent, son état ne dépend pas de ses convictions politiques comme celui de la plupart des personnages romanesques haïtiens à partir des années 1970.¹⁰ Gabriel adhère avant tout à l'imaginaire plutôt moderne du jeune homme tourmenté qui fuit les fantômes d'une enfance de transplanté. Péan suit en ce sens les tendances narratives du roman québécois de la deuxième moitié du XXe siècle, dont les héros « fuient le destin ou eux-

10 Les romans les plus représentatifs d'une zombification dictatoriale rendue sous forme narrative sont *Le mât de cocagne* (1979) par René Depestre (Paris : Gallimard et *Dézafi*, 1975) par Frankétienne (Paris : Vents d'ailleurs). La même symbolique est repérable dans les œuvres suivantes, où le peuple haïtien est souvent décrit comme un ensemble de zombis : Étienne, Gérard (1974). *Le Nègre crucifié*. Ottawa : Éditions Francophones et Nouvelle Optique ; Laferrière, Dany (2000). *Le Cri des oiseaux fous*. Paris : Éditions Zulma ; Ollivier, Émile (1986). *La discorde aux cent voix*. Paris : Albin Michel ; Phelps, Anthony (1973). *Moins l'infini*. Paris : Les Éditeurs Français Réunis ; Trouillot, Lyonel (2000). *Thérèse en mille morceaux*. Paris : Actes Sud. Pour la littérature critique à ce sujet, voir : Bonnefoy, Claude (1979). « René Depestre, le « zombi de la liberté ». *Les Nouvelles littéraires*, 2(703) ; Coates, Carroll F. (éds.) (2006). « Vodou in Haitian Literature ». *Vodou in Haitian Life and Culture : Invisible Powers*. New York : Palgrave Macmillan, 181-98. URL http://miltonthed.weebly.com/uploads/1/4/1/6/14162844/vodou_in_haitian_life_and_culture__invisible_powers.pdf ; Hoffmann, Léon-François (1995). *Littérature d'Haïti*. Vanves : EDICEF/AUPELP, 311-16, 328-33, 343-6 ; Kwaterko, Józef (2002). « Les fictions identitaires des romanciers haïtiens du Québec ». *Revue de littérature comparée*, 2(302), 212-29 ; Lucas, Rafael (2002). « L'esthétique de la dégradation dans la littérature haïtienne ». *Revue de littérature comparée*, 302, 191-211 ; Ransom, Amy J. (2009). « Ce Zombi égaré est-il un Haïtien ou un Québécois ? Le vaudou chez les écrivains haïtiano-québécois ». *Canadian Literature*, 203, 64-83.

mêmes » pour accomplir « un acte de prise de possession » (Éthier-Blais 1971, 161-2). Ainsi, la dépendance de Gabriel à l'alcool et son affection incestueuse pour Laura pourraient être les conséquences d'une adoption tant précoce que violente en pays étranger. Au croisement entre plusieurs cultures, sa nature à lui serait moins le résultat d'une zombification au sens haïtien et traditionnel du terme qu'une forme de quête identitaire, ayant du mal à se reconnaître dans sa famille québécoise et à se réconcilier avec son héritage haïtien.

3.1 L'irruption du fantastique métissé

Si Ransom affirme que le zombi est devenu l'emblème des maux haïtiens et que des références à la zombification « semblent incontournables dans un texte littéraire qui veut afficher son haïtienneté » (2009, 66), pour *Zombi Blues* nous proposons de maintenir l'idée d'une haïtianité affichée, mais celle qui est revisitée par des influences culturelles et littéraires autres qu'haïtiennes. Outre la musique, c'est donc la figure du zombi qui enrichit le métissage culturel du roman. Voilà nous arrivés au paradoxe péanien : dans *Zombi Blues* le zombi n'apparaît guère, et pourtant un zombi y est bien présent. Il s'agit d'un zombi lié au genre fantastique qui s'affirme au Québec à partir des années '60 et qui est très proche du roman d'horreur américain, où la peur naît « d'une exploitation originale des thèmes classiques des morts vivants, du vampirisme, des fantômes et des lieux mystérieux » (Émond 1983, 31). D'ailleurs, Péan se déclare ouvertement l'héritier de Poe et des écrivains de l'école californienne du fantastique d'après-guerre (Olivier 1998, 9), en se révélant ainsi un grand expérimentateur quant à la richesse esthétique offerte en diaspora. Aussi, *Zombi Blues* est moins inscrit dans la lignée diasporique d'un Ollivier, d'un Depestre ou d'un Laferrière. Il est plus orienté vers le mélange entre tradition haïtienne et courants américano-québécois :

Évidemment, au-delà de ces questionnements existentiels qui sous-tendent l'intrigue, mon souci a été de faire de *Zombi Blues* un thriller captivant, voire haletant, qui flirte autant avec le fantastique et la science-fiction que les bandes dessinées de superhéros qui ont bercé mon enfance. (Péan 2009)

Péan exploite donc une histoire lui permettant de faire un clin d'œil au lecteur quant à l'allégorie de l'Haïtien aliéné, en donnant pourtant priorité à un usage du zombi plus fantastique qu'haïtien.

Dès lors, le zombi est fictionnellement réinventé et habilement transformé dans un personnage topique de l'écriture noire. C'est la raison pour laquelle chez Péan « l'élément québécois [...] ressort encore plus » que

chez ses collègues de la diaspora et le vaudou est exploité comme « catalyseur du fantastique » (Ransom 2009, 65-70). Il est en effet question de fantastique et non pas de merveilleux haïtien, car dans le deuxième cas il n'y aurait aucune distinction entre naturel et surnaturel. Autrement dit, Gabriel et les autres personnages du roman traiteraient la tentative de zombification ainsi que l'arrivée de Caliban, le monstrueux jumeau du musicien, comme des événements tout à fait ordinaires. En revanche, il est évident que chaque actant impliqué est choqué et incrédule face à ce qu'il ne peut pas expliquer selon les coordonnées de son univers rationnel (Ransom 2013, 157-8).

D'après Ransom – qui a eu le mérite de valoriser l'écriture péanienne à la lumière du fantastique – Péan est parmi les rares auteurs qui ont su jouer avec un « fantastique pur », c'est-à-dire qui fait constamment douter le lecteur quant à la véridicité des éléments de l'histoire (156). En même temps, *Zombi Blues* correspond à ce qu'elle appelle un « texte hybride », capable de mettre en confrontation l'Haïtien avec le Franco-Québécois (151). Aussi, l'œuvre déploie un fantastique métissé, « un usage des codes du fantastique occidental pour des fins spécifiques aux écrivains migrants » (147-8).

Gabriel devient ainsi un sujet extraordinairement transculturel : il émet des échos haïtiens qui sont fonctionnels pour la création d'un personnage fantastique dans un univers teinté d'horreur à la Edgar Allan Poe. N'oublions pas non plus que c'est Péan même qui reconnaît une filiation entre son personnage et ceux d'Ellison, écrivain américain de fantasy et de science-fiction. Gabriel est le point de contact entre plusieurs contextes culturels grâce à ses contours estompés et au manque d'une essence précise ou définitive. Tout compte fait, *Zombi Blues* est sans aucun doute « le thriller haïtien le mieux construit » (Saint-Éloi cité in Mininni 2002, 132), mais il faudrait mieux s'interroger sur ce que l'on entend par 'haïtien'.

4 **Marasa : la rencontre des altérités**

Dans ce monde fantastique, il ne pouvait manquer une part de mystère. Le motif des *marasa*, les jumeaux divins du folklore haïtien,¹¹ donne au récit la juste pointe d'horreur qui manquait jusque-là. Aux yeux de Gabriel, son jumeau Caliban est un automate inhumain « dont l'unique fonction est d'assassiner les gens » (Péan 1996, 297). Il est un *djab*, être maléfique dont la transformation en « monstre surnaturel » (246) a été achevée et

¹¹ Les jumeaux *marasa* sont « des véritables protecteurs que l'on vénère depuis des générations et que personne ne pourrait 'rejeter' sous peine de s'exposer à toutes sortes de malheurs » (Marcelin 1947, 68). Ils figurent à côté des *loas* du panthéon haïtien et des morts, tout en étant plus puissants (1950, 138).

qui incarne l'ennemi juré de Gabriel. La symbolique des noms est assez parlante : nous avons d'un côté le prototype du Caliban shakespearien, une bête hybride et sauvage assoiffé de mort et de sang ; de l'autre, D'ArqueAngel, peut-être un clin d'œil à l'archange Gabriel, connu comme porteur d'harmonie et révélateur de rêves prophétiques similaires aux visions que Caliban envoie à son frère. Deux forces opposées mais affines qui semblent ne coexister que dans une tentative d'anéantissement mutuel entre survie et dégradation meurtrière (Marcelin 1950, 128-9).

Dans les cérémonies vaudou, les *marasa* sont en effet invoqués après Legba, le maître des carrefours et de la barrière mystique qui sépare les hommes des esprits (Métraux 1958, 89). Les jumeaux divins seraient ainsi à mi-chemin entre le monde des morts et celui des vivants, au point que leur culte est souvent associé à celui des morts (Marcelin 1950, 138). Toutefois, dans *Zombi Blues* il nous semble qu'il n'est pas tant question de perméabilité entre ces deux mondes, ni d'une véritable exploration du panthéon haïtien. En nous éloignant de la vision traditionnelle et religieuse des jumeaux *marasa*, nous suggérons d'interpréter ce couple et leur vie « double » et « polarisée » (Rigaud 1953, 415) comme une rencontre entre des altérités culturelles. Dans cette perspective, le lien entre Gabriel et Caliban est l'apothéose d'un métissage suggéré tout au long du récit bien avant le dénouement final. En effet, il y a dans le roman plus qu'un seul binôme fraternel, ce qui permet à Péan d'adapter ce topos haïtien à un univers diasporique multiculturel et pluriel. Les deux autres couples sont formés par Gabriel et Daniel et par Gabriel et Laura. Même dans ces cas un lien fraternel est présent et il est également conflictuel. Dans le premier, le conflit est dû au fait que Gabriel pense avoir usurpé la place du fils légitime des Reynolds (Péan 1996, 33). Ce malaise l'amène à la conviction de ne pas être à la bonne place à Montréal et déclenche le premier dépassement des frontières vers les États-Unis. Il devient ainsi un personnage déplacé, confronté à l'altérité québécoise qu'il refuse ou qu'il n'arrive pas à assimiler. Il en est de même avec Laura, où l'attraction sexuelle incestueuse pourrait vraisemblablement se traduire par une tentative extrême de métissage (Mininni 2002, 141), tant métaphorique que physique. Et Laura et Daniel placent Gabriel dans une dualité qui le pousse à la conciliation de deux pôles apparemment incompatibles où ils représenteraient le dualisme (franco-anglais) canadien.

Quel est alors l'autre pôle ? Il serait du côté de Caliban, avec qui la question identitaire se fait plus compliquée. Il symbolise une identité haïtienne dans toutes ses nuances et avec toute son histoire de douleur, violence, sécularité et richesse. Gabriel voit en lui ce qu'il aurait pu être et qu'il n'a pas été au moment où le roman devient une véritable « fiction identitaire » aux nuances culturelles (Kwaterko 2002, 215). Caliban est le différent dans l'égalité - vu qu'ils partagent la même origine - mais qui est éliminé au nom d'une autodéfinition nécessaire. Les trois binômes font donc partie

de son inconscient culturel et il ne lui reste qu'à bâtir son haïtianité à lui à partir de l'identité américano-québécoise et de l'héritage haïtien qui s'offrent à lui. Aussi, Gabriel renaît de la négociation entre ces différentes cultures qu'il assume à sa manière à la fin du roman, en se défaisant du clivage « identité-différence » (223) et inaugurant ainsi une

vocation transaméricaine de l'écriture, dans laquelle l'expérience haïtienne et québécoise sont toutes les deux présentes, où l'expérience transculturelle, interculturelle et *intraculturelle* ne s'annulent pas, mais se côtoient et s'interrogent. [...] non pas au sens d'un pluralisme de surface, mais par rapport à des liens et des liaisons tissées avec l'espace caribéen, interaméricain et mondial. (227)

5 Conclusion

En conclusion, nous pouvons affirmer que Stanley Péan a tissé un roman aussi complexe qu'intriguant. Il fonde une nouvelle vision de l'haïtianité par le mélange d'une pluralité d'apports culturels et identitaires que le contexte diasporique lui a offerte. Musique, zombi et *marasa* vont ainsi au-delà des significations symboliques typiquement attribuées aux romans de l'exil. Loin d'être inscrits dans un univers culturel et narratif attendu, ces éléments contribuent à une nouvelle écriture romanesque de l'haïtianité dans une perspective interculturelle. Péan joue savamment sur l'ambiguïté en regard de la réception de son œuvre, dans la mesure où il reprend des aspects culturels québécois, haïtiens et afro-américains littérairement familiers mais reconfigurés dans une nouvelle configuration narrative. Il élargit en effet la perspective du roman diasporique au-delà d'une simple dualité. Pour cette raison et à la lumière de ce qu'on vient de montrer, il nous semble plus pertinent de parler de 'métaspora',¹² un concept qui traduit mieux une haïtianité aux facettes plurielles et interactives, ouverte à des nouveaux imaginaires qui dépassent l'horizon québécois et haïtien (Kwaterko 2002, 228). Aussi, *Zombi Blues* est un véritable jeu entre apparence haïtienne et identité interculturelle, qui confond le lecteur autant qu'il le fascine.

¹² Celui de la 'métaspora' est un concept développé par Joël Des Rosiers, écrivain et psychiatre québécois d'origine haïtienne. Il avance la notion pour la première fois aux années '90 dans l'essai *Théories caraïbes. Poétique du déracinement* (1996) pour l'approfondir ensuite dans *Métaspora : essai sur les patries intimes* (2013).

Bibliographie

- Ackermann, Hans-Wolfgang ; Gauthier, Jeaninne (1991). « The Ways and Nature of the Zombi ». *The Journal of American Folklore*, 104(414), 466-94.
- Barson, Benjamin (2017). "Return to My Native Land". *Vodou Jazz in Post-Occupation Haiti*. Master's Thesis in Cultural Studies, University of Pittsburgh. URL http://d-scholarship.pitt.edu/32063/1/BarsonMA_ETD_Final%205-18.pdf (2018-3-15)
- Basile Marco, Galloni Gloria (2013). « Sul significato in musica. I limiti epistemologici di un'analisi semiotica musicale ». *Testo & Senso*, 14, 2-18.
- Beauquis, Corinne (2004). *Quatre écrivains haïtiens du Québec : Gérard Étienne, Émile Ollivier, Dany Laferrière, Stanley Péan*. *Alter-rature ou ubiquité réussie ?* Ottawa : Library and Archives Canada.
- Cévaër, Françoise (2009). « Haitian crime fiction : Re-interpreting Haitian History through Vodou ». *The International Journal of Humanities*, 7(9), 11-18.
- Dauphin, Claude (1983). *La chanson haïtienne folklorique et classique*. Montréal : Société de Recherche et de Diffusion de la Musique haïtienne.
- Depestre, René (1979). *Le mât de cocagne*. Paris : Gallimard.
- Des Rosiers, Joël (1996). *Théories Caraïbes. Poétiques du déracinement*. Montréal : Tryptique.
- Des Rosiers, Joël (2013). *Métaspora : essai sur les patries intimes*. Montréal : Tryptique.
- Émond, Maurice (1983). « Le fantastique au Québec : le XXe siècle ». *Québec français*, 50, 26-31.
- Éthier-Blais, Jean (1971). « Le roman québécois ». Naamaan Antoine, Painchaud Louis (éd.), *Le roman contemporain d'expression française*. Sherbrooke : CELEF, 156-64.
- Hamel, Yan (2007). « Autobiographie/Jazzman. Chroniques et anecdotes autour d'une passion, de Stanley Péan ». *Spirale*, 214, 43-5.
- Hoffmann, Léon-François (1995). *Littérature d'Haïti*. Vanves : Edicef/Aupelf. URL http://classiques.uqac.ca/contemporains/hoffmann_leon_francois/litterature_dHaïti/litterature_dHaïti.html (2018-11-28).
- Hurbon, Laënnec (1993). *Les mystères du vaudou*. Paris : Gallimard.
- Kwaterko, Józef (2002). « Les fictions identitaires des romanciers haïtiens du Québec ». *Revue de littérature comparée*, 2(302), 212-29.
- Laferrière, Dany (2000). *J'écris comme je vis*. Genouilleux : La Passe du vent.
- Laroche, Maximilien (1975). « Mythe africain et mythe antillais : le personnage du zombi ». *Revue Canadienne des Études Africaines*, 9(3), 479-91.
- Laroche, Maximilien (1989). *La Découverte de l'Amérique par les Américains*. Sainte-Foy : GRELCA.
- Lucas, Rafael (2002). « L'esthétique de la dégradation dans la littérature haïtienne ». *Revue de littérature comparée*, 302, 191-211.

- Marcelin, Émile (1947). « Les grands dieux du vodou haïtien ». *Journal de la Société des Américanistes*, 36, 51-135.
- Marcelin, Milo (1950). *Mythologie Vodou (Rite Arada) II*. Pétienville : Éditions Canapé-Vert.
- Mars, Louis (1945). « The Story of the Zombi in Haiti ». *Man*, 45, 38-40.
- Marty, Nicolas (2011). « Vers une narratologie naturelle de la musique ». *Cahiers de narratologie*, 21, 1-14. URL <http://narratologie.revues.org/6476> (2018-11-28).
- Métraux, Alfred (1958). *Le Vaudou haïtien*. Paris : Gallimard.
- Mininni, Maria Isabella (2002). *Ombre di realtà e ladri di anime*. Torino : Tirrenia Stampatori.
- Modenesi, Marco (2014). « 'On se dirait en Haïti' : Stanley Péan, écrivain québécois à statut particulier ». *Plaisance*, 32, 101-12.
- Nattiez, Jean-Jacques (1990). « Peut-on parler de narrativité en musique ? ». *Canadian University Music Review*, 10(2), 68-91.
- Noël-Gaudreault, Monique (2003). « Comment Stanley Péan a écrit certains de ses livres ». *Québec français*, 130, 110-11.
- Olivier, Nathalie (1998). « Stanley Péan : l'œuvre au noir ». *Lettres québécoises*, 90, 8-10.
- Olmos Fernández Margarite, Paravisini-Gebert Lizabeth (2011). *Creole Religions of the Caribbean : An Introduction from Vodou and Santería to Obeah and Espiritismo*. New York : NYU Press, 116-55.
- Péan, Stanley (1996). *Zombi Blues*. Montréal : J'ai Lu.
- Péan, Stanley (1998). *La plage des songes et d'autres récits d'exil*. Montréal : Bibliothèque québécoise.
- Péan, Stanley (2006). *Jazzman*. Montréal : Mémoire d'encrier.
- Péan, Stanley (2009). « Zombi, quel ténébreux chant entonnes-tu ? ». *Clair/Obscur*, 9. URL <http://www.stanleypean.com/textes-divers/zombi-quel-tenebreux-chant-entonces-tu/> (2018-11-28).
- Péan, Stanley (2014). « Histoires de jazz avec Stanley Péan ». *La Fabrique culturelle.tv*. URL <https://www.lafabriqueculturelle.tv/capsules/211/stanley-pean-histoire-de-jazz> (2018-11-28).
- Ransom, Amy J. (2009). « Ce Zombi égaré est-il un Haïtien ou un Québécois ? Le vaudou chez les écrivains haïtiano-québécois ». *Canadian Literature*, 203, 64-83.
- Ransom, Amy J. (2013). « La gamme du fantastique : l'éclatement des genres et l'écriture migrante haïtiano-québécoise (1979-2001) ». *Analyses*, 8(2), 146-74.
- Rigaud, Milo (1953). *La tradition voodoo et le voodoo haïtien*. Paris : Éditions Niclaus.
- Toolan, Michael (2011). « La narrativité musicale ». *Cahiers de narratologie*, 21, 1-11. URL <http://narratologie.revues.org/6489> (2018-11-28).