

Jean-Jacques Thomas
 26 Porchlight Court
 Durham, NC 27707
 USA

'Coke en stock' ou les soutes de *Monopolis*

Les néons de la nuit
 Remplacent le soleil
 Monopolis
 Il n'y aura plus
 d'étrangers
 On sera tous des
 étrangers
 Dans les rues de
 Monopolis
 Qui sont tous ces
 millions de gens?
 Seuls...
 Au milieu de...
 Monopolis

(« Monopolis » *Starmania*, Luc Plamondon, 1978)

Sous séquestre

Avec la chanson « Monopolis » de l'opéra-rock de Luc Plamondon et Michel Berger écrit en 1978, Montréal affirmait son appartenance aux grandes métropoles internationales puisque la chanson évoquait aussi New York et Tokyo. La combinaison de « Monopolis », (terme porte-manteau où l'on reconnaît « monopoly » et « métropolis ») et de « opéra-rock » semble un précurseur de la combinaison *Métropolis Opéra* qui sert de titre au premier recueil de poésie publié par Joël Des Rosiers en 1987. Le concept « monopolis » et « métropolis » semble si puissant dans le contexte du Montréal, ville internationale, des années suivant les Jeux Olympiques de 1976 qu'est fondé en 1996 un « Projet Métropolis ». Sous ce nom, s'est constitué au Québec, à l'université de Montréal, un groupe d'études

aujourd'hui international, qui avait pour but d'étudier les phénomènes d'immigration et en particulier leur impact sur les grandes métropoles urbaines. Organisé avec au départ un intérêt spécifique pour l'immigration dans le corridor nord-sud de l'Amérique du nord, ce Centre est rapidement devenu un lieu privilégié du travail sur l'immigration Haïtienne au Québec. Une immigration dont est issu Joël Des Rosiers arrivé à Montréal en 1962.

Outre les raisons objectives qui peuvent justifier extérieurement la légitimité de la séquence « Métropolis Opéra » retenue comme titre par Joël Des Rosiers dans le Montréal des années 80, essayons de comprendre ce qui lui a semblé personnellement pertinent dans ce titre pour assurer la spécificité de son propos poétique.

Sans nous engager plus avant dans le texte, arrêtons-nous à la composition qui associe une couverture au titre de ce premier recueil. C'est ce qui retient d'abord quand on commence à lire les textes de ce poète. Selon, je crois, le propos de Jean-Louis Bory, un bon recueil de poésie est celui qui progressivement explicite son titre. Pour tout lecteur francophone tant soit peu lecteur, à Montréal, New York, Tokyo ou Paris, *Métropolis Opéra* conjure l'idée de grande ville et de haute culture urbaine où, opéra aidant, perdure le culte du *bel canto*. Dans sa densité connotative, « Métropolis » évoque avant tout l'expansion urbaine, l'éclatement de la ville « intra-muros », l'absorption des faubourgs, et, plus récemment l'invention des banlieues qui s'emparent d'agglomérations voisines et facilitent l'établissement d'un tissu urbain continu et indifférencié. Le thème n'est pas neuf dans la poésie française et francophone et, bien avant que Cendrars en

fasse un aspect important de sa poésie « citadine » dans les années 20, déjà, à la fin du XIXe siècle Emile Verhaeren célébrait les « villes tentaculaires »:

O les Babels enfin réalisées!
 Et cent peuples fondus dans la cité commune;
 Et les langues se dissolvant en une;
 Et la ville comme une main, les doigts ouverts,
 Se refermant sur l'univers
 (Emile Verhaeren. *Les villes tentaculaires*, 1895)

Le texte de Verhaeren évoque « Babel », un motif que l'on retrouve en écho et refrain dans la « métropolis » de Des Rosiers. Dans une référence intertextuelle inévitable sollicitée par Des Rosiers, le film de 1927 de Fritz Lang, *Metropolis*, la ville moderne est également rattachée à « Babel » puisque *Metropolis* a pour surnom « La nouvelle Babel ». C'est cette référence biblique qui, de manière présupposée, inscrit la malédiction dans la narration. En effet, si cette ville est un succès pour son oligarchie, c'est au prix de l'injuste traitement des travailleurs, réduits à l'état d'esclaves de la ville machinique. Lang utilise ainsi le thème pour condamner une manifestation naissante de la modernité, le concept même de « grande ville ». L'intention critique est évidente ; lorsque la protagoniste révolutionnaire, Maria, leader de la population d'« en bas », appelle à un nouvel ordre social fait de concorde et d'harmonie, elle utilise la parabole biblique du désastre de Babel, pour dénoncer le mal inhérent de cette fausse utopie édénique. La « Babel enfin réalisée » qu'est *Metropolis* est une catastrophe, elle est l'œuvre de Moloch, le dieu cruel, inhumain et primitif qui demande le sacrifice de créatures de chair et de sang pour que la cité demeure. Contre cet avenir anticipé fait du sang des enfants, des pleurs des

mères et de la colère des pères, Lang propose une (ré)solution habermassienne: le consensuel au service de l'harmonie sociale.

A l'opposé de cette vision pessimiste de la grande ville, lorsque Verhaeren célébrait « la Babel enfin réalisée » dans les villes tentaculaires naissant à l'aube de la révolution industrielle, il manifestait une confiance optimiste dans l'industrialisation et la technologie préfigurative de celle qui, une décennie plus tard, animera encore la passion mécanique et aveniriste de Marinetti et des Futuristes.

Le tragique carnage de la Première guerre mondiale où les machines et la technologie jouent pour la première fois un rôle décisif refroidira l'enthousiasme de l'apolitisme dadaïste de Zurich et des avant-gardes pacifistes de Genève. La leçon idéologique de *Metropolis* prend en compte cette horreur récente et en insistant sur l'importance des qualités du « cœur », dénonce la folie meurtrière et irresponsable de l'incontrôlable « homme-machine ». En tant que tel, le film se veut un incontestable démenti à l'optimisme techno aveniriste des deux générations précédentes de l'avant-garde. La résolution « heureuse » du conflit moral à la fin du film laisse toutefois planer une ambiguïté fondamentale sur « la vie moderne ». L'accord organique entre ceux d'« en haut » et ceux d'« en bas » n'abolit nullement tout l'effort de séduction graphique que le film déploie en faveur de la modernité : graphisme futuriste, architecture/urbanisme gigantesque, esthétisme intérieur de style *bauhaus*, efficacité des gadgets technologiques, etc. Babel n'est pas détruite, l'horreur morale est certes éradiquée, mais la ville moderne demeure dans son embellie. Peut-on si facilement dissocier

le contenu moral de son contenant monumental ? L'inhumanisme impersonnel d'avant le consensus peut-il se reformuler en humanisme généreux dans les lieux mêmes dont il était l'arrogante expression ? L'un peut-il aller sans l'autre ? L'environnement inchangé n'appelle-t-il pas les mêmes comportements ?

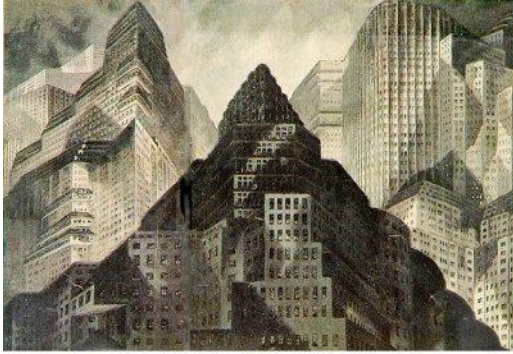
C'est dans la filiation de cette dualité idéologique portée par le film que Des Rosiers place son premier recueil en lui donnant le titre de *Métropolis* qui détient en lui les sentiments ambivalents que suscite encore pour nous, l'image mythique de la ville « moderne » et de ses excès. Non seulement les textes de *Métropolis Opéra* jouent linguistiquement autour de cette référence culturelle (« babil on Babylon » 11) mais le graphisme de Norman Cousineau en couverture s'inspire directement du canonisme de l'iconographie cinématographique de *Metropolis*:



[FIGURE 1]

Si l'on se réfère au graphisme original du film, on se rend toutefois compte que Cousineau, dans son travail d'illustration, ne se sert pas des images triomphalistes traditionnellement utilisées pour visualiser l'utopie réalisée

dans le film de la « Nouvelle Babel » triomphe de l'ordre mécanique et prestige de l'avenir:



[FIGURE 2]

[FIGURE 3]

L'angle aigu des toits, symbole pointu et récurrent dans l'iconographie associée à *Metropolis* pour signifier l'ambition conquérante et infinie de la nouvelle citée radieuse, est remplacé sur la couverture par l'iconographie, plate, morne et opprimée qui caractérise la ville souterraine et sans joie des « frères travailleurs » :

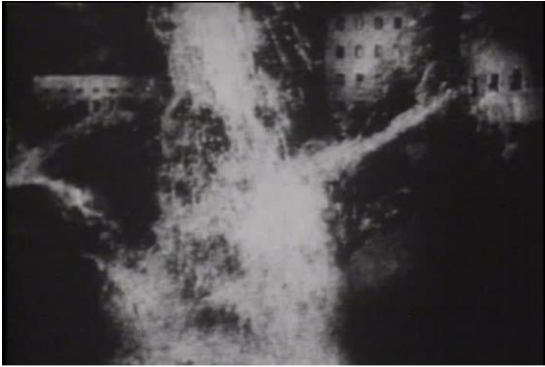


[FIGURE 4]

Cette ville misérable, souterraine,

dans ses flancs
 tapies là-bas
 l'usure
 la meute profonde des rues (1987,88)

qui, dans les dernières scènes du film est détruite par le déluge causé par la folie de ses habitants révoltés contre la puissance inhumaine des machines et l'indifférence de son oligarchie.



[FIGURE 5]

Le «bas de plafond » qui caractérise la ville souterraine de *Metropolis* peut facilement être assimilée à la ville souterraine que devient Montréal dans ses longues périodes hivernales. Chez Des Rosiers il y a le « désir de ville » (1990,152) pour ne pas figurativement « s'évanouir parmi les rats» (1990,166).

Les fantômes de l'Opéra :

A elle seule, la référence à la vie souterraine de Montréal pendant le long hiver ne suffit pas. Il y a d'autres caves et cavernes dans la poésie de Des Rosiers. D'abord parce que, parfaitement capable d'investir tous les aspects figuratifs de son nom, il sait qu'il est à la fois sol et ciel, racine et fleur. Une dichotomie qui, comme nous le verrons, fonctionne à plein lorsqu'il s'agit de se *désenterrer* pour mieux *errer*. Ensuite parce qu'il sait que sa poésie sait exprimer des pulsions *profondes* sans les révéler explicitement. Dans cet ordre symbolique du caché/révéle, des traumas

personnels, historiques et libidinaux, il est facile de lire *Opéra* dans le titre comme un rappel implicite au roman noir de Gaston Leroux, *Le fantôme de l'Opéra*. La vie souterraine, comme métaphore de la vie intérieure avec ses secrets : « hurle terre au lointain intérieur » (1987,87), la zone des racines (« des racines croulent sous nos pieds » (1990,153). L' « opéra » tient au chant intérieur à ce qui fait œuvre de nostalgie, un univers d'ombre, de tristesse et de tragédie intimes.

Nul n'est un exilé par choix. Dans le cas de Des Rosiers le poids de l'esclavage, du long statut subalterne des anciens,

yeux éteints
 mains closes
 le bas oublié
 en ce grand surpli de mer
 un enfant accompagne
 une cargaison d'ancêtres terrassés (1987, 39)

puis, plus près, le quotidien du meurtre, de la peur, de l'arbitraire de la non-conformité (monstre) dans la société Duvaliériste de Haïti a forcé sa famille à quitter le pays. La déploration du centre de la terre : « abysse/ en des lieux étreints de douleur un suaire insulaire » (1987, 83). Être au fond de l'ombre, c'est aussi accepter la solitude et le rôle de récitant élégiaque des morts : « seul/faut-il que je parle seul/ pour les mourants et les morts du siècle » (1990, 164).

Outre l'importance profonde du gouffre et de l'ombre, comme espace intérieur de la non appartenance naturelle au monde insouciant de la festivité de surface il y a, double marque, une mutilation de la main qui le conduit à se reconnaître à sa naissance comme « hors norme ». On est loin

des mutilations volontaires infligées par les *comprachicos* sur l'enfant qui deviendra le « Fantôme » de l'Opéra puisque la mutilation est le résultat d'une procédure chirurgicale contrôlée :

hommage à Scherer Adrien qui me blessa à la naissance
 stigmaté que je porte comme alliance au majeur gauche
 incarnation d'une étrange aisance de mes mains (1999, 20).

Des Rosiers est le premier enfant né à Haïti d'une césarienne, mais le scalpel a glissé et fait marque. La marque se dit dans le poème et la blessure (symbolique/physique) détermine le lieu où poétiquement Des Rosiers va investir sa différence, elle devient prégnante de toutes les autres aliénations (étranger à ce pays, noir dans un monde blanc, culturellement handicapé, etc.). Si le « vrai » québécois est « de pure laine », il est lui de « pure laine crépue ».

Coupe coupe

Les oppositions souterrain/surface, caché/révéler, monstrueux/normal, aliéné/adapté qui établissent l'arcature thématique du premier recueil *Métropolis opéra* de Des Rosiers répondent ainsi au récit mythique de la naissance qui construit le modèle de la remémoration schizo : la poétique identitaire coupe-coupe. Si chez Apollinaire dans « Zone » la rupture prend la forme éponyme d'un (soleil) cou coupé (une trace littéraire chez Des Rosiers « mon songe soleil cou coupé » (1990, 124), et si les esclaves haïtiens qui cherchent à s'échapper sont punis par les pieds coupés («voici le dernier esclave pieds coupés» (1990, 123), le rite d'apparition de Des Rosiers au monde se fonde dans le rite du doigt coupé ; en fait des doigts coupés. Le motif subsume une double dimension dans laquelle l'histoire de l'individu se confond intimement avec celle du lieu d'où il vient. Des Rosiers a les doigts coupés, c'est son acte de naissance. De la même façon,

la ville de Cayes, cette ville dans laquelle il naît est elle-même née de la coupure produite dans ses "cayes" (cailloux, rochers proches de la côte) par un galion espagnol échoué un jour sur ses rochers madrépores que Des Rosiers décrit comme ayant la forme des cinq doigts d'une main.

longtemps avant ma naissance entre les mains d'un
accoucheur
qui me blessa aux doigts d'un coup de scalpel
la ville s'appelait Cayes
c'était le nom donné par les indigènes taïnos
aux atolls de madrépores
disposés comme les cinq doigts de la main à l'entrée de la
rade
en 1527 venant d'Aquino un galion espagnol s'y était éventré
(1999, 16)

Ainsi, dans les deux cas, l'acte de naissance est le produit d'un acte violent qui fonde l'origine du sujet et l'origine de son origine. Mais cette origine, paradoxalement, n'existe pour Des Rosiers seulement parce qu'elle porte en elle-même la notion qui engendre l'oubli : ces Espagnols qui échouent sur la côte sud d'Haïti ne pourront jamais retourner au pays d'origine ; ils vont fonder le lieu de l'origine de Des Rosiers, cette origine même qu'il a à lui faudra à son tour oublier pour se fonder dans un autre lieu. On comprend comment cette image d'enchâssement d'origine sert ainsi à construire un système d'itinéraires identitaires fait de coupures, de ruptures, et d'amplification du renouveau. L'écrit identitaire à main courante exalte les coupes dans le continuum pour mieux souligner la différence et la liberté du sujet. Ainsi la filiation est marquée :

j'ai reçu en partage les mains de mon père
lui-même les avait héritées de sa mère Amanthe (1999, 13)

mais ce n'est que pour mieux dire qu'elle n'a pas lieu :

cela n'est pas un fantôme cela n'est pas une image
je fouille je remonte à la source je veux savoir de qui
me viennent ces mains atypiques (1999, 20)

L'«atypisme» est le résultat d'un acte violent de séparation (coupure, sang), tout comme l'était déjà l'effraction des colons espagnols arrivant au pays des «indigènes taïnos» lorsque le galion s'était retrouvé «éventré». Ce terme dans le contexte de conquête n'est pas ici un mot indifférent puisqu'on y peut entendre à la fois le féminin «Eve» et «entré», aussi bien que la combinaison «ventre». Le galion espagnol est éventré entre les doigts de madrépores et de ses flancs sortent les colons espagnols qui changent le destin de l'île, mais c'est effectivement un autre «éventrement» qui marque les «doigts» de Des Rosiers et modifie son destin à jamais :

la main du chirurgien ouvrit le ventre de ma mère
du xiphoïde au pubis la tribu exulta dans l'assomption du
sang
l'enfant tenait la lame du bistouri entre ses mains (1999, 17)

Cette blessure de naissance constitue la marque qualifiante du destin exceptionnel: malédiction («ides») des malheurs anciens, de la mort, de l'exil :

dans la nuit d'octobre aux ides de naissance
lune en scorpion pleine à gémir trente années inutiles
meurtrier un nègre à son ouvrage
ah mère quelles mains d'embaumeur me nouent à l'étrangeté
des neiges (1990, 164)

Le transfert de la coupure physique à la coupure symbolique est clairement avancé dans cette image enfantine qui expose le passage de l'intérieur à l'extérieur, du caché au révélé, du tu au dit, trouvée dans *Métropolis opéra* et qui est ainsi explicitée plus tardivement dans *Vétiver* :

les artérioles digitales sectionnées spasmées par l'éther
 s'étaient rouvertes durant la nuit un caillot dans la bouche
 l'enfant avait porté la blessure à ses lèvres (1999, 17)

La « coupure » qui dans sa densité polysémique rassemble le faisceau des aliénations désespérantes s'interprète chez Des Rosiers comme la figure de toutes les difficultés de l'adaptation. Il est ainsi difficile de ne pas remarquer que parmi les fantômes flottant autour de cette coupure symbolique dans *Métropolis opéra* s'expose plus particulièrement dans ce nouveau monde, celui du désir sexuel. Il est tenu caché, tenu pour autre, héros d'un opéra latent qui s'interprète à couvert. Un jeu de pénombre où la convoitise ne sera satisfaite que dans des conditions artificielles qui simuleront l'univers du territoire souterrain : la ville la nuit comme extension de la cave et le monde fantasmatique et occulté des prostituées

et ma joie sans tarif que la nuit pleine bassine
 sur les retables de fer les voiries de bitume
 aux mains des filles de convoitise
 retrouver sous leurs ronces de cuir (2000, 19)

A l'intimidation du barbare causée par la résistance des « ronces de cuir » correspond la convoitise du prédateur à la recherche de sa proie: « femme de capture icône de nuit/ Que la nuit me pardonne » (2000, 20) ; raptur et captives, mêmes signes extérieurs de la monstruosité sociale effacés dans la douce nuit qui marche : « suies d'humanité madones mamelues en déités décrépites » (2000, 86).

Ainsi, même les premières sorties symboliques de la cave, les premières braves échappées belles loin des fantômes des souvenirs et des horreurs vécues et imaginées qui peuplent le monde intérieur caverneux se

font dans la pénombre de la nuit, sous couvert de l'obscurité anonyme qui masque les identités et les signes de la différence. Cela ne veut pas dire que Des Rosiers ne porte pas en lui le poids de la remémoration souterraine, simplement, l'atmosphère sinistre (la blessure n'est pas indifféremment située à la main gauche) des souffrances d'un passé perçu comme une disgrâce (« l'île comme une dérélition » (1990, 171)) est moins facile à lire par les passants et passantes nocturnes avec qui il partage l'obscurité. La cicatrice de la coupure (et tout ce qu'elle est symboliquement chargée de prendre en compte) fait de lui un livre ouvert, trop ouvert aux questions de l'origine et du n'être pas à sa place ; l'accepter c'est se condamner à la liturgie continue du ressassement des deuils auquel il n'a de cesse d'échapper pour vivre, dans l'au-delà de la coupure, au soleil de l'indifférence générale et participer, sans ses fantômes, à la fête joyeuse de la brillante mascarade collective et sensuelle qui se tient, en haut, dans les salles de bal de l'Opéra, où tous, identités mêlées, brouillées, et ignorées peuvent s'oublier « ivres et furieux de joie »¹ dans le plaisir insouciant de l'heure et du jour blanc où seul réside la volupté de dire.

S'essorer

« ...les fleurs excitées brûlent du désir de rivaliser avec l'azur du ciel par l'énergie de leurs couleurs, et que la chaleur rendant visibles les parfums, les fait monter vers l'astre comme des fumées... »

(Baudelaire, *Œuvres complètes*, Le Dantec, éd., *Petits poèmes en prose*, « Le fou et la Vénus », Paris, Gallimard, p. 237)

Dans la grande ville moderne, dont certains habitants sont maintenus
une partie de l'année en survie, pour ainsi dire, dans les soutes,

ah cloaques de la ville blanche
bée
le spasme sourd du métro
(1987, 63)

pour sortir à la fin de la saison des neiges, la tentation euphorique de la surface et du soleil (« brille ville de nos reflets » (1990, 147)), frappe aussi littéralement et figurativement le nouvel arrivant. La sortie « au soleil » (sans 'cou coupé', mais les doigts meurtris) s'appréhende comme essor hors non seulement des corridors obscurs du monde souterrain, mais bien comme sortie libératrice de la mémoire, comme extraction hors de l'origine qui a imposé la coercition du confinement nostalgique (« le désir du néantir depuis les origines » (1990,142)) car ces îles dont il s'ex-île malgré leur réputation sont en fait enfermées, sans ciel, sans azur, elles sont dans le conte de ceux qui pleurent leur beauté oubliée : « les îles belles n'ont pas de ciel/la bouche de la pleureuse contient le ciel » (1990, 164).

Dans la vision des îles, il y a toujours le malheur qu'elles ont dû subir pour être îles ; dans un rappel visionnaire qui n'est pas sans rappeler le principe du recueil *Les Indes* d'Edouard Glissant, Des Rosiers anticipe tout le malheur que la «découverte» des îles porte en elle : « Pina Nina Maria ô putains océanides/rendez de vos salures les esclaves enferrés/ lequel est grimpé sur le suif des douleurs » (1990, 165). C'est pourquoi, toute tentative de « sortie » d'accès au soleil ne peut être littéralement et figurativement que dangereuse. Pour Des Rosiers, cette sortie symbolique

hors des abîmes du souvenir, cet appel de « l'extase universelle », à la « ville sur le ciel », entraîne un risque d'excès d'illusion, un dérèglement des sens provoqué par un retour métaphorique au pays du soleil « terre sans ombre » (1987, 37), un soleil qui aurait le pouvoir de faire oublier les fantômes, l'obscurité et les zones d'ombre « Ex-îles soleil scialytique » (1987, 35). La vue de ces tours totems de Christs d'un nouvel âge (« les tours [...] qu'eussent acclamées les poètes .../ épures graves et noires / sphinx dépourvus de paupières / momies d'acier en des jardins meurtriers / qui veillent zénithale solitude » (1990, 147)), couplée avec l'exaltation de l'azur retrouvé conduit à un dangereux état de confusion « sur les cimaises d'un ciel étale / obscur azur » (1987, 36).

Anxiété primitive : faut-il avoir peur du soleil ? Le mythe d'Icare est là pour nous rappeler le péril : une dangereuse hypertrophie de puissance assumée fait fondre la cire. Frappé par une folie momentanée de grandeur, le citoyen libéré de son esclavage souterrain succombe à l'ivresse des cimes. Il oublie la mesure, se voit volant, et harnaché d'ailes de chauve-souris « haïr ces urubus qui crèvent la pureté du ciel » (1987, 37). Réinscription dans le quotidien urbain de l'éternel mythe, de l'hubris imprescriptible riche de sa solitude tranquille. Vertige de Métropolis ! Sortez de vos terriers et rejoignez les cieux. Dichotomie éternellement répétée du haut et du bas : oubliez la terre, sacrifiez à la démesure, soyez du bond, devenez le grand sauteur de l'infini. Celui qui s'élance du haut des gratte-ciel dans l'espoir de s'essorer libre comme un grand oiseau bleuté des mers sereines oublie de se faire expliquer les lois de la gravité; il fait comme si elles n'existaient pas;

dans l'illusoire, il n'en n'est pas à une illusion de plus ou de moins. On ne lit jamais assez. Pourtant Mallarmé, grand lecteur de Baudelaire et de ses poèmes où les grands oiseaux, steamer des mers chaudes, s'essorent dans l'azur, nous avait bien prévenus: l'azur tente, le grand saut dans l'infini attire, mais, toujours, il y a le vide à considérer. Et c'est dans la faille infiniment réduite entre le désir inadulté d'absolu et la claire conscience du risque encouru que passe le discours de la poésie:

Mais hélas! Ici-bas est maître: sa hantise
Vient m'écœurer parfois jusqu'en cet abri sûr,
Et le vomissement impur de la Bêtise
Me force à me boucher le nez devant l'azur.

Est-il moyen, ô Moi qui connais l'amertume,
D'enfoncer le cristal par le monstre insulté
Et de m'enfuir, avec mes deux ailes sans plume
- Au risque de tomber pendant l'éternité?
(Mallarmé, « Les Fenêtres »)

C'est sous le signe des conséquences prévisible de l'illusion fatale qui frappe ces hommes volants du premier printemps qui ne peuvent résister à l'ivresse des cimes urbaines que s'ouvre la première partie, « mémoire océan», de *Métropolis Opéra*. L'illustration dans son réalisme ne laisse aucune ambiguïté sur ce qui vient de se passer : le nouvel Icare chauve-souris a raté le bond et n'a pas même eu la consolation du mouvement perpétuel de Mallarmé ; la solidité du sol rencontré a gardé la trace éclatante de l'impact.

[FIGURE 6]



Dans l'ex-île Des Rosiers sait qu'il ne peut pas courir le risque d'être hanté par l'illusoire azur des ciels de la grande ville ; il est porteur du « sombre azur », l'Anté de sa profondeur, « l'humus au ventre » (1987, 89), son seul envol n'est pas lié au soleil : il vise les hauteurs de l'humain.

cet éther ombres esseulées
épures un envol de syzygies (1987, 79)

NOTES

1. Charles Baudelaire, *Petits poèmes en prose*, XXV, « La belle Dorothée».

Résumé:

Le poète québécois d'origine haïtienne, Joël Des Rosiers publie en 1987 son premier recueil de poésie intitulé *Métropolis, Opéra*. Le texte, largement autobiographique, recueille un ensemble de poèmes qui portent sur les lieux de mémoire générés par l'exil à un jeune âge (il avait onze ans). Ce n'est toutefois pas un poème de nostalgie ou une anamnèse dramatique. Des Rosiers tente d'exorciser les démons qui résultent d'une assimilation à un monde dans lequel il s'est senti enfermé par sa différence raciale, sociale, culturelle mais qu'il a réussi à intégrer (il est maintenant psychanalyste et écrivain reconnu). L'émancipation se joue dans sa poésie à travers un ensemble symbolique lié à la représentation de l'émergence verticale du souterrain à l'espace aéré de la grande ville pour aboutir au sommet de ses plus hautes constructions. Un imaginaire original se constitue sur un ensemble d'images culturelles préexistantes qui suivent le même schéma métaphysique (des enfers souterrains aux cieux divins) et prennent en compte des binarités similaires: de la ville souterraine obscure aux jardins suspendus de *Metropolis*, de la caverne sous l'Opéra à ses salons fastueux, des chauve-souris trouvées dans le caveau du désespoir aux grands oiseaux de l'azur, etc.

Mots-clés:

exil, immigration, Haïti, Québec, esclavage, ville, souterrain, cloaque, métropolis, Babel