

L'Extrême Contemporanéité de Dany Laferrière: la fabrique de l'écrivain mondial

The Extreme Contemporaneity of Dany Laferrière: The Making of a World Writer

Kusum Aggarwal¹

Submetido em 3 e aprovado em 16 de novembro de 2020.

Résumé: Selon le romancier Michel Chaillou, « L'extrême contemporain, c'est mettre tous les siècles ensemble » (Viart, 2005, p. 18). Éluclidant sa formulation, Dominique Viart rappelle que les littératures de l'extrême contemporain se renouent tout autant « avec le dépôt culturel des siècles et des civilisations » (p. 18). À plusieurs égards, l'œuvre du canado-haïtien Dany Laferrière, auteur d'une trentaine de romans, articule cette tension entre l'exigence de contemporanéité littéraire et l'inscription dans « les régimes d'historicité » (Revel, 2000, p. 13-20). Un excentrique, au sens où l'entend Pascale Casanova (1999), issu d'une jeune littérature née au tournant du 20e siècle, une littérature dépourvue de capital culturel des littératures reconnues, patrimoniales, s'il parvint à se faire reconnaître et à dominer l'espace littéraire – sa nomination à l'Académie française en est une marque –, c'est qu'il mise sur la différenciation, sur une stratégie littéraire déconcertante à la faveur de l'invention d'une littérature ouverte sur le monde, sur la mondialité comme espace de construction des littératures du temps présent.

Cette étude se conçoit en quatre étapes. Suite aux préalables contextuels de la littérature de la mondialité, elle propose une esquisse rapide de l'itinéraire de météore de l'écrivain, pour ensuite procéder à une analyse de la façon dont il se met en scène en tant que passeur d'une pensée, en somme de sa posture. L'étude clôturera sur une prise en compte des stratégies esthétiques et rhétoriques dont il élabore et qui l'inscrivent dans l'extrême contemporanéité littéraire et artistique.

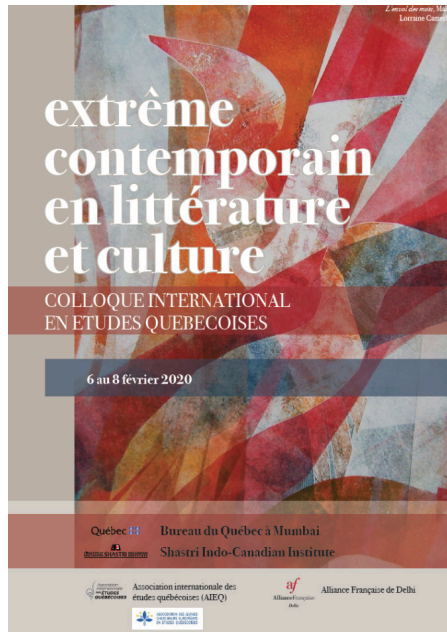
Mots-clés: Écrivain mondial. Transnational. Littérature dominée. Stratégie littéraire. Anthropologie à rebours. Autorité auctoriale.

Abstract: The French novelist Michel Chaillou believes that 'Extreme Contemporary is about bringing together literary works across centuries' (Viart, 2005, p. 18). While elucidating his formulation, Dominique Viart claims that extreme contemporary literatures however bear imbrications of 'the cultural warehouse of previous centuries and civilizations' (p. 18). On many accounts, writings of the Canadian-Haitian writer Dany Laferrière, author of around thirty novels, articulate these tensions between the demands of contemporaneity and the exigencies of varying 'regimes of historicity' (Revel, 2000, p.13-20). A literary outsider, according the Pascale Casanova's (1999) definition, emanating from a young literature born at the turn of the 20th century, a literature bereft of the cultural capital enjoyed by prominent, patrimonial literatures, he owes his literary suc-

cess – as attested for instance in his nomination to the French Academy, - primarily to the fact that he wagered on differentiation, and on disconcerting literary strategies in a bid to participate in the invention a world literature, conceived henceforth as a locus for the fabrication of literatures of the present times.

This study is conceived in four parts. After contextualizing his works within the frame of world literature, I will briefly sketch the meteoric rise of the author, and offer a reading of the ways in which he self-presents, and displays, what Jerome Méizoz calls, his literary posture. The study will conclude with an analysis of the esthetic and rhetoric strategies that he deploys in order to self-construct as a writer of extreme contemporaneity

Key words: Global writer. Transnational. Dominated literature. Literary strategy. Reverse anthropology. Authoring authority.



Selon le romancier Michel Chaillou, « L’extrême contemporain, c’est mettre tous les siècles ensemble » (VIART, 2005, p. 18). Éluclidant sa formulation, Dominique Viart rappelle que les littératures de l’extrême contemporain se renouent tout autant « avec le dépôt culturel des siècles et des civilisations » (VIART, p. 18), postulant ainsi, et à bon escient, la présence persistante dans les littératures du présent des sédiments des temps du passé, tout à la fois en fuite et en présence, invariablement. Mathilde Barraband, pour sa part, estime que si.

[...] l'objet sur lequel il [historien de la littérature] travaille en premier lieu est transhistorique [...] la discipline [l'histoire littéraire] se fonde moins sur un rapport au passé que sur une conscience des jeux et enjeux temporels, et [...] l'historien de la littérature est moins un spécialiste du passé que de la dimension temporelle des phénomènes littéraires à travers laquelle il tend à les comprendre » (BARRABAND, 2013, p. 7).

À maints égards, l'œuvre du canado-haïtien Dany Laferrière, auteur d'une trentaine de romans, dont certains traduits en une quinzaine de langues, articule cette « conscience des jeux et des enjeux temporels » évoquée ci-dessus. Son extrême contemporanéité se manifeste très explicitement dans le déploiement de l'art enjoué de mobiliser des « régimes d'historicité » (REVEL, 2000, p. 13-20) enchevêtrés concurremment dans le passé, le présent et le futur.

« Un excentrique » venant de l'espace d'une petite littérature née de traumatismes et des violences découlant des siècles d'esclavage, de domination coloniale et de dictature, l'écrivain haïtien est de ces nouveaux venus dans l'espace littéraire qui s'imposent en « artisans des révolutions littéraires : ils luttent, avec des armes spécifiques, pour changer l'ordre littéraire établi. Ils innovent et bouleversent les formes, les styles, les codes littéraires les mieux admis au méridien de Greenwich littéraire » (CASANOVA, 1999, p. 441). Autrement dit, s'il est, à ses débuts, enserré dans l'état de la marginalité, ce qui est le lot des littératures dominées, dénuées de capital culturel contrairement aux littératures patrimoniales et nationalistes, il parvient, en définitive, à pénétrer le cénacle des écrivains consacrés accumulant, tout à la fois des prix littéraires, les plus prestigieux, et des doctorats obtenus auprès des universités des deux rives de l'Atlantique. Sa visibilité se cimente avec son élection à l'Académie française en 2013, où il acquiert le fauteuil de l'écrivain d'origine argentine, Hector Biancotti décédé un an plutôt, et signale son entrée dans la pléiade des immortels. Ces marques palpables de la réussite de l'écrivain dans le monde des lettres endossent assurément sa croyance résolue dans une conception distincte de la pratique littéraire et sa lucidité quant aux moyens dont disposent les écrivains mineurs soucieux de se libérer des limites de leur situation d'origine.

Cette étude a ainsi pour but d'élucider les stratégies littéraires confectionnées par l'écrivain avec le dessein de se concilier à sa situation d'extériorité par rapport aux littératures consacrées, – visible entre autres dans son dénuement linguistique et littéraire

– et de participer de la sorte à la fabrique d’un espace littéraire mondial. Ce mouvement, je vais le montrer à l’appui d’une lecture de deux romans montréalais de Laferrière. Le premier, *Comment faire l’amour avec un nègre sans se fatiguer* paru huit ans après son arrivée à Montréal, en qualité d’exilé politique, pour échapper aux repréailles des Tontons Macoutes, bras armés de Bébé Doc qui terrorisaient le pays. Pendant huit ans, il enchaînera des emplois précaires, parfois dans les usines de la banlieue montréalaise, tout en caressant l’ambition d’écrire. Et le deuxième, *Je suis un écrivain Japonais* (2008) fut publié dans le sillage de l’annonce, en l’ouverture du *Monde des livres*, du manifeste dit « Pour une littérature-monde en français » dans l’édition du 16 mars 2007 portant la signature de 44 écrivains lesquels récusaient énergiquement le statut attribué aux littératures francophones cantonnées, estimaient-ils, dans des catégories réifiantes, indigénistes ou nationalistes, legs du passé colonial. L’événement, très médiatisé, se doubla de la parution d’un ouvrage collectif, *Pour une littérature-monde* (2007)², agrémenté d’un assortiment d’articles fournis par une vingtaine écrivains francophones, lesquels, à l’unanimité, et avec insistance, se proclamaient des « internationaux » (LE BRIS et ROUAUD, 2007, p. 35) ostensiblement en raison de leur appartenance commune à un espace littéraire mondial. Car, outre leur rapport à la langue française, ils partageaient l’expérience de la déterritorialisation et des déplacements dont les empreintes définissaient leurs écrits. Ne se concevant plus comme des nationaux, ces cartographes des mondes en mutation, et des géographies qui se réinventent, produisent inévitablement : « des glissements de paradigmes [dans la mesure où les nouveaux espaces] posent à l’écrivain de nouveaux problèmes qui sollicitent de nouvelles réponses » (MORETTI, 1998, p. 196).

Écrire à partir d’une faille

Étant de la génération des écrivains qui accèdent à la littérature dans les années 1980-1990, Dany Laferrière est hautement conscient que, en sa qualité d’écrivain originaire des littératures périphériques, il aura à engendrer les conditions propices à son insertion dans le monde littéraire. Sans aucun doute, comme tout nouveau venu, il reconnaît avec lucidité ce rapport entre son statut et le pari que représente le désir d’écrire. Cette condition, il la partage avec la cohorte d’intellectuels africains, asiatiques

et caribéens contraints, eux aussi, de s'expatrier et d'écrire par conséquent à partir d'une faille, depuis les grands pôles de production littéraire communément établis en Europe et aux États-Unis. Rappelons aussi que ce moment historique coïncide avec ce que l'on nomme « le tournant transnationale » qui s'énonce par le surgissement d'un imaginaire à l'intersection des cultures, des races et des genres (FISHKIN, 2005, p. 17). Plus concrètement, à l'imaginaire national ancré, d'après l'historien irlandais, Benedict Anderson, dans l'isomorphisme entre peuples, territoires et souverainetés (ANDERSON, 2006, p. 37-47), se substitue désormais le cosmopolitisme et le transnationalisme des écrivains originaires des anciennes colonies européennes, dont les écrits articulent le vécu d'exilés, des rescapés politiques ou économiques, réveillant de la sorte une part de la mémoire coloniale des puissances occidentales.

Or, l'anthropologue américano-indien Arjun Appadurai est d'avis que l'imaginaire culturel des sociétés postnationales subit l'influence déterminant de l'« ethnoscape [à savoir] un paysage formé par des individus qui constituent un monde mouvant dans lequel nous vivons » (APPADURAI, 2005, p. 71). D'après lui, les mouvements migratoires conduisent à la liquéfaction des identités, désormais en continuelle réélaboration, en croisement avec des formes nouvelles de sociabilités et de solidarités intrinsèquement translocales. Il en ressort ainsi que la prolifération des identités en situation diasporique, offre à l'écrivain, migrant lui aussi, un terrain foisonnant d'exploration, recelant tout à la fois des vécus, et imaginaires inexploités.

Nonobstant, ces écrivains migrants aux identités fluctuantes se voient, en tout état de cause, dans l'obligation de se concevoir autrement afin d'improviser leur entrée dans cet espace littéraire qui s'internationalise et se globalise, et qui reste cependant soumis à des concurrences inattendues, des écrivains nationaux, ou encore des ceux issus d'autres migrations. Dans ce contexte socioculturel éminemment mêlé, il leur faut ciseler leurs armes littéraires et modeler leur écriture et leur discours de façon à les rendre apte à exprimer leur situation inédite. Ainsi comme le précise la théoricienne culturelle chicana, Gloria Anzaldúa, ces écrivains ne souhaitent pas, eux non plus, renier même une infime partie « des voix contradictoires qui bourdonnent dans sa tête » (FISHKIN, p. 17).

Une anthropologie à rebours

Vivant en Europe et aux États-Unis et écrivant à partir de nouveaux lieux, les écrivains expatriés investissent des espaces fictionnels fraîchement constitués, et tissent des récits d'hybridations et de métamorphoses des mondes et des cultures distinctes les uns des autres, pour retracer les figurations variées de la contemporanéité. Adoptant la posture d'un ingénu inculte qui ignore les rites et les rituels de la modernité montréalaise, le narrateur, – dans le cas de son premier roman, *Comment faire l'amour avec un nègre sans se fatiguer*, qui a pour cadre la ville de Montréal, – se livre à une enquête alambiquée avec pour objet d'accéder aux sources de la culture montréalaise et de la dépouiller. Cette opération, je la définis comme une anthropologie à rebours puisqu'il est désormais le fait du retournement du regard anthropologique, dont l'initiative était réservée historiquement aux seuls blancs, artisans des savoirs sur les mondes lointains confrontés dans le contexte des voyages, des découvertes et des conquêtes coloniales.

Or, dans ce roman, on observe que le narrateur, un immigré minable et besogneux, s'approprie le droit de regard, et se hasarde, à son tour, à passer au crible les lubies des blancs, ces fabricants ingénieux de stéréotypes racistes et colonialistes sur les peuples noirs. Les rôles se renversent comme pour rallier à l'appel de Léopold Sédar Senghor, père de la négritude, de « déchirer les rires Banania sur les murs de la France » (2007, p. 137). Le poète sénégalais faisait allusion aux affiches publicitaires qui, durant l'entre-deux-guerres, claironnaient haut et fort la duplicité des Français lesquels, tout en projetant une image infantilisée des noirs, s'employaient, avec désinvolture, à les mobiliser en faveur des guerres mondiales alors que celles-ci ne les regardaient nullement. Usant d'une écriture distinctement hétéroclite où se mêlent le dérisoire et le sobre, le sensuel et le spontané, et le poétique et le trivial, ce roman affirme, avec conviction, l'urgence d'une anthropologie du présent, nécessité de base dans la mesure où ils ont aussi bien pour fonction de faire voir l'influence abusive des clichés d'autrefois sur les manières d'être et de penser contemporaines.

Des observateurs critiques, polémiques, et surtout provocateurs, les nouveaux anthropologues, ces migrants haïtiens, érigent leur tente au cœur de la ville de Montréal,

[...] au 3670 de la rue Saint-Denis en face de la rue Cherrier. C'est un abject taudis au troisième que le concierge a refilé à Bouba pour 120 dollars par mois. Une chambre exigüe, coupée en deux par un affreux paravent japonais à grands oiseaux stylisés. [...] Une cuisine aux foyers aussi glacés que des tétons de sorcière volant par - 40 degrés (p. 12)

Cette « étroite bauge » (p. 12), on le découvre au fur et à mesure, est au vrai le centre névralgique des enquêtes que mènent, très rigoureusement les deux noirs, le narrateur avec son complice dénommé Bouba, sur les fantasmes sexuels des jeunes universitaires montréalaises. Des chômeurs désocialisés, les deux hommes passent ordinairement leurs journées à « philosopher à perdre haleine sur la Beauté » (p. 36), ou à dialoguer sur des sujets variés faisant montre de leurs connaissances impressionnantes de l'histoire des Noirs, leurs créations musicales, et souvent sur leurs lectures de prédilection. Bouba, prétendument un « foutu Nègre freudien » (p. 35), vit sur son « Divan » (p. 35) absorbé par ses lectures du Coran et de Freud, affectionnant tout particulièrement son *Totem et Tabou* dont il récite ponctuellement des extraits, pendant qu'il raffole des morceaux de jazz de Charlie Parker ou de Coltrane. Le narrateur, lui, un « Nègre cartésien » (p. 35)³ se plaît à savourer ses fantasmes. On le voit souvent cogiter sur ses lectures, ou s'interroger sur sa situation sociale, ou encore s'affaïsser tout simplement sur sa table d'écriture. Très vite, il est évident que ces messieurs, ces nouveaux anthropologues, n'ont pas à sillonner la ville afin de se documenter sur les prototypes de la culture montréalaise. Ce sont au contraire les jeunes montréalaises, captivées par un désir d'altérité, qui affluent sans vergogne dans la crasseuse demeure des deux « Nègres »⁴, probablement sous l'influence des « illusions primitivistes » qui se manifestent concrètement à travers une propension à l'idéalisation du passé, perçu dès-lors comme un havre où l'on pourrait se sécuriser contre les désarrois d'un avenir supposé intimidant (Amselle, 2010). Fonctionnant à la manière des idéologies réactionnaires, celles-ci régissent la conduite de ces filles, impuissantes devant leurs désirs exotiques :

[...] au moment où les filles commençaient à vraiment s'ennuyer avec les types fades, pâles et blafards de la *Ivy League*, éclatèrent sur les campus les premières violentes, puissantes et incendiaires manifestations des *Black Panthers*. « Enfin du sang ! » crièrent en chœur les Joyce, Phyllis, Mary et Kay [...]. Baiser nègre, c'est baiser autrement (p. 19).

Au vrai, l'idée ici n'est pas de diffamer la jeunesse montréalaise, mais d'exposer les tares des modes de socialisation en vigueur globalement en Occident, conséquence directe de la cécité intellectuelle que cultivent les universités occidentales au nom de l'objectivité des savoirs, alors qu'en réalité, ceux-ci se fondent, depuis des siècles, sur une erreur de jugement fondamentale sur la place de la race dans la constitution de l'homme, principe au fondement du racisme occidental. Faut-il s'en étonner donc si « les filles Wasp » (p. 19), fine fleur des meilleures universités canadiennes, et de McGill en particulier, au lieu d'y « apprendre la clarté, l'analyse et le doute scientifique » (p. 116), continuent à ressasser « la propagande judéo-chrétienne » dont elles subissent systématiquement l'intoxication ? Certes, l'écrivain s'amuse ici à faire de la provocation, à froisser les uns et les autres, les conformistes, régisseurs de des bonnes manières sociales, ou les féministes pures et dures qui tendent à occulter les problèmes sociaux au profit de la seule question du genre. Or, selon moi, Laferrière met l'accent surtout sur les similitudes entre le statut de la femme et du nègre, rebuts tous deux du capitalisme occidental dont la pérennité a été le résultat de la production et de l'exploitation des hiérarchies et des inégalités, indispensable à la mise en place du système de division du travail (ARENDE, 1983, p. 323). C'est sous cet angle que l'on devrait lire les comportements des Miz Littérature, Miz Mystic, Miz Snob, Miz Suicide etc., assoiffées de plaisirs exotiques, mais aussi victimes des discriminations inhérentes à l'idéologie dominante dont elles méconnaissent malheureusement les implications. La subalternisation de la femme et du noir est, dans le fond, le résultat d'une même logique de marginalisation et de discrimination sociale et politique.

On constate ainsi combien le roman se meut entre le passé et le présent, combinant des « régimes d'historicité » (Revel, 2000), pour souligner obstinément l'influence de l'histoire sur les manières d'être et de penser contemporaines. C'est, sans doute, avec cette même intention que Dany Laferrière place en exergue du roman, sur la page de garde plus précisément, le premier article du Code Noir édicté en 1685 sous le règne de Louis XIVe, et qui dit : « Le nègre est un meuble ». Éveillant les souvenirs douloureux des violences et des discriminations dont ont souffert les peuples noirs, chosifiés, animalisés, déshumanisés conformément à une conception occidentale de l'autre, conception truffée de préjugés racistes.

Dans l'échelle des valeurs occidentales, la Blanche est inférieure au Blanc et supérieure au Nègre. C'est pourquoi elle n'est capable de prendre son pied qu'avec un Nègre. Ce n'est pas sorcier, avec lui elle peut aller jusqu'au bout. Il n'y a de véritable relation sexuelle qu'égale. La Blanche doit faire jouir le blanc, et le Nègre la Blanche. D'où le mythe du Nègre grand baiseur. (p. 48)

Il convient, à cet égard, d'observer que, selon Laferrière, notera, à cet égard, l'homologie entre la pensée de Laferrière et du philosophe martiniquais, Franz Fanon. Ce dernier s'était résolument offensé des assomptions essentialisantes de l'argument selon lequel la morbidité psychiatrique était constitutive à la condition du couple composé de l'union du noir et du blanc, le métissage racial étant largement perçu comme une aberration. Au contraire, postulait-il, et avec raison, que : « La structure névrotique d'un individu sera justement l'élaboration, la formation, l'éclosion dans le moi de nœuds conflictuels provenant d'une part du milieu, d'autre part de la façon toute personnelle dont cet individu réagit à ces influences » (FANON, 1952 p. 65).

Combat pour l'autorité auctoriale

Selon Dominique Viart, le retour du sujet est une des marques primordiales de la contemporanéité (VIART, 2005, p. 25-61). Or, au cœur des interrogations de Dany Laferrière réside justement la question du sujet, et notamment du sujet écrivain, d'autant plus que cette question a été injustement obnubilée par les critiques littéraires qui tendent à traiter les littératures des lointains plutôt comme des expressions des cultures dont elles émanent, légitimant à terme leur marginalisation dans l'espace littéraire. Ces préoccupations parcourent aussi bien les prises de position des promoteurs de littérature-monde en français (LE BRIS et ROUAUD, 2007).

Cependant, les analyses de Roland Barthes contredisent amplement les limites des déterminismes socioculturels, le narrateur étant fondamentalement une création linguistique : « l'écriture est la vérité, non de la personne [...], mais du langage » (BARTHES, 1985, p. 14). En ce sens, le concept de posture est mieux habilité à faire voir l'ethos discursif de l'orateur, fabriqué sur mesure, selon l'image de soi que l'écrivain aurait pour dessein d'arborer à l'intention de ses destinataires. Il en ressort que : « l'autorité du locuteur [...] se négocie simultanément dans le social et dans la

performance discursive, qui tous deux contribuent à générer ou détruire cette autorité [à savoir du locuteur] » (MÉIZOZ). Dans un essai remarquable, Lydie Moudelino, quant à elle, élabore l'hypothèse que les années 1980 représentent un tournant saillant pour ce qui est l'invention de la posture chez certains romanciers d'origine congolaise :

[...] des mutations spectaculaires se sont opérées. [...] Il s'agit de [...] proposer les moyens de remettre en question la métaphysique de "l'identité" africaine post-coloniale en interrogeant la gamme des imaginaires et donc des artifices qu'elle mobilise pour s'inscrire dans la fiction. (MOUDELINO, 2006, p. 5-11)

Le recours à de telles stratégies visant à la fictionalisation et à l'amplification des assignations identitaires et raciales auraient pour fonction, chez ces romanciers, de contester les clichés dominants – invention de l'imaginaire occidental – et de rappeler en particulier que les écrivains francophones, plutôt que des porte-paroles de leurs traditions ancestrales, sont des créateurs à part entier, et des fabricants de fictions et non pas de naïfs informateurs des cultures lointaines. On note ainsi que le travail concerté de la fabrication des identités auctoriales, auquel se livre méthodiquement Laferrière, correspond chez lui, comme chez ces écrivains congolais dont parlait Moudelino, à un effort visant à affirmer et à réaffirmer la dimension fictionnelle de leurs productions romanesques.

Passé maître dans l'art de la feinte et de la trompe l'œil, Dany Laferrière se plaît à égarer incessamment son lecteur, le plaçant dans l'incertitude devant son point de vue à lui sur les questions qu'il soulève. Se positionnant en saboteur du mythe de l'identité noire, Dany Laferrière effectue tout un travail de mise en scène de soi en tant qu'écrivain figuration, au premier abord en renonçant à son nom de naissance, Windsor Kléber Laferrière, composé d'un double prénom quelque peu pompeux, désignant un locuteur pondéré, circonspect, au bénéfice du prénom de plume, Dany, lequel coïncide davantage à l'image de soi qu'il recherche, celui d'un badin et un farceur farfelu. Ce contraste est fort révélateur d'autant qu'il parvient, très savamment, et avec brio, à incarner une posture de l'écrivain *mineur*, et niais, s'efforçant, envers et contre tout, à tailler sa place dans un monde aliénant et dont il ne saisit guère ni les périls ni les fortunes.

Ce sont indubitablement ses préoccupations concernant sa place dans le monde de l'écriture qui incitent Laferrière à concevoir en abyme ses deux romans montréalais avec

l'idée de mettre en scène l'écrivain au travail et exposer ses heurts et ses déboires, ses joies et ses espoirs. Dans *Comment faire l'amour avec un nègre sans se fatiguer*, un exilé haïtien, écrivain en devenir se dévoue corps et âme à la composition de son premier roman titré, *Paradis du Dragueur Nègre*. Le premier roman est à la première personne. Il est centré sur cet écrivain loufoque et capricieux que l'on voit souvent à son bureau à taper frénétiquement sur sa vieillie Remington 22 qu'il aurait autrefois acheté auprès d'« un brocanteur de la rue Ontario qui vend des machines à pédigrée » (p. 60). Il lui arrive des fois de s'assoupir « rêvant [...] d'être Ernest Hemingway » (p. 54) pour se rendre compte en se réveillant « trois heures plus tard, [que] la page est encore blanche » (p. 54). Le roman désacralise le geste de l'écriture : l'écrivain qui n'est ni un génie, ni un voyant, mais un anodin observateur des choses du monde. Finalement, le livre s'écrira sans peine et sans fastes, tout aisément :

Je me suis enfermé depuis trois jours avec une caisse de bière Molson, trois bouteilles de vin, deux boîtes de spaghettis Ronzoni, cinq livres de pommes de terre et cette maudite Remington. J'ai affiché en bas, près de la sonnerie, un avertissement un peu plus clair : Ne dérangez pas le grand écrivain, il est en train d'écrire son ultime chef-d'œuvre. Au bout de trois jours à taper sans arrêt, les petites lettres m'apparaissent irisées. Les lettres capitales ressemblent plutôt à ces araignées poilues des tropiques. La chambre tangué légèrement sous l'effet Molson. Une épaisse chaleur entre par vagues successives, dans mon dos. Les consonnes n'arrêtent pas de forniquer et d'engendrer, là, sous mon nez. La vaisselle traine. La poubelle déborde. J'étouffe. (p. 154).

Se déploient ici les protocoles d'une posture auctoriale qui se veut tenacement batailleuse car empressée de conquêtes littéraires, sans disposer prétendument des moyens nécessaires pour égaler les littératures reconnues :

Je suis nu comme un vers. Je ne pourrai jamais m'en sortir avec un manuscrit moyen. Le jour, j'écris. La nuit, je rêve. Dans mon rêve, je passe devant la librairie Hachette sur la rue Sainte Catherine. Je vois mon roman dans la vitrine, sous une annonce énorme : Un jeune écrivain noir de Montréal vient d'envoyer James Baldwin se rhabiller. J'entre. Mon livre est placé entre Moravia et Green. En bonne compagnie. (p. 155-56).

Le narrateur-romancier anticipe sa propre réussite, pressent les conditions de la réception médiatique de sa création, présente une première lecture critique de son roman. Se

dessine ainsi l'itinéraire d'un exploit littéraire, des réalisations d'un marginal socialement démuné que sa grande culture littéraire arrache de sa vie antérieure et propulse vers de nouveaux horizons. Un monsieur-tout-le-monde, par le déploiement d'une gamme de ressources corporelles, visuelles et imaginaires, se crée une posture d'écrivain audacieux et décomplexé, décidé à se frayer une place au sein de la communauté des écrivains.

À maints égards, *Je suis un écrivain japonais* (2008), paraît comme une suite possible de ce premier roman, même s'il a été publié avec un intervalle d'une vingtaine d'années durant lesquelles Dany Laferrière avait fait paraître une quinzaine de romans, dont certains étaient consacrés à son Haïti natale. De nouveau, Dany Laferrière revient ici sur les controverses concernant les discriminations raciales implicites dans les assignations identitaires du sujet écrivain qui est à la une des questions débattues dans le cadre du manifeste littéraire en faveur de la « littérature-monde en français » (Cf. LE BRIS et ROUAUD, 2007; AGGARWAL, 2009). Plus précisément, le roman pointe les ambiguïtés associées à la perception des écrivains excentrés, émissaires des mondes anciennement colonisés, dont l'identité auctoriale ne cesse d'embrouiller la réception de l'œuvre, dans la mesure où elle prédétermine les attentes du destinataire, ainsi que le positionnement de l'ouvrage sur le marché du livre. Dans *Je suis un écrivain japonais*, nous avons affaire à un écrivain haïtien qui se métamorphose en « écrivain japonais » : rien ne peut être plus inauthentique, d'autant qu'une telle transmutation risque de mettre en branle ainsi l'organisation du champ littéraire, ses iniquités et ses normes. Son intervention peut-il se légitimer, s'il sort des sentiers battus de sa réalité vécue ? Insolemment, et en un clin d'œil indéniable à Roland Barthes, dont *L'Empire des signes* résumait sa fascination pour le Japon, un : « système [de signes] que j'appellerai : le Japon » (p. 351), dans ce roman, le narrateur, un écrivain qui en est à son quinzième livre, est astreint par son éditeur de l'aviser du titre de son prochain roman. Il lui annonce alors sans avoir aucun pressentiment sur ce qu'en sera le contenu, mais dans la certitude que : « je me considère vraiment comme un écrivain japonais » (p. 15) Ce geste fantasque est à l'origine de l'aventure quelque peu insolite et cocasse du narrateur-romancier qui se perd dans les mailles d'un imbroglio identitaire.

On est amené, dès le début du roman, à se demander pourquoi cette fascination pour le Japon ? Illustre-t-il ainsi un quelconque désir de dépaysement, ou le désir de faire voir ses affinités japonaises, son amour de Bashô et de Mishima, évoqués l'un et l'autre respectivement environ soixante-quinze fois et cinquante fois, à toute occasion, pendant qu'il les lit dans le métro ou dans la baignoire, ou qu'il en parle avec le poissonnier, etc. Ainsi, à certains moments, le roman revêt l'allure d'une enquête sur le Japon, sur la littérature japonaise, comme sur les représentations sociales et culturelles d'une poignée de japonaises établies à Montréal, l'incitant à s'interroger incessamment sur la signification d'être Japonais : souscrire à une vision du monde commune, ou avoir des goûts identiques, ou encore avoir en partage une ontologie proprement japonaise ?

De fils en aiguilles, le narrateur-romancier se fait remarquer par les autorités consulaires japonaises, aux anges devant cet honneur conféré à leur pays. On cherche à le cultiver, à l'entourer d'attentions, à faire sa connaissance. Il est invité au restaurant japonais car on estime que s'il écrit sur le Japon, tout naturellement il doit être amoureux des choses du Japon, sa culture, sa cuisine, et surtout le sushi. On va jusqu'à lui offrir une tournée au Japon : pour Tokyo, ses projets sont dignes d'intérêt national. Or lui, il réplique : « Voilà une chose que je déteste : l'authenticité. Le vrai restaurant. Les vrais gens. Les vraies choses. La vraie vie. Rien de plus faux. La vie est un concept d'ailleurs. » (p. 108).

En somme, le narrateur bricole, avec grande finesse, une scénographique dont le but ultime est de proposer une sorte de mise en scène des tensions dans l'espace littéraire entre les deux tendances littéraires, nationale et transnationale. Il révèle ainsi les phénomènes de « croisement des cultures » (p. 244) qui sont perçus comme une menace envers les vertus des cultures nationales. Il anticipe les réactions médiatiques que susciterait éventuellement la parution de son livre au Japon, et notamment parmi les nationalistes :

[...] les éditeurs nationalistes, qui publient surtout des romans de la terre, ont signé un manifeste pour protester contre [...]. Un important critique du plus grand quotidien du Japon voit un risque pour la réputation de la littérature japonaise (p. 199).

Que l'on s'intéresse au Japon, cela rehausse la valeur de la nation selon les nationalistes. Or, dans le contexte du roman, il est question de l'intérêt qu'y porte un noir, et cela, les Japonais dont la vision du monde est subordonnée d'une logique raciale, ont du mal à accepter. La construction du roman en abyme renvoie au dédoublement de la figure de l'auteur, à la fois écrivain de création et critique littéraire, soucieux de commenter et d'observer le mode de fonctionnement de l'espace littéraire, et les oppositions qui le définissent, et surtout celles les plus saillantes, à son sens, entre « un pôle autonome et cosmopolite et un pôle hétéronome, national et politique » (CASANOVA, 1999, p.155). Ces commentaires et observations parsèment le roman et invitent incessamment à prendre acte des limites du nationalisme littéraire, et de ses contradictions, de sa myopie :

Je ne sais même plus si l'angoisse vient du fait que j'envisage d'écrire un nouveau livre ou de devenir un écrivain japonais. C'est quoi un écrivain japonais ? Est-ce quelqu'un qui vit et écrit au Japon ? Ou quelqu'un qui né au Japon et qui écrit malgré tout ? Ou quelqu'un qui n'est pas né au Japon, ni ne connaît la langue, mais décide de but en blanc de devenir un japonais ? C'est mon cas ? Je dois me le rentrer dans la tête : je suis un écrivain japonais (p.20 21).

Ou plus loin :

Né dans la Caraïbe, je deviens automatiquement un écrivain caribéen. [...] Être un écrivain et un Caribéen ne fait pas de moi forcément un écrivain caribéen. Pourquoi veut-on toujours mélanger les choses ? En fait, je ne me sens pas plus caribéen qu'un Proust qui a passé sa vie couché. J'ai passé mon enfance à courir. Ce temps fluide m'habite (p. 27).

Enfin au prisme du parcours de Mishima et de Bashô, le roman de Dany Laferrière fait valoir les complémentarités entre vie et littérature, entre la posture littéraire de l'écrivain et ses partis-pris relatifs au monde social. En effet, d'après l'interprétation du narrateur-romancier, les deux écrivains japonais, c'est-à-dire Mishima et Bashô, renvoient au vrai à deux systèmes de penser, à deux postures antinomiques visibles notamment dans leur perception individuelle de l'image de soi qu'ils soignent scrupuleusement. Avec Mishima, on voit combien ses angoisses et ses obsessions identitaires, sa propension à déifier la Japonité, à terme dégénèrent en une forme d'autophobie le conduisant à s'autodétruire. Il finit ainsi par orchestrer sa propre mort selon les rites traditionnels et

se suicider par *seppuku*. Par contre, Bashô représente, pour le narrateur-romancier, un modèle et un référent exemplaire : il a été lui aussi de ces écrivains en transhumance, un créateur des temps et des espaces fluides et mobiles, qui conçoit l'art comme une herméneutique des choses vues, des choses de la nature traduisibles sous forme de haïku, une poésie brève des sensations flottantes :

Bashô ne voit pas le paysage comme un géographe. Il ne perçoit que les couleurs. [...] Il sait regarder. Un long regard où il donne l'impression de ne pas bouger. Mais le feu couve sous la cendre. On décèle une forte passion. Les gens de la terre sont pareils partout. Enfermés dans leurs chants et leurs rituels. Bashô cherche à pénétrer les secrets d'une telle obsession. Il croit que c'est là l'origine de la poésie. [...] (Mishima est l'exemple de l'écrivain tombé dans le piège de la pureté identitaire), par contre Bashô m'amuse (p. 261-263)

Cependant, l'écriture dans ses multiples variantes et expressions n'est au fond qu'un exercice sur soi : « Je n'écris jamais sur autre chose que sur moi-même » (p. 113). Ces considérations sur l'écrivain et sa façon de se définir en relation avec autrui sont inscrites en filigrane tout au long de ce roman.

Questions de style

À en croire Dominique Viart :

Si ces œuvres littéraires *déconcertent*, c'est qu'elles arrivent là où on ne les attend pas. Elles échappent aux significations préconçues, au prêt-à-penser culturel. [...] Travail d'écriture et enjeux de l'œuvre concourent ainsi à la mise en question des stabilités installées. (VIART, 2005, p. 11)

Les littératures de l'extrême contemporain *déconcertent*, parce qu'elles se plaisent à enfreindre les règles du canon littéraire, recourant adroitement à des innovations rhétoriques, à des reprises et des accommodations des modèles littéraires reconnus, en exploitant sans réserve les ressources de la parodie, de la dérision et de l'humour. Partisans du manifeste « littérature-monde, les écrivains francophones *déconcertent*, en particulier, car ils ambitionnent de chambouler l'ordre existant en suscitant les conditions d'une « révolution copernicienne » (MONDE, 2007, p. 2) habilitée à engendrer une conscience de la recomposition des imaginaires littéraires résultant de la migration des

écrivains du monde noir. Car l'écrivain ne se conçoit plus comme un sédentaire satisfait d'entretenir sa petite parcelle de terre : « un oiseau migrateur » (LE BRIS et ROUAUD, 2007, p. 55), il se plaît « à vivre intensément le temps entre l'arrivée et le départ » (p. 101), le temps de l'écriture coïncide avec l'intervalle entre deux vols. On observe dès lors que ces écrivains de l'extrême contemporain s'octroient, eux aussi, une image de soi qui contribue à la mystification du métier d'écrivain : s'il est un lecteur acharné, il est aussi l'homme aux aptitudes uniques, doué d'intuitions supérieures, ce qui se concrétise dans sa prédisposition à une créativité fondatrice.

Le roman lafferrien prône, à cette fin, une esthétique de la brièveté et de la concision avec un goût prononcé pour une écriture lapidaire, laconique comme si l'essentiel consistait à raconter en quelques coups rapides du pinceau toute la complexité du destin des hommes. En tant que chroniqueur des mondes en mouvement, il ne fallait surtout pas se fier aux monuments romanesques nationaux qui sont immuables. Prétend-il ainsi que, enfant, il était persuadé que :

Hugo et Tolstoï étaient des forçats. Car je ne voyais aucune autre explication pour écrire des romans aussi volumineux [...]. Je les imaginais avec des chaînes aux pieds, assis à côté d'un énorme encrier taillé dans le roc. D'où ma réticence à écrire plus tard des bouquins épais » (LAFERRIERE, 2008, p. 29).

Ses modèles se déclinent à l'inverse dans l'avant-garde international, entre autres : l'argentin Jean-Louis Borges, le japonais Bashô, l'américain Kurt Vonnegut... Mais ce n'est pas pour autant que Dany Laferrière restreint ses lectures à eux seuls, car il dévore sans distinction tout ce qui lui passe sous la main :

Je rapatriais, sans y prendre garde, tous les écrivains que je lisais à l'époque. Tous. Flaubert, Goethe, Whitman, Shakespeare, Lope de Vega, Cervantès, Kipling, Senghor, Césaire, Roumain, Amado, Diderot, tous vivaient dans le même village que moi (p. 30).

En divulguant sa bibliothèque, il s'inscrit dans un rapport de continuité avec les écrivains du monde, sans discrimination, sans se préoccuper de leurs origines nationales, culturelles, et encore moins de leurs filiations idéologiques.

Par ailleurs, ce choix de la forme brève induit nécessairement d'importantes modifications dans la conceptualisation du roman peu respectueux des règles du roman réaliste, et dont les éléments constitutifs sont dès lors abandonnés : le roman laferrien fuit les descriptions, les personnages, les effets de réel, dispositifs à la base dans la composition des romans qui ici n'ont plus guère d'utilité pour ces novateurs tel que Dany Laferrière. Au roman totalisant, clos sur lui-même, lisse, attaché à affiner l'illusion du savoir continu et complet, il substitue une écriture discontinue, saccadée, l'estimant plus en phase avec sa vie mouvementée, morcelée entre des mondes inconciliables, et avec son histoire inachevée dont l'incohérence hasardeuse élude inévitablement la normativité du temps linéaire. Il s'en suit ainsi que ces romans se présentent en une succession de chapitres courts, fragmentaires, dont l'enchaînement arbitraire voile une défiance face aux contraintes d'une temporalité mesurée à l'aune de l'histoire. À ce propos, Dany Laferrière défend d'ailleurs, très explicitement, citation à l'appui, les observations de l'historien de l'antiquité gréco-romaine Paul Veyne : selon lui, les poètes et les historiens grecs ne faisaient guère la différence entre mythe et vérité ; ils inventaient des fables, et puis les attribuaient une valeur de vérité (LAFERRIERE, 2008, p. 131-132). De même, le roman tend à embrouiller fiction et réalité, comme s'en vante le narrateur-romancier : « Je crée quelque chose, et j'y crois après. Je ne peux plus passer de ces filles (sic). Elles sont plus vivantes que celles que je croise » (p. 132).

Se polarisant sur une esthétique et une rhétorique de l'avant-garde littéraire, Dany Laferrière érige tout un montage révélant ses filiations littéraires, se voulant prétendant légitime de l'héritage des maîtres accomplis de l'écriture fragmentaire que sont, entre autres, Bashô et Borges, qui tendent aussi bien à affectionner des formes variées d'hybridation, usant surtout de la narration dialogique, tanguant incessamment entre modes d'expressions savantes et celles dites populaires. Se mêlent donc, sans distinction, les éléments du roman policier, des contes drolatiques et grivois, des jeux de travestissements et de simulation avec une écriture hautement érudite parsemée d'allusions littéraires conférant aux romans un aspect palimpsestique, au sens de Genette, puisqu'ils invitent indéfiniment à « une lecture relationnelle » (GENETTE, 1982, p. 619). Passant d'un registre à l'autre, ces deux romans usent abondamment des ressources

du comique comme si l'écrivain souhaitait faire montre de sa capacité phénoménale à ironiser sur son propre sort, à le traiter comme dérisoire. Seule l'autodérision aurait ainsi le pouvoir d'articuler se concilier avec les violences et les violations de l'histoire qu'eut à subir le peuple haïtien avec la traite et l'esclavage, l'occupation américaine et les régimes dictatoriales, et surtout les catastrophes naturelles qui ne cessent d'abattre l'île. L'humour dissout les pourtours séparant le rire et les pleurs, le comique et le tragique, la joie et la souffrance. Dans la mesure où « Le comique n'est que le tragique vu de dos. [...] Le mieux est de transformer sa propre épouvante en épouvantail » (MARTIN-GRANEL, 1991, p. 21).

Il convient, enfin, de noter que le déploiement et le repliement des lectures personnelles du narrateur, avec des références tantôt aux noms d'auteurs, et tantôt aux noms des œuvres, qui ponctuent continuellement le tissu narratif des romans, participent lui aussi à la construction de l'identité auctoriale. Ils exposent certes ses préférences littéraires, son goût éclectique de l'écrivain mondialisé, ouvert aux sources lointaines qui lui servent de modèles et de références. Cette technique d'affichage des noms d'auteurs affirme sa posture d'écrivain de partout et de nulle part, et en tout cas un écrivain de la mobilité. Il fait penser, à ce sujet, de l'observation David Damrosch, critique américain, qui est d'avis que la littérature mondiale est surtout « un mode de circulation et de lecture des ouvrages à l'extérieur de son espace d'origine » (DAMROSCH, 2003, p. 6). Or, concrètement, s'abreuver des littératures lointaines, c'est aussi une tentative de pénétrer d'autres imaginaires, et notamment du lecteur lointain, porté à se voir au miroir de l'écrivain lointain, et d'ouvrir ses œuvres à de nouveaux circuits littéraires.

Enfin, ces littératures des révoltés, d'après le terme de Casanova (p. 301-303), quelle que soit leur aptitude à la créativité, leur propension à réaliser des innovations posturales, rhétoriques et esthétiques, nous contraignent à poser la question de la fragilité leur statut due pour une large part à leur faible institutionnalisation, et à leur dépendance au sein des réseaux de l'édition française, surtout car ces facteurs matériels jouent un rôle déterminant dans la diffusion du livre. Ce n'est pas sans raison que Roland Barthes affirmait à ce propos que « la littérature, c'est ce qui s'enseigne, un point c'est tout » (BARTHES, 1971, p. 172). Or, la visibilité attribuée aux écrivains francophones, aujourd'hui présents

à l'Académie française, et au Collège de France avec Alain Mabanckou, grand ami de Dany Laferrière qui l'avait convié à y intervenir, ne modifie en rien le statut de ces littératures quasiment absentes des cursus scolaires et universitaires en France, ce qui entraîne l'expatriation de ces écrivains vers des universités outre-Atlantique, aux États-Unis et au Canada plutôt qu'en France. Toutefois, si selon le critique littéraire Lionel Ruffel, l'un des aspects les plus saillants des temps présents est l'apparition de la pensée postcoloniale (RUFFEL), faut-il encore rappeler que celle-ci a encore du chemin à faire afin de se libérer des formes de représentation qui les minorisent, et les réifient.

Références

- AGGARWAL, Kusum. L'écrivain africain et la littérature-monde : l'ambition de l'universel ? *International journal of francophone studies*, v. 12, n. 2-3, 2009, p. 471-482.
- AMSELLE, Jean-Loup. *Rétrovolution. Essais sur les primitivismes contemporains*. Paris: Stock, 2010.
- ANDERSON, Benedict. *Imagined Communities: Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*. New York, London: Verso, 2006 (1er édition: 1983).
- APPADURAI, Arjun. *Après le colonialisme. Les Conséquences culturelles de la globalisation*. Paris: Petite Bibliothèque Payot, 2005.
- ARENDT, Hannah. *Condition de l'homme moderne*. Paris: Calmann-Lévy, 1983.
- BARRABAND, Matilde. Liminaire. *Tangence*, n. 102, p. 5-13. Disponible sur : <https://doi.org/10.7202/1022654ar>. Accédé le 30 juin, 2020.
- BARTHES, Roland, *L'aventure sémiologique*. Paris : Seuil. 1985.
- _____. *L'Empire des signes, Œuvres complètes*. Tome 3, 1968-1971. Paris: Seuil. 2002.
- _____. Réflexions sur un manuel. In : DOUBROVSKY, Serge et TODOROV, Tzvetan (dir.), *L'Enseignement de la littérature*. Paris:,Plon, 1971, p. 170-177.
- CASANOVA, Pascale. *La République mondiale des Lettres*. Paris: Seuil, 1999.
- DAMROSCH, David. *What is World Literature?* Princeton: Princeton University Press, 2003.
- FANON, Franz. *Peau noire masques blancs*. Paris Éd. du Seuil, 1952.
- FISHKIN, Shelley Fisher. Crossroads of Cultures: The Transnational Turn in American Studies. Presidential Address to the American Studies Association, November 12, 2004. *American Quarterly*, v. 57, n. 1, 2005, p. 17-57. Disponible sur: <http://www.jstor.com/stable/40068248>. Accédé le 30 juin, 2020.

GENETTE, Gérard, Palimpsestes. *La littérature au second degré*, Paris: Éd. du Seuil, Coll. Poétiques, 1982.

LAFERRIERE, Dany. *Comment faire l'amour avec un nègre sans se fatiguer*. Québec : Le Serpents à plume, coll. Motifs, 1985.

_____. *Je suis un écrivain japonais*. Paris: Grasset, 2008.

LE BRIS, Michel et ROUAUD, Jean. *Pour une littérature-monde*. Paris: Gallimard, 2007.

MARTIN-GRANEL, Nicholas. Rires noirs. *Anthologie romancée de l'humour et du grotesque dans le roman africain*. Paris/Libreville: Éd. Sépia et Centre Culturel Français Saint Exupéry, 1991.

MEIZOZ, Jean. *Posture d'auteur et poétique*. http://www.vox-poetica.org/t/articles/meizoz.html#_ftn4, Accédé le 30 juin, 2020

MORETTI, Franco. *Atlas of the European Novel 1800-1900*. London. New York: Verso, 1999.

MOUDELINO, Lydie. *Parades postcoloniales. La fabrication des identités dans le roman congolais*. Paris: Karthala, 2006.

REVEL, Jacques. Pratiques du contemporain et régimes d'historicité. *Le Genre humain*, n. 35. Paris: Seuil, 2000, p. 13-20.

RUFFEL, Lionel. Qu'est-ce que le contemporain? <http://www.vox-poetica.org/t/articles/ruffel2010.html>, Accédé le 30 juin, 2020.

SENGHOR, Léopold Sédar. Poème Liminaire In Hosties noires (sous le dir. P. Brunel) *Léopold Sédar Senghor : Poésie Complète*. Paris : CNRS, Éd. Planète Libre, 2007.

VIART, Dominique et VERCIER, Bruno. *La littérature française au présent. Héritage, Modernité, Mutations*. Paris : Bordas, 2005.

VIART, Dominique. Histoire littéraire et littérature contemporaine. *Tangence*, v. 102, 2013, p. 113–130. <https://doi.org/10.7202/1022660ar>. Accédé le 30 juin, 2020.

Notes

¹ Department of Germanic and Romance Studies, University of Delhi, New Delhi, India. kusumaggarwal@gmail.com.

² Rappelons également que la publication de l'ouvrage fit grand éclat dans la presse française et fut précédée de la parution d'un manifeste en l'ouverture du Monde des livres dans l'édition du 16 mars 2007 portant la signature de 44 écrivains. L'ouvrage, à caractère international, réunit au total 25 écrivains : Dai Sijie (Chine), Danny Laferrière (Haïti-Canada), Esther Orner (Israël), Chahdortt Djavann (Azerbaïdjan), Ananda Devi (Ile Maurice), Nimrod (Tchad), Mabanckou (Congo), etc. L'intérêt que suscita l'ouvrage peut se mesurer par les nombreux colloques et publications universitaires dont il fit l'objet de Floride à Djibouti sans parler des rencontres et des conférences en France même.

³ L'identité étant fluctuante, ces attributs sont, eux aussi, interchangeable.

⁴ Le romancier affectionne l'usage d'un 'N' majuscule, sans doute par ironie à l'endroit du discours dominant qui tend à confondre clichés racistes et catégories de pen