



universität
wien

MASTERARBEIT / MASTER'S THESIS

Titel der Masterarbeit / Title of the Master's Thesis

„Autofiction et exil littéraire dans
Comment faire l'amour avec un nègre sans se fatiguer
et
Cette grenade dans la main du jeune nègre est-elle une
arme ou un fruit ? de Dany Laferrière“

verfasst von / submitted by

Marieke Editha Konecny, BA

angestrebter akademischer Grad / in partial fulfilment of the requirements for the degree of
Master of Arts (MA)

Wien, 2021/ Vienna 2021

Studienkennzahl lt. Studienblatt /
degree programme code as it appears on
the student record sheet:

UA 066 149 346

Studienrichtung lt. Studienblatt /
degree programme as it appears on
the student record sheet:

Masterstudium Romanistik Französisch

Betreut von / Supervisor:

Univ.-Prof. Dr. Jörg Türschmann

« Je veux une fille normale avec un père conservateur et une mère bourgeoise (tous deux racistes), une vraie de vraie de jeune fille, pas une poupée gonflable gorgée de bière ; merde, j'ai soif, moi aussi, d'une vie décente. Les Dieux ont soif. Les Femmes ont soif. Ben, pourquoi pas les Nègres. Les Nègres ont soif. »

Dany Laferrière - [34] (p.166).

Table des matières

1	Préface	1
1.1	Choix du sujet	1
1.2	Choix du corpus	3
2	Introduction	5
2.1	Intérêt et état actuel de la recherche	5
2.2	Questions de départ et structure du travail présent	7
3	La littérature de la diaspora haïtienne et l'exil littéraire	9
3.1	Espace d'écriture – L'Amérique et le Québec des années soixante-dix et quatre-vingt	10
3.2	L'écriture migrante et l'exil littéraire	16
3.3	L'exil littéraire en tant qu'expérience collective	25
4	L'autofiction	34
4.1	Théorie de l'écriture autofictive	34
4.2	Le personnage littéraire	44
4.3	Ethos et identité verbale	50
4.4	La maudite quête identitaire	54
4.5	La peau, champ de bataille et le terme « nègre » comme autodési- gnation	57
4.6	Rêver le rêve américain, réaliser le rêve américain	60
4.7	La représentation de l'écriture et de l'acte d'écrire	67
4.8	Le développement du personnage et le « moi écrivain » dans le contexte de l'autofiction	75
4.9	Seuils	82
4.10	L'intertextualité – une hommage au lecteur	92
4.11	Le rôle de la biographie de l'auteur	95
4.12	Humour, stéréotype et cliché	97
4.13	Le corps, la sexualité, le Blanc et le Nègre	100
4.14	L'effet du stéréotype et la représentation de la femme	103
5	Conclusion	106
6	Bibliographie	112
7	Abrégé en Allemand – Abstract auf Deutsch	119

1 Préface

1.1 Choix du sujet

Dany Laferrière est arrivé dans ma vie comme une bombe qui explose. Lors d'un semestre d'échange à Ottawa, un autobus Greyhound me crache dans une rue inconnue où règne un froid intolérable. Je me trouve seule et désorientée dans un pays inconnu. Choc culturel. Neige. Solitude. À la recherche d'une manière de vivre six mois d'hiver en tant qu'étudiante à l'Université d'Ottawa, je trouve une littérature vivante qui favorise la communication entre les écrivains et leurs lecteurs et lectrices ainsi que le traitement des thèmes d'actualité dans les textes littéraires. Dans notre cours de *Littérature actuelle*, les étudiants ont eu la chance d'inviter l'auteure Suzanne Jacob après avoir lu ses œuvres complètes au cours d'un semestre. Elle est venue en personne pour discuter avec nous. Cette expérience a déclenché une fascination pour la littérature québécoise et une motivation extraordinaire chez moi. J'ai voulu en voir plus et j'ai voulu élargir mon horizon. Voilà le moment d'intrusion de Dany Laferrière dans ma vie – ma professeure de ce cours de *Littérature actuelle* m'avait conseillé la lecture de ses œuvres.

Lors de ma lecture de *Comment faire l'amour avec un nègre sans se fatiguer* j'ai cru pénétrer dans un univers divergent, j'ai cru ressentir la présence de cet écrivain encore vivant à travers son récit. Quand j'ai parcouru les rues de Montréal, il ne me semblait pas impossible de rencontrer Dany Laferrière sur le trottoir par hasard. Avec un exemplaire de *Cette grenade dans la main du jeune nègre est-elle une arme ou un fruit ?* dans la main, j'aurais pu devenir une de ses lectrices mises en fiction qui lui posent des questions sur ses livres dans la rue, tout comme dans une scène décrite dans le livre susnommé. J'aurais même pu devenir une personne possédée

par la déesse vaudou Erzulie qui lui demande une place dans son prochain livre, ou bien la fille lisant Irving qu'a dévisagé son personnage narrateur dans le métro. J'ai respiré profondément et mon imaginaire est allé se promener à la frontière entre Dany Laferrière, son personnage « Vieux » et la réalité nord-américaine que je venais de découvrir.

Or, c'est une expérience de lecture qui me donne l'énergie pour ce travail, mais il ne faut pas non plus oublier l'importance et l'actualité brûlante des sujets auxquels ose s'attaquer le récit. La persistance de l'inégalité et de l'injustice envers les personnes et les communautés noires, qui remonte à la colonisation, renforce alors l'actualité des livres de Dany Laferrière. En outre, elle fait éruption dans les manifestations récentes du mouvement *Black Lives Matter* aux États-Unis ainsi que dans de nombreux incidents, comme la mort de George Floyd, dont on parle à l'échelle mondiale. L'héritage colonial, dont font partie les idées reçues autant que le racisme, est encore loin d'être relégué aux livres d'histoire. Les questions soulevées par le phénomène de la migration et par les efforts collectifs des communautés noires pour se réapproprier la culture et l'histoire de tout un continent attendent encore une réponse satisfaisante. Les flux migratoires qui s'avèrent de plus en plus importants face à des catastrophes économiques et naturelles voire climatiques ainsi qu'aux conflits armés nous mettent face à « *l'autre* » dans la vie de tous les jours ainsi que dans la littérature. Or, cette confrontation avec « *l'autre* » ne perd pas d'intérêt – elle s'articule et s'actualise sans cesse dans nos vies physiques et intellectuelles. D'un point de vue qui favorise le développement intellectuel du collectif, nous attendons encore le moment où, nous, en tant qu'humanité, n'avons plus besoin de constater la couleur de la peau d'une personne ou encore d'autres signes visibles d'« *altérité* », quel que soit le contexte, pour ne

voir que ses qualités et capacités importantes en tant qu'être humain. Ce serait une libération de notre pensée, et de tout ce qui en découle, longuement attendue. L'écriture de Dany Laferrière et les problématiques qu'elle thématise ne cesse de s'actualiser et de mériter l'attention des lecteurs et de la critique.

1.2 Choix du corpus

Le choix de travailler sur *Comment faire l'amour avec un nègre sans se fatiguer*, le premier livre publié par Dany Laferrière, fait suite à mon expérience de lectrice décrite ci-dessus. La force et la vivacité de son écriture, l'esprit de provocation, visant peut-être un changement de pensée de la part du lecteur ou de la lectrice, m'ont fait forte impression. Par la suite, je me suis intéressée à déceler les stratégies textuelles qui ont permis d'évoquer un tel effet sur la lectrice voire le lecteur hypothétique fantasmés par l'auteur au cours de la création de son livre. Pour commencer ma recherche, j'ai consacré mon temps à une lecture attentive de l'excellent livre de Ursula Mathis-Moser qui explique la relation entre *Comment faire l'amour avec un nègre sans se fatiguer* et *Cette grenade dans la main du jeune nègre est-elle une arme ou un fruit ?*. Le deuxième livre fait référence aux années quatre-vingt, temps de publication du premier roman [36] (p.150-151).

Selon elle,

« *Dans un certain sens, Cette grenade... ressemble à une longue méditation sur la genèse de ce premier roman, sur les thèmes abordés, les clichés qui poursuivent l'écrivain noir, le succès et sa médiatisation, le drame de l'impuissance et de la solitude.* » [36] (p.150).

De ce fait, une analyse du premier roman profite d'une mise en relation avec

l'autre livre appartenant au corpus, dans lequel « *Le moi immigré [...] retourne [...] vers sa naissance en tant qu'écrivain [...]* » [36] (p.151), dont le premier roman est un témoignage. En outre, une comparaison entre les livres, publiés en 1985 et en 1993 respectivement, peut déceler un développement possible au niveau de l'écriture et de la forme du récit. Lorsqu'on examine la structure des deux récits, ils se ressemblent du fait que tous les deux sont une mise en abîme : « *il s'agit de la narration, à la première personne, d'un jeune écrivain noir qui rend compte de son existence pendant qu'il écrit le récit que nous lisons. Quelques années plus tard, [...], il se sert de la même manœuvre (l'écrivain protagoniste raconte ses expériences après la publication de son premier roman) pour nous faire part de ce qu'il a vécu une fois devenu célèbre.* » [3] (p.95). Le rapprochement de ces deux textes est donc apte à faire profiter l'analyse entamée dans le travail présent. Parmi les critiques qui rapprochent ces deux œuvres laferriennes compte aussi Lise Gauvin, qui s'intéresse à l'interaction de l'écrivain francophone avec ses publics et aux traces que cette interaction laisse dans les textes littéraires, question pertinente face à ces deux textes, puisque le lecteur y surgit comme narrataire d'un discours de légitimation propre à cette littérature francophone qui s'adresse à des publics multiples. Les deux livres du corpus sont d'ailleurs rapprochés dans de nombreux articles critiques, à nommer en guise d'exemple ceux de Jana Evans Braziel, Maria Fernanda Arentsen et Ching Selao (dans : *Interculturel Francophonies*).

2 Introduction

2.1 Intérêt et état actuel de la recherche

Elu à l'Académie française en 2013 [22], Dany Laferrière compte parmi les écrivains francophones les plus estimés de la littérature actuelle et contemporaine. Cependant, la quantité de publications à son sujet reste limitée quand on pense aux études qui englobent l'entier de son œuvre, qui est assez abondant. Un livre critique important qui prend en considération son œuvre dans son entier est le travail d'Ursula Mathis-Moser publié sous le titre *Dany Laferrière - La dérive américaine*. Dans son étude, elle met l'accent sur la dimension autobiographique et sur une poétique implicite, y compris le rôle que jouent le processus de l'écriture ainsi que l'espace et le temps dans lesquels se déroule l'intrigue de ses récits mis en relation logique l'un avec l'autre. Par ailleurs, le périodique *Interculturel Francophonies* a consacré un numéro entier à Dany Laferrière et sa production littéraire. Les auteurs se posent, entre autres, des questions par rapport à l'autobiographie, le sexe et la mondialisation.

Un grand nombre d'articles, qui traitent de sujets isolés décelés dans des récits de Dany Laferrière par leurs auteurs, ont été publiés dans les divers revues de science littéraire. Ils s'intéressent à la recherche d'identité et à la réclamation d'individualité, à l'exil, au racisme et au sexisme. À ces articles s'ajoutent quelques mémoires et thèses écrits par les étudiants et étudiantes des universités canadiennes, et qui souvent choisissent un point de vue féministe et postcolonial sur l'écriture de Dany Laferrière. Comme Ursula-Mathis Moser le décrit dans son avant-propos, ces analyses sont partielles et fragmentaires et ne rendent pas justice à l'œuvre assez large et passionnante de Dany Laferrière [36](p.8-9) qui a désormais publié 26 livres et

qui continue à en publier. Le sujet de l'exil est d'ailleurs toujours d'actualité chez Laferrière, qui intitule son livre le plus récent *L'exil vaut le voyage*, paru en mars 2020 chez Grasset. Ce livre témoigne du fait que toute son œuvre traite de la notion de l'exil à plusieurs niveaux, et c'est maintenant qu'elle arrive dans l'emplacement paratextuel le plus prestigieux qu'est le titre.

Après avoir identifié des espaces encore ouverts à la découverte par rapport à l'écriture de Dany Laferrière, je propose un travail qui se nourrit des études déjà faites, mais qui cherche aussi à mettre le contenu des nombreux articles critiques en relation pour dresser une image plus claire des problématiques face auxquelles les textes de Dany Laferrière mettent le lecteur et la lectrice. Ce travail veut contribuer à un autre point de vue et à des nouveaux points de repère dans l'analyse de deux livres du corpus qui sont, de par leur contenu, fermement liés. Du fait que les textes de Dany Laferrière sont extrêmement riches et pourvus d'implications multiples et complexes, ce travail les suit dans leur abondance et multiplicité pour en déceler le plus grand nombre d'éléments essentiels à leur compréhension au-delà d'une lecture réductrice et réduisante. Si ce travail approche ces textes avec des moyens nombreux et divers, c'est à cause de la grande quantité de questions qui ont été soulevées au cours de leur lecture. C'est cette expérience de lecture et les questions soulevées qui m'ont guidée dans la recherche, et cela se reflète dans la structure de ce travail. Il faut toutefois mentionner que, face à l'abondance des enjeux et des approches théoriques pertinents, ce travail doit se limiter à la poursuite de certaines pistes, en en laissant d'autres de côté, afin de ne pas excéder le volume approprié. Quant aux termes du *Blanc* et du *Nègre*, tant qu'ils sont utilisés par Dany Laferrière, je me permets de les utiliser aussi dans ce travail afin de les aborder sous leur forme originale, tels qu'ils sont présents et présentés dans ses récits.

2.2 Questions de départ et structure du travail présent

« Comprendre l'énigme de la littérature de Dany Laferrière », tel est le projet de nombreux textes critiques écrits à son égard. Afin d'accéder à la compréhension de ces deux textes qui constituent le corpus de ce travail, il est nécessaire de faire une recherche de base sur l'environnement et les conditions de leur genèse, à nommer les écrivains de la diaspora haïtienne en Amérique, la littérature québécoise et ses publics, la littérature migrante et la situation de l'auteur en tant que personne exilée. Un bref regard sur le texte fondateur d'Émile Ollivier intitulé *Paysage de l'aveugle* va aider à situer le premier roman de Dany Laferrière dans le monde littéraire de la diaspora haïtienne. Cette recherche de base va être suivie par un regard approfondi sur les deux textes littéraires du corpus eux-mêmes. Au cours de l'analyse de ces deux œuvres de Dany Laferrière, on se met à la découverte des démarches, des éléments stylistiques et des éléments du contenu que l'auteur-narrateur emploie pour achever la construction d'une identité et d'une vie en exil, qui devient ainsi un lieu habitable, processus nécessaire parce que le retour au pays natal n'est pas envisageable. Au niveau du texte littéraire, qui joue sur le plan d'autofiction sous une forte influence autobiographique, un « *moi* » multiple et instable s'établit sous l'auto-désignation du « *nègre* » ce qui entraîne un jeu sans retenue avec les stéréotypes et clichés qui circulent non seulement dans le pays d'accueil mais dans toute l'Amérique – les tourner en ridicule permet au « *moi* » de se recréer soi-même en tant qu'écrivain à travers son écriture même. L'analyse va montrer en détail quels procédés lui permettent d'atteindre son objectif. L'auteur-narrateur qui se montre comme migrant, exilé et « *nègre* » implique le lecteur, dont il sous-entend la réaction, dans la mise en fiction de sa biographie.

Mon étude se veut une tentative de démontrer le fonctionnement de ce système complexe de procédés qui permet à l’auteur-narrateur de se créer, finalement, une vie à succès en Amérique du Nord. Or, cette création d’une vie et d’un « *je* » écrivain ne se déroule pas dans une situation aisée, confortable et favorable – il s’agit bien d’une situation de lutte dans laquelle toute la force intrinsèque du dire doit être déployée pour arriver à ses fins. Face au rêve américain qui est fermement lié aux phénomènes de la migration et de l’exil, le « *je* » du récit se sert du pouvoir du langage et de sa force intrinsèque à changer l’image de soi pour atteindre une meilleure vie caractérisée par le succès économique et le rétablissement du « *moi* » sur la terre d’accueil qu’est l’Amérique du Nord.

L’accent est mis sur le développement du personnage littéraire qui parle à partir d’un « *je* » qui se construit au fur et à mesure de la lecture. Quand ce « *je* » fait sa première apparition à la première page du texte avec la phrase « *La semaine d’avant, j’avais déjeuné, dîné, soupé Coltrane et là, maintenant, voici Parker.* » [34] (p.11), il n’est plus une feuille blanche pour le lecteur qui peut s’orienter par rapport à ce personnage moyennant l’ancrage que lui offre le paratexte. Cet ancrage est complété par les apparences médiatisées abondantes de l’auteur Dany Laferrière qui donne de nombreux interviews et intervient souvent lors des colloques, comme nous confirme aussi Yolaine Parisot dans son Introduction d’*Interculturel Francophonies* [45] (p.9). Cette présence médiatique ne reste pas sans implications sur son œuvre littéraire, puisqu’il s’exprime par une écriture autofictionnelle qui établit un écosystème à la frontière entre le réel et le fictif. Or, cet écosystème permet un échange entre ces deux mondes, qui profite à l’auteur à tous les niveaux. Au cours des chapitres, le « *je* » du récit se construit alors une identité face à « *l’autre* » et s’établit en tant qu’écrivain face au lecteur et face à l’institution

littéraire québécoise.

Ce travail s'intéresse alors au fonctionnement des processus qui permettent la création d'une vie d'écrivain à succès et d'un personnage écrivain qui se rencontrent à la frange entre réalité et fiction moyennant les mécanismes qu'offre l'autofiction. Afin de mieux comprendre l'organisation interne des récits, il ne faut pas oublier de regarder de près la fonction des autres personnages qui figurent dans les deux livres, puisque le développement de l'action n'est pas entre leurs mains. Un autre point d'intérêt est la représentation de la femme dans les deux textes, dont parlent plusieurs textes critiques intéressants. Or, quand les personnages-types que lance l'auteur dans ses textes n'ont pas de pouvoir d'action, il faut découvrir leur vraie place dans l'autofiction laferrienne qui porte des caractéristiques de texte de fiction dramatique représenté au théâtre. Enfin, l'effet du récit littéraire sur la vie réelle permet à son auteur de se construire une vie d'écrivain à succès en Amérique.

3 La littérature de la diaspora haïtienne et l'exil littéraire

Afin de comprendre l'écriture de Dany Laferrière, il faut faire une recherche approfondie sur l'espace littéraire dans lequel il s'exprime. En tant que lectrice européenne, d'une époque ultérieure à la publication des œuvres en question, il est nécessaire de s'immerger dans le monde des écrivains de la diaspora haïtienne en Amérique et de saisir leurs points d'ancrage dans la littérature québécoise de cette époque. Il faut souligner que cette recherche de base est, de surcroît, indispensable si l'on cherche à comprendre l'expérience de l'exil, notamment de l'exil littéraire

tel qu'il figure dans les textes, et les points communs des écrivains de la diaspora haïtienne en Amérique qui sont en même temps des points de repère pour saisir la signification et les effets de cet exil littéraire sur leurs textes littéraires. Une fois acquis ce savoir de base, on peut alors procéder à la découverte de la notion de l'autofiction, son rôle dans les textes de Dany Laferrière et les fonctions qu'elle remplit pour faire de cette littérature un champ d'action, de changement escompté et même de bataille.

3.1 Espace d'écriture – L'Amérique et le Québec des années soixante-dix et quatre-vingt

Avant tout acte d'écriture, l'écrivain est lecteur et observateur. Il est l'enfant de son temps et de l'espace qu'il habite. À partir de là, il cherche à dépasser son « enfance » par l'acte de l'écriture qui l'inaugure en tant qu'écrivain dans le monde réel ainsi que dans le monde de son imaginaire. L'acte fondateur d'écriture a alors lieu à la frange entre le réel et l'imaginaire, influencé par la valeur donnée à l'écriture même dans l'espace et au moment de la prise de parole. Cependant, l'inauguration de soi en tant qu'écrivain ne s'achève que par la consécration qu'est la publication et la réception des textes proposés par un public. La négociation du « *moi écrivain* » se joue alors face au public des lecteurs et à l'institution qu'est la littérature avec son intérêt économique, ses acteurs multiples et ses exigences poétiques et stylistiques en rigueur à un moment donné dans un espace donné. Dans le cas de Dany Laferrière, souvent classé parmi les auteurs de la littérature migrante, l'espace prend une place prédominante, puisqu'il égale, dans son cas, la condition de l'exil. L'espace devient alors un pilier fondateur de l'écriture, du

fait que la transgression et la confrontation de deux espaces, réels et imaginaires, s'affrontent au cœur de cette dernière, et du fait que cette confrontation même est souvent la source d'énergie pour écrire et pour s'octroyer ainsi le métier d'écrivain. L'auteur fait état de sa conscience par rapport à l'importance de l'espace et sa forte influence sur l'écriture dans *Cette grenade dans la main du jeune nègre est-elle une arme ou un fruit ?* dont il intitule le premier chapitre *Écrire en Amérique du Nord*. Au cours de son récit, il fait l'inventaire d'« *Une certaine Amérique* », son lieu de naissance en tant qu'écrivain. Bien qu'il déplace son discours vers l'espace étasunien, il reste sur la notion de l'Amérique, notion qui permet l'inclusion de tout un continent qu'il identifie en tant que « chez moi » et qui est apte à accueillir le Canada, les États-Unis et Haïti, c'est-à-dire tout l'espace habité et parcouru par l'auteur. Pour découvrir l'espace vaste et divers qui a laissé son empreinte sur son discours, commençons par découvrir l'espace littéraire du Québec qui a une influence importante sur l'écriture de Dany Laferrière par l'apport de la notion de l'exil, les institutions nécessaires pour la publication et la critique de ses textes, un lectorat ouvert et intéressé et encore d'autres éléments essentiels.

Où arrive-t-on quand on a fait une migration vers le Québec dans les années soixante-dix ? Pierre Nepveu répond à cette question avec son livre intitulé *L'écologie du réel* qui trace l'histoire de la poétique et de la littérature québécoise en pleine émergence à partir des années soixante du vingtième siècle. Il s'agissait de construire une « *littérature québécoise* » pour relayer le concept de la « *littérature canadienne française* » qui ne correspond plus ni aux nécessités de la modernité ni à la volonté de s'exprimer dans un espace propre et singulier. Or, l'époque postmoderne est une ère de déconstruction et de mise à mort des idéologies surestimées dans le passé [40] (p.14). Comment, et sur quel fondement, construire alors un

espace où une littérature proprement *québécoise* peut s'enraciner ?

Selon Nepveu,

« [...] des années soixante aux années quatre-vingt, c'est l'écriture qui s'est peu à peu imposée comme une notion substantielle, aux dépens de toute perspective littéraire. Il y a là un fait bien connu : à la littérature conçue comme un projet fondé sur une mémoire collective et une visée totalisante se sont substituées la pluralité, la diversité, la mouvance des textes, comme l'eau toujours changeante d'un même fleuve : le fleuve sans fin de l'Écriture, utopique et extatique, s'écoulant éternellement vers le Nouveau et l'Inconnu [...] » [40] (p.14).

Ce retour à la base, au fondement même qu'est l'écriture, est signe d'un manque, d'une carence profonde et d'un espace vide à combler qui habitent le Québec à l'âge de la Révolution Tranquille, moment fondateur de cette littérature qui porte en soi les préceptes qui vont rester pendant longtemps les piliers sur lesquels elle repose. Il faut tout d'abord *« [...] tuer ce que l'on a de faux, d'emprunté, d'aliéné, de colonisé, dans l'espoir de retrouver la pure présence à soi et au réel [...] » [40] (p.18)*, pour ainsi dire faire table rase pour ce qui est ensuite construit par le moyen de l'énergie de l'écriture et par le projet de *« se dire »*. À ce moment exact intervient la notion de l'exil, *« catalyseur pour cette sorte de réaction en chaîne qu'a été la naissance de la littérature québécoise moderne. » [40] (p.46-47)*. Pendant que l'exil ne cesse de porter sa signification primaire d'un exil réel, vécu et géographique, il s'enrichit par la notion de l'exil métaphorique voire littéraire. Nepveu cite sur ce point Naïm Kattan *« [...] qui a montré le rôle fondamental qu'a joué cette notion pour l'Occident européen [...]. L'exil devient une notion intériorisée, inscrivant une*

coupure au sein même du réel [...] » [40] (p. 47). De ce point de vue, la question de l'exil posée au sujet de l'écriture de Dany Laferrière atteint à une double pertinence, puisqu'elle est influencée par les deux acceptations du terme.

Ursula Mathis-Moser n'écrit que peu sur le rôle de l'exil dans l'écriture laferrière et elle favorise la notion de l'exil réel. Elle maintient qu'il fait partie du « *in-group* » des écrivains québécois [36] (p.66) et qu'« *au début des années quatre-vingt-dix, il se voit lui-même comme [...] un écrivain québécois de première importance ; cela est confirmé par la voix des critiques [...] » [36] (p.65).* L'idée que l'exil n'est pas une question pertinente au sujet de l'écriture de Dany Laferrière est correcte *a posteriori*, mais au moment où l'on se concentre sur sa *naissance en tant qu'écrivain*, ce point de vue appauvrit la recherche à son sujet. Pendant que Dany Laferrière essaye d'amoindrir l'importance de l'exil pour son écriture avec ses affirmations lors des interviews, Mathis-Moser y voit une source d'énergie de son écriture :

« *Loin d'être uniquement le lieu de la non-existence, de l'existence blessée, comme c'est le cas chez beaucoup d'auteurs immigrés, notamment d'origine haïtienne, l'exil peut acquérir une valeur positive, libératrice, doublée d'une connotation nettement géographique : « D'être exilé permet d'écrire sans concession et sans peur. L'exil m'a aidé à dire ce que je pense, et m'a donné la possibilité de parler à un autre pays. » D. F.* cité d'après [36] (p.67).

Au niveau du récit, l'auteur-narrateur prend aussi ses distances avec ceux qui trainent dans une acceptation négative de l'exil et qui *le vivent mal*. Il y fait cas dans le chapitre XV de *Comment faire l'amour avec un nègre sans se fatiguer* intitulé *Nous voici Nègres métropolitains*, titre qui figure en tant que référence ex-

plicite à Émile Ollivier, un auteur pionnier de la diaspora haïtienne à Montréal. Le narrateur relate alors les événements d'une soirée dans un bar où se rencontrent des hommes exilés de leur patrie, deux d'entre eux originaires de Côte d'Ivoire et du Sénégal. Ils s'expriment de manière négative par rapport à la vie au Québec et aux conséquences de cette vie désagréable voire peu supportable sur leurs corps et leurs âmes. Il décrit un personnage ainsi : « *L'homme a l'air désabusé. On dirait qu'il a, depuis longtemps, lâché prise. Et qu'il n'arrête pas de tomber. En chute libre.* » [34] (p.92). Un autre dit à propos des hivers canadiens : « *On est brûlé à l'intérieur. La glace brûle tout, frère. Après vingt ans ici, frère, on devient cendre.* » [34] (p.93). Encore un autre ajoute : « *Moi, précise-t-il, qu'on m'adore ou qu'on me vomisse, j'en ai rien à cirer. C'est la même saloperie. La même hypocrisie. Marre, j'en ai marre, frère.* » [34] (p.93-94). La prise de distance du narrateur par rapport aux autres personnages présents dans cette scène s'exprime sur deux niveaux. Premièrement, le personnage-narrateur se montre incapable de saisir le sens de la conversation, ce qu'il manifeste avec l'énoncé « *Je ne comprends toujours pas.* » [34] (p.93). Deuxièmement, il ridiculise les énonciateurs de ces propos négatifs quand il rit de leur manière de s'habiller, l'un « *long comme un bambou dans son boubou* » [34] (p.92) ou du sérieux de leur propos « *de vieux sage délirant sous le baobab, un soir de pleine lune.* » [34] (p.92). Il faut noter qu'il emprunte quelques mots de l'imaginaire « étranger » (bambou, boubou, sage, baobab) pour les disqualifier.

S'il ne s'identifie pas aux autres hommes noirs exilés de Montréal, c'est en partie dû à un reproche qu'il fait aussi aux Québécois « de souche ». Mathis-Moser rappelle que « *à l'opposé des États-Unis et de Dany Laferrière lui-même, les Québécois ne croiraient pas au succès.* » [36] (p.69). À en juger la description de ces

autres exilés dans le récit, ils n'y croient pas non plus, ce qui n'est pas une option pour un écrivain qui écrit pour devenir riche et célèbre. Tout au long des deux récits analysés dans ce travail, les *Nègres* se verront critiqués pour pérenniser le discours raciste du *Blanc* à leur égard, pour se livrer à l'aveuglement que suscite la rage et pour solidifier leur exclusion par une croyance ferme que cette exclusion serait insurmontable. Or, Dany Laferrière est une personne d'énergie et d'action. Pendant qu'il trace cette image critique des autres personnes noires, il se met en même temps à la recherche de l'Américanité dont il se réclame afin de se trouver ni exilé, ni limité dans son lieu de vie et d'écriture. Si l'identité est ancrée dans la géographie, il ne choisit pas de *rester haïtien* ce qui serait rester dans la nostalgie figée d'un lieu que l'on n'habite plus et ce qui empêcherait alors l'action et le développement personnel, rendant ainsi l'acceptation négative de l'exil réelle. Au contraire, il élargit son ancrage géographique jusqu'au point où elle recouvre toute l'Amérique. Dans le récit *Cette grenade dans la main du jeune nègre est-elle une arme ou un fruit ?* il découvre cette Amérique et en fait l'inventaire, puisqu'un trait important d'un « chez soi » est qu'on en a une connaissance profonde. Malgré cette ouverture à une Amérique vaste et à facettes multiples, il ne cesse de retourner à Montréal, lieu de sa naissance en tant qu'écrivain, où il « [...] *publie ses œuvres, retrouve son éditeur [...]* » [36] (p.65). Or, cette Américanité que l'auteur favorise ne reste pas sans implications sur son imaginaire qu'est enrichi énormément par ce regard ouvert sur le vaste « *tout* » qu'est l'Amérique.

L'institution de la littérature québécoise qui vient de naître alors peu avant Laferrière publie son premier roman (d'un point de vue historique et en comparaison avec les littératures européennes) et qui favorise l'écriture et l'acte créateur est loin d'être une tradition rigide et impénétrable – elle est un terrain fécond qui est

prêt à résorber les paroles venues d'ailleurs. Du fait qu'elle se définit tout d'abord en tant que littérature « *contemporaine* » plutôt que « *nationale* » [40] (p.10), elle profite de cette ouverture vers l'ailleurs qui, à son tour, permet l'émergence d'une littérature migrante. « *Car, contrairement aux grands pays qui imposent leurs références et avalent les écrivains venus d'ailleurs [...] le Québec [...] pratique une ouverture envers les écrivains étrangers. L'apport de ces derniers est considérable [...]* » [36] (p.70).

3.2 L'écriture migrante et l'exil littéraire

Le fait d'avoir changé de pays, d'avoir fait l'expérience d'une migration et d'« être arrivé quelque part » a une influence importante sur l'imaginaire des écrivains concernés. L'expérience de l'exil qui en découle mène à une nouvelle nécessité de s'exprimer, sous de nouvelles conditions. La découverte du pays d'arrivée et la mémoire du pays d'origine y jouent aussi un rôle. Cette nécessité de « *se dire* » donne l'énergie à l'acte d'écrire, en même temps qu'elle lui donne un *lieu spécifique* dans l'univers de l'écrit, comme chaque acte d'écriture sous-entend un lecteur ou une lectrice voire un lectorat ou un public et un espace dans lequel se déroule l'intrigue. Or, l'exil modifie tous les facteurs nommés de manière décisive.

Dans une émission régulière de la chaîne *Télévision Quatre-Saisons (TQS)* [52], intitulé *Camera 91*, on voit un jeune Dany Laferrière qui explique le chemin qui l'a mené à la publication de son premier livre *Comment faire l'amour avec un nègre sans se fatiguer*. Il décrit sa situation après être arrivé à Montréal en tant que migrant irrégulier. Parlant des difficultés et de la pauvreté, il parle simultanément

de la nécessité de se faire visible, de se faire publier, et de se faire connaître. Il constate que :

« [...] ce qui m'intéresse, c'est la chose la plus importante qui m'est arrivée, c'est à dire, j'ai changé de pays, l'événement le plus grave dans ma vie, et écrire, il me fallait absolument écrire ce qui m'était arrivé. » [52]

Comment préciser alors ce *lieu spécifique* où Dany Laferrière « *se dit* », se fait publier et se fait lire ? D'après de nombreux articles et livres critiques, il s'inscrit dans la littérature migrante qui fait partie de la littérature québécoise. La découverte de cet espace est une condition préalable pour une compréhension approfondie de son écriture, visant un certain public, influencé par la nécessité de se publier et inspiré par les grands champs thématiques qui se trouvent au fond même de l'imaginaire haïtien.

Afin de trouver les repères nécessaires pour comprendre la notion de « *l'écriture migrante* », il faut regarder son origine. Selon Fulvio Caccia, il s'agit d'une « *notion née à l'origine au sein de la diaspora des écrivains haïtiens de Montréal* » [12] (p. 115). Sous l'influence de la forte immigration (dans les années 1970, une deuxième vague importante d'haïtiens arrive au Québec [54]) et face à la profusion des œuvres des écrivains immigrés, l'institution de la littérature québécoise mais aussi la critique littéraire ont réagi. Par le chemin des commentaires de la critique universitaire,

« [...] l'institution québécoise signait non seulement un certificat de naturalisation pour l'œuvre des écrivains haïtiens mais, mutatis mutandis, accordait à l'ensemble des écrivains d'origine étrangère une opportu-

nité inédite, du moins en théorie, de pouvoir confronter leur travail avec celui des auteurs québécois à l'aune de la pratique esthétique, du style. » [12] (p. 118).

Or, cette ouverture vers « *l'autre* » et cette reconnaissance de la multi-appartenance s'explique, selon Caccia, par une « *homologie entre le projet de dépassement identitaire porté par les écrivains haïtiens et celui des écrivains québécois les plus progressistes.* » [12] (p. 119). Il s'agissait alors de travailler, au niveau intellectuel et d'écriture, sur la relation avec la patrie culturelle (le Haïti ou l'Hexagone) et sur la différence linguistique avec cette patrie (joual/créole/langue de culture).

Quant à cette littérature en émergence, Émile Ollivier, écrivain célèbre dès ses premiers pas, exprimait son souhait d'un dépassement de la question identitaire et d'avancement vers une « *écriture métisse* ». Cette « *écriture migrante* » devrait plutôt répondre à la question « *Que pouvons-nous faire ? Que pouvons-nous espérer ?* » [12] (p. 116) au lieu d'encore travailler sur des questions d'identité. Or, ce projet est voué à l'échec et les « *écritures migrantes et métisses* » deviennent un phénomène surthéorisé [12] (p. 119) dont la réception est restée cantonnée pour l'essentiel sur la teneur socioculturelle qu'il était censé dépasser [12] (p. 121). La notion de la « *littérature migrante* » est depuis devenue une catégorie fermée aux frontières étanches qui a connu, cependant, un grand succès économique. Elle s'est répandue, à partir du Québec, dans le monde occidental entier et a inspiré à la critique littéraire une quantité importante de textes [12] (p. 121).

Quant à Émile Ollivier, il est souvent présenté comme le précurseur des écrivains issus de la diaspora haïtienne au Québec. Ollivier s'est installé au Québec après avoir fui son pays natal, Haïti, au milieu des années soixante. Son premier roman, *Paysage de l'aveugle* [38], parle d'un personnage haïtien qui vit dans l'exil à

Montréal [8] (p. 8). Par rapport à ce livre, il dit lors d'une interview :

« *Bien que je sois, avec le recul, insatisfait par rapport à ce texte, il pose pour moi un acte fondateur à la vie d'écrivain. À l'époque, et dans la mesure où un écrivain essaie d'avoir une stratégie avec ses fantasmes et ses obsessions, je pensais que mon œuvre allait s'orchestrer autour d'Haïti et du Québec. Mais, étant venu au Québec très jeune, j'ai senti la nécessité de fixer la mémoire contre l'oubli.* » [8] (p. 8).

Il n'est pas difficile de discerner les parallèles avec le parcours de Dany Laferrière qui est, lui aussi, enraciné dans cette littérature de la diaspora haïtienne au Canada et qui, lui aussi, fait de l'écriture un acte fondateur de lui-même en tant qu'écrivain. La lecture du premier roman d'Émile Ollivier intitulé *Paysage de l'aveugle* rappelle sous certains aspects le premier roman de Dany Laferrière, qu'on peut interpréter comme une référence à ses précurseurs dans le domaine des écrivains de la diaspora haïtienne au Québec. Tout comme le texte de Laferrière, il est identifié en tant que « roman » dans le paratexte, même si, de toute évidence, le texte trouve difficilement sa place dans ce genre classique. *Paysage de l'aveugle* s'articule en deux parties, dont la première est le récit d'un rêve ou bien d'un délire, simulacre d'une mémoire violente et distordue du pays natal. Le délire n'est pas limité au contenu du texte mais s'étend à la forme du récit. La juxtaposition de nombreux éléments dans une logique difficile à suivre défie le lecteur. Les personnages qu'introduit l'auteur ne ressemblent pas à des personnes, ils ressemblent à des idées ou plutôt à une extraction et personnification des faits, de la conscience humaine ou individuelle, des démarches politiques et des actions violentes. Cette « mise en allégorie » permet à une idée d'alors « agir sur les autres » d'une façon autonome

– pour ainsi dire, une idée devient apte à exercer du pouvoir sur les autres. Grâce à cette théâtralisation des personnages, le lecteur peut avoir l'impression d'être le spectateur d'une pièce de théâtre plutôt que d'être le lecteur d'un récit. La deuxième partie du récit a lieu dans le pays d'accueil – il faut toutefois mentionner que dans ce cas, « accueil » n'est pas un mot approprié, puisque le personnage principal, Herman Pamphyle, ne se sent pas accueilli par la société voire par les habitants du Québec. Il fréquente, tout comme le personnage qui s'appelle Vieux dans le récit de Dany Laferrière, un bar qui réunit parmi sa clientèle des hommes noirs et des femmes blanches. Comme lui, il fantasme de la rencontre sexuelle avec la *Blanche* qui pourrait être, de surcroît, celle qui ouvre les portes pour accéder à la société d'accueil [38] (p.128), portes malheureusement fermées aux nouveaux arrivés selon le narrateur d'Ollivier. Ollivier écrit à propos de la *Blanche* :

« *Ce n'était pas sur un pont ; ce n'était pas dans un jardin de pierres mangées que je l'ai rencontrée mais dans un bar où se tiennent les filles-j'aime-les-noirs. C'était sous des palmiers artificiels. Le décor, fait de simili-jonc tressé, vibrail sous le choc des tambours. Un orchestre antillais ; un chanteur haïtien [...] » [38] (p. 118).*

Laferrière, pour sa part, décrit le Bar Isaza, fréquenté par les *Blanches* et les *Nègres* : « *Marée de mazout ondulant sur la piste. Plusieurs boubous amidonnés. Nègres en rut. Quelques dizaines de souris blanches dans l'antre du Chat Nègre.* » [34] (p. 131) et encore, dans un bar similaire : « *Les Sénégalais sur la scène. Quatre tambours, deux congas. Rythme sourd et frénétique. [...] L'appel de la brousse, rue Sainte-Catherine.* » [34] (p. 102). Tous les deux écrivent sur le couple *Blanche/ Nègre* et érigent la *Blanche* en tant qu'image idéalisée plutôt qu'en tant

que personnage de femme, c'est-à-dire un personnage qui représente un individu féminin. Tous les deux refusent d'ailleurs aux personnages-femmes de les nommer par leur nom. Celle Ollivier essaie, en vain, de s'en défendre : « - *Je ne m'appelle pas Blanche, je m'appelle Claire. Et toi ?* » [38] (p. 100), pendant que celles de Laferrière ne seront appelées que « *Miz* » suivi par un mot qui les qualifierait d'un trait visible à première vue. Pendant que le personnage principal d'Émile Ollivier « perd » la *Blanche* [38] (p. 101) qui s'enfuit, le personnage principal de Dany Laferrière l'envahit et prend possession d'elle, puisqu'il se comporte comme un « Don Juan à succès » avec plusieurs personnages féminins.

Dans sa thèse de doctorat à l'Université du Québec à Montréal, Pierre-Lominy rapproche également les deux écrivains en tant que membres de la diaspora haïtienne, entre autres, sous la lumière du rôle que joue la ville dans leurs productions littéraires [46] (p. 36). Du fait que la ville est fermement liée au phénomène de la migration [46] (p. 144), elle devient « [...] *lieu privilégié pour l'installation, des déambulations et les rencontres, stimule et alimente l'imaginaire. [...] la ville se transforme et illustre parfaitement le phénomène migratoire [...]* » [46] » (p. 2-3). Elle évoque une vague migratoire majeure dans les années 1960 en provenance d'Afrique du Nord, d'Asie et des Antilles et maintient que « *cette vague migratoire se concentre dans la région métropolitaine montréalaise, exposant, d'une certaine façon, le rapport du migrant à la ville.* » [46] (p.2). Dany Laferrière a choisi de mettre une citation d'Émile Ollivier en tête du chapitre seize de son premier roman : « *Nous voici Nègres métropolitains* » [34] (p. 91). Les deux auteurs thématisent la ville américaine et la vie de ses habitants qui est structurée par la vitesse et la multiplication du même. La grande ville américaine est décrite en tant qu'environnement étrange et guère habitable pour un Haïtien dans le texte d'Ollivier.

Le déracinement et l'errance qui découlent d'un enracinement échoué mène à la folie et au délire – dans le cas d'Herman Pamphyle, la route empruntée mène à la catastrophe, puisqu'il perd son calme et d'abord réfléchit au suicide, puis, il est probable que la police l'intercepte au cours de la scène qui ferme le récit. Dans le livre de Dany Laferrière, c'est Bouba, l'alter-ego du personnage principal, qui porte sur ses épaules le poids de la folie, de l'immobilité, de la somnolence permanente et du repli dans une spiritualité confuse. De cette manière, il réussit à s'en défaire, sans les nier, précondition pour le succès en tant qu'individu migrant ainsi qu'en tant qu'écrivain. Or, il s'ouvre la possibilité de vivre dans la ville en tant que lieu de connotation positive, de richesse et d'opportunité.

D'autres éléments textuels permettent de rapprocher le texte d'Émile Ollivier à celui de Dany Laferrière, comme la stratégie de décrire l'association spontanée de mots avec d'autres. Laferrière intitule ce processus « *CHRONIQUE DE MA CHAMBRE AU 3670, RUE SAINT-DENIS (description faite avec l'accord de ma vieille Remington 22)* » [34] (p. 108) et relie les éléments avec « J'écris : – Je vois : – Je pense : » ce qui témoigne d'une représentation des processus mentaux qui se déroulent lors de l'écriture. Ollivier se sert du même élément stylistique quand il écrit : « *Ma méthode est la suivante : Je dis un mot : J'attends la réponse intérieure. Escalier, par exemple, réponse spirale. (Comme si tout escalier ne pouvait qu'être en spirale.)* » [38] (p. 33). S'en suit une énumération exacte des provisions achetées en épicerie que fait le narrateur d'Ollivier : « *Quand il sortira, il emportera les provisions pour une semaine : riz, bœuf à braiser, veau, poulet, asperges, haricots, [...].* » [38] (p. 98). De la même manière le narrateur de Laferrière décrit les achats que Bouba ramène à la maison « *Nous n'avions plus de réserves, à part quelques pommes de terre déshydratées et des oignons pourris. Bouba a profité du*

« *spécial Pellat's* » pour acheter une épaule de porc à 1,09 \$, des échalotes fraîches à 2,39 \$, six boîtes de soupe Campbell à 29 cents chacune, [...]. » [34] (p. 59).

Un autre point en commun est la stratégie de citer des noms célèbres, les deux auteurs nomment Ernest Hemingway [38] (p. 90) ; [34] (p. 21,22, 54,61,111,136) et Ernesto « Che » Guevara [38] (p. 90,135) ; [33] (p. 258) dans leurs récits. Walt Whitman est mentionné également une fois chez Ollivier [38] (p. 90) pendant que le personnage qui s'appelle Vieux le fait son compagnon de voyage imaginaire et cite plusieurs lignes tirées de son œuvre [33] (p. 151, 262). Les deux œuvres parlent aussi du climat du pays d'accueil, et pendant qu'Herman Pamphyle semble être en proie à une certaine confusion par rapport aux saisons [38] (p. 81), le personnage qui s'appelle Vieux mentionne maintes fois la chaleur humide de la ville et raconte aussi une discussion entre hommes immigrés par rapport au froid et au temps qu'il fait en hiver qui serait tout à fait intolérable [34] (p. 92-93). Cette petite liste, qui est loin d'être exhaustive, de ressemblances au niveau du récit s'achève avec le constat que tous les deux décrivent les voisins et les concierges et parlent leur comportement respectif [33] (p. 178) ; [38] (p. 80) – ils figurent parmi les premières personnes qu'ils rencontrent dans le pays d'accueil. Or, ce rapprochement entre les textes d'Émile Ollivier et de Dany Laferrière qui est fait dans plusieurs textes critiques n'est pas fortuit - il est une stratégie féconde pour mieux comprendre le contexte de la diaspora haïtienne et les traces que l'expérience de la migration et de l'exil laissent dans ces textes littéraires.

Or, cette littérature migrante qui s'est consolidée au Québec n'a pas renoncé à se développer vers une nouvelle acceptation de l'identité face à l'exil persistant. Selon Kwaterko, qui analyse les fictions identitaires des romanciers haïtiens du Québec, *Comment faire l'amour avec un nègre sans se fatiguer* de Dany Lafer-

rière apparaît comme un texte charnière. « *Il est probablement le premier roman haïtien publié au Québec qui rompt avec la figuration de l'altérité haïtienne [...]. L'opération consiste ici à s'incorporer l'altérité québécoise et l'altérité « nègre » [...] pour ouvrir le texte à un syncrétisme déconcertant [...].* » [30] (p. 222). Certes, le projet d'écriture de Dany Laferrière est novateur de certains points de vue, mais il ne se crée pas à partir d'une terre vierge, d'une « *terra incognita* », comme le dit le personnage Herman Pamphyle dans le récit d'Ollivier quand il est en pleine tentative d'écriture [38] (p. 117). Pour mieux comprendre l'écriture laferrienne et les fondements sur lesquels elle repose, il faut s'intéresser au milieu des écrivains haïtiens de la diaspora, milieu qui n'est pas sans influence sur ses œuvres et son public puisque ce sont ces auteurs et auteures qui ont *travaillé la terre* de cette littérature québécoise (voire de la littérature migrante) et aussi l'imaginaire haïtien qui a évolué face à l'exil, travail fondateur qui ne reste pas sans implications sur ce qui se crée dans son sillage. Sur ce point, la précision que fait Corine Tachiris dans son article intitulé *On male exiles and female nations* [50] ne manque pas d'être significative : « *Rather than in a single mass migration, Haitians left the country wave after wave, and thus haitian writers abroad do not fall into one generation.* » [50] (p.442). Or, on peut constater que la notion de l'exil, vécu réel et littéraire, a évolué au cours des années qui séparent la première publication de *Comment faire l'amour avec un nègre sans se fatiguer* en 1985 et celle de *Cette grenade est-elle une arme ou un fruit ?*, publié en 1993, huit ans plus tard.

3.3 L'exil littéraire en tant qu'expérience collective

Dans son livre *Le pouvoir des mots, les maux du pouvoir – Des romanciers haïtiens de l'exil* Jean Jonassaint entreprend le projet de broser un portrait aussi exhaustif et clair que possible de la littérature haïtienne en diaspora, projet qui réussit le travail ardu de mener de longues interviews avec les auteurs et auteures-phares de cette collectivité, soutenus par une recherche profonde concernant la littérature haïtienne en général. Pour mieux faire comprendre les propos d'écrivains et écrivaines « *du dehors* », c'est-à-dire de la diaspora, il les met face à ceux et celles « *du dedans* », qui ont écrit leurs œuvres en Haïti voire qui placent leur intrigue dans l'espace haïtien. D'ailleurs, il attribue à certains le style traditionnel du roman haïtien et à d'autres la modernité haïtienne, modernité qui se nourrit souvent de l'expérience de l'exil et qui se montre alors de manière prééminente dans la littérature « *du dehors* ». Cette modernité profite d'ailleurs d'une liberté inouïe d'expression, liberté qu'on ne peut pas « se payer » en Haïti. Le pays a été de 1957 à 1986 dirigé par le régime autoritaire de la famille Duvalier, qui a exercé une sévère répression contre toute forme d'opposition [53]. Pendant que certains auteurs amorcent leur récit autour d'un « *retour au pays natal* », d'autres, comme Dany Laferrière, commencent autrement : « *dans les romans de la diaspora, généralement, la ou les séquence(s) initiale(s) sont des départs, et parfois c'est la séquence initiale même [...] Départs sans espoir de retour [...] quand ce n'est pas l'exil, l'errance même qui est au cœur de la narration [...]* » [29] (p.246). Or, le but d'une narration placé dans l'espace d'un exil et face à l'impossibilité d'un retour au pays natal doit prendre en compte au moins un des deux aspects, soit la négociation du sentiment de déracinement, soit la construction d'un nouvel

enracinement. Ce dernier peut se placer soit dans la culture d'accueil directement, soit dans une construction identitaire indirecte qui essaie d'échapper au cadre des appartenances « traditionnelles » nationales, ethniques ou sociales.

Somme toute, il faut voir que l'exil littéraire, dans le cas des Haïtiens de la diaspora, n'est pas une expérience vécue par un seul, mais une expérience vécue par une collectivité – la collectivité de ceux et celles qui écrivent et qui publient des livres. En fin de compte, il s'agit d'une *littérature exilée*, d'une force créatrice qui n'avait pas de possibilité de s'enraciner dans la terre qui nourrit son imaginaire, le foisonnement de ses fantasmes et sa force spirituelle qui est avant tout acte d'écriture. Le dépaysement a laissé des traces profondes dans cette littérature, cette république de lettres rêvée mais jamais entièrement et pleinement réalisée en Haïti à cause des carences profondes [29] (p.66). La notion de l'exil en tant qu'expérience vécue par une collectivité est mise en avant également dans le livre *L'exil vaut le voyage* de Dany Laferrière, publié récemment chez Grasset. Au cours de ce récit, il intercale des chapitres intitulés *L'exil de José Lezama Lima* ou bien *L'exil de Toussaint Louverture* et ainsi de suite, décrivant les causes et expériences de l'exil des écrivains, écrivaines, poètes et poétesses à travers les cultures et l'histoire. Entre ces épisodes d'exil des autres personnes célèbres, il dit et re-dit son propre exil. Le noyau des épisodes racontés dans *Comment faire l'amour avec un nègre sans se fatiguer* est répété autant que le lecteur peut reconnaître ce noyau, mais au niveau de l'autofiction, mutatis mutandis, ce noyau est entouré par une nouvelle chair de mots, pour ainsi dire avec l'image de la mangue juteuse souvent citée par Laferrière. L'autofiction et l'exil montrent alors le visage particulier que leur donne Dany Laferrière dans ses récits, puisque le « *mentir-vrai* », processus privilégié de son dire autofictionnel, est ainsi découvert. Or, ce « *mentir-vrai* » donne

au texte la vivacité de la vie réelle qui se construit au fur et à mesure de notre pensée, influencé par les cadres de notre imaginaire dans lequel nous rangeons nos expériences du monde réel. D'ailleurs, il témoigne de la nature malléable de notre souvenir d'expériences lointaines dans le temps.

Du fait que l'exil peut être vu en tant qu'expérience collective, il influence de manière décisive les conditions de création pour les écrivains et écrivaines qui sont soumis(es) à cette situation. Voyons alors les conditions dans lesquelles les écrivains de la diaspora haïtienne créent leurs textes littéraires, puisque le premier roman de Dany Laferrière devrait avoir été écrit sous des conditions similaires. Tout d'abord, beaucoup d'auteurs et d'auteures de l'exil sont marqués par un manque matériel et ils luttent pour « se payer le luxe d'écrire », à nommer Liliane Dévieux Dehoux et Cauvin Paul qui doivent favoriser un travail en tant que salarié sur le temps nécessaire pour faire le travail ardu de l'écriture d'un livre [29] (p.47 ; p.135). Dany Laferrière mentionne également cette condition de manque et de dénuement de l'écrivain qui doit tout donner à l'effort de l'écriture. Depuis les premières lignes, le récit de *Comment faire l'amour avec un nègre sans se fatiguer* est pourvu des signes qui disent de la situation économique difficile de Vieux et de son colocataire Bouba. Le narrateur constate que le « je » du récit est logé dans un « *abject taudis* » [34] (p.12) qui se trouve dans « *un coin de clochards* » [34] (p.42) et qu'il dort « *sur un lit crasseux* » [34] (p.12). Il qualifie cet endroit, où se déroule une grande partie de l'intrigue, de « *plein Tiers-Monde* » [34] (p.27). Quand il s'agit de l'état de sa conscience, le « je » du récit dit tout simplement que « *je suis trop pauvre pour m'en payer une* » [34] (p.32) et se qualifie lui-même de « *Nègre [...] en temps de crise* » [34] (p.32). Quand il parle de Bouba et de lui-même, il dit qu'ils sont « *deux Nègres au chômage* » [34] (p.36) et il constate maintes fois qu'il boit

d'une « *bouteille de mauvais vin* » [34] (p.54). Miz Littérature parle de lui en tant que « *pauvre, Nègre et génial* » [34] (p.97) ce qui est un bon résumé du portrait que brosse le « *je* » du récit de lui-même.

La condition du manque matériel est d'ailleurs fermement liée à la question du public, puisque le choix du public influence la chance à un succès économique du livre. Faute de possibilité de gagner sa vie autrement ou de se payer le coût de la vie moyennant une fortune héritée, le livre *doit être* un livre à succès. Le « *je* » du récit en témoigne sur la dernière page du livre : « *Le roman me regarde, là, sur la table, [...], dans un gros classeur rouge. [...] Ma seule chance. Va.* » [34] (p.169). Cette condition a alors une influence sur l'écriture, puisqu'elle la rend plus importante qu'un simple exercice de style ou un plaisir qui raccourcit des journées trop calmes. Pour ainsi dire, cette dimension de l'exil fait surgir une énergie particulière dans l'écriture, puisqu'elle devient *la seule chance* de s'en sortir et de fuir les effets négatifs d'un exil réel et vécu.

Quand on pense à viser un public haïtien, ce manque matériel est prolongé par un manque de moyens pour se faire publier à ses frais, puisque c'est très difficile de se faire publier pour un public très restreint. Ensuite, la carence de ressources financières se montre aussi clairement au niveau du public, car selon plusieurs écrivains interviewés par Jonassaint, la plupart des Haïtiens sont analphabètes [29] (p.80 ; p.135). Le peu de public haïtien qui lit ne peut pas « se payer le luxe d'achat d'un livre » voire des livres d'actualité en quantité. Pour ainsi dire, il n'y a pas de marché suffisamment grand pour vendre des livres écrits en français. En conséquence, l'expérience de l'exil littéraire est l'expérience d'appartenir à toute une littérature exilée qui cherche à s'installer à l'étranger, déjà puisqu'elle se double d'une expérience d'exil personnel, physique, condition sous laquelle les

auteurs et auteures « *du dehors* » doivent s'exprimer. Dany Laferrière résout cette problématique du public en visant un public québécois, au prix qu'il sera rangé parmi les auteurs de la littérature migrante. Dans ses textes, on dirait qu'il tente de limiter l'emploi des « éléments d'haïtianité » afin de ne pas être classé parmi les écrivains exotiques, comme le maintient Amy J Ransom dans le journal « *Canadian Literature* » : « *Nous observons que dans l'autofiction Comment faire l'amour avec un nègre sans se fatiguer Laferrière supprime toute référence à l'origine haïtienne de « Vieux », son personnage-avatar, et il dit [...] que son but n'était pas d'être vu comme écrivain « ethnique » ou « migrant » [...]. Pourtant, l'écriture de tous ces écrivains reste marquée par l'entre-deux identitaire de la migration.* » [47] (p.2). Or, cette tentative de supprimer les références à l'origine haïtienne est aussi faite afin de rester compréhensible pour le lecteur québécois voire la lectrice québécoise qui ne partage pas l'imaginaire et le savoir culturel haïtien. Si nous retournons au texte, nous constatons que cette élimination d'« éléments d'haïtianité » n'est pas complète, puisque le Vaudou continue à figurer dans les textes. Il faut toutefois mentionner que la pratique du Vaudou ne se limite pas à la terre haïtienne, mais s'étend aussi à la région de l'ouest de l'Afrique. Au niveau du récit de *Comment faire l'amour avec un nègre sans se fatiguer* le vaudou et son panthéon d'esprits et de dieux devient, placé à côté des citations du Coran, le signe d'un syncrétisme culturel et religieux et change, au bout du compte, sa signification. Il ne figure plus en tant que signe de liaison avec la terre natale, ce que serait un témoignage d'une acceptation nostalgique de l'exil, mais fait partie d'un mélange d'éléments et d'identités religieuses. Vivre en exil dans son acceptation vitale, positive et orientée vers le futur signifie aussi l'incorporation de deux traditions au sein d'un même être humain, et le vaudou est capable de ce faire, puisqu'il a incorporé, d'ores

et déjà, des figures de la religion catholique [37] (p.51-52), notamment la Sainte Vierge [37] (p.77-78) et le Belzebuth [51]. S'y ajoute, dans *Comment faire l'amour avec un nègre sans se fatiguer* le Bouddhisme et le texte du « *Sutra de Diamant* » [34] (p.71) enrichi par la notion de la « *boddhisattva* » [34] (p.64,70) et celle du « *bhikku* » [34] (p.67), un genre de moine bouddhiste mendiant, ou bien des « *moines bouddhistes* » [34] (p. 144) tout court. Dans un article, Mounia Benalil rend hommage à ce mélange d'éléments religieux dans le premier roman de Laferrière. Sa critique reste centrée sur l'Islam et ne rend pas compte du rôle de l'exil qui est au sein de la structure du livre, mais elle remarque « *qu'aucun discours religieux ne se constitue en bloc monolithique (comme c'est symboliquement le cas pour le judéo-christianisme) [...]* » [6] (p.98). Selon elle, « *[...] le narrateur écrivain [...] revendique un métissage humaniste de l'islam qui est freudianisé pour servir la cause noire et postmodernisé pour contrer l'hégémonie d'un christianisme fermé aux valeurs d'une religiosité universelle.* » [6] (p.98). La religiosité est alors centrée sur une autre dimension de l'exil qu'est la confrontation du « *moi* » à « *l'autre* » et de « *l'altérité* » au « *même* » de la société d'accueil. Cette confrontation est au sein même de l'effort qu'est la construction d'un lieu habitable dans l'entre-deux qu'est l'exil, étant donné que l'assimilation complète est impossible, en tant que migrant et encore plus en tant que *Nègre* pour ainsi rester avec l'auto-désignation du « *je* » du récit. Mounia Benalil remarque que « *[...] la foi des personnages appartient à l'Islam mais leur culture est totalement occidentale [...]* » [6] (p.97). Ce constat se trouve dans l'interview fantasmé de l'auteur du roman *Paradis du Dragueur Nègre* avec Miz Bombardier, à laquelle il répond lors d'une question sur les caractéristiques de ses personnages [34] (p.161). Quand le judéo-christianisme se constitue alors en bloc monolithique, toutes les autres courants religieux forment

dans le récit un amalgame pour unir leurs forces afin de s'y opposer. Mounia Benalil retrouve cet amalgame aussi représenté dans « *l'orientalité* » de la chambre habitée par Bouba et Vieux, décorée d'objets à connotation orientale et asiatique. Elle décrit que

« [...] le Japon, la Chine, l'Inde, le Tibet et le monde arabo-musulman [...] représentent les point géographiques d'un Orient large est mystérieux qui se distingue de l'Occident et se présente pétri d'un exotisme par trop problématique en raison de l'encombrement, du désordre et de la propreté douteuse de l'appartement du narrateur. » [6] (p. 97).

Selon elle, cette « *orientalité* » au niveau religieux, qui saurait s'opposer à « *l'Occident* » impérieux, est encore enrichie par une représentation négative de « *l'Orient* » en tant que lieu encombré, surpeuplé, sale et chaotique. Or, même ces qualités négatives qui relèvent du monde des préjugés, stéréotypes et clichés concernant « *l'Orient* » ont l'énergie de s'opposer à la rigidité et au caractère renfermé et capitaliste du monde occidental qui serait structuré par « *l'échelle sociale judéo-chrétienne* », terme dont les deux récits de Laferrière sont parsemés par endroits. Il faut mentionner que la notion judéo-chrétienne qui est employée en tant qu'unité qui devrait représenter les valeurs de l'Occident dans le récit est à remettre en question ou même à critiquer, ce que fait la critique universitaire dans un nombre d'articles pertinents, par exemple celui d'Olivier Abel [1] et celui de Joël Sebban [49].

La fonction de la religiosité et du mélange des éléments religieux dans le texte n'est pas, de toute évidence, de témoigner du rôle de la religion musulmane dans la vie des personnages principaux mis en autofiction, mais plutôt de figurer en

tant que contre-poids dans l'équation « Orient – Occident ». Que la religiosité musulmane, mise en évidence par les 26 citations des sourates du Coran dans le récit de *Comment faire l'amour avec un nègre sans se fatiguer* n'est pas au centre de la réflexion mais simplement le terme d'une somme dans cette équation est mis en évidence encore une fois par le fait qu'elle est complètement supprimée dans le récit de *Cette grenade dans la main du jeune nègre est-elle une arme ou un fruit ?* qui re-dit les événements des premières années de Dany Laferrière à Montréal. L'antagonisme « Orient – Occident » s'y poursuit cependant, et se retrouve de façon encore plus déchirante dans *Paysage de l'aveugle* d'Émile Ollivier. Pendant que Laferrière travaille de manière décisive et explicite sur l'équation « Orient – Occident » et la confrontation qui l'habite, Ollivier l'enrobe dans le récit d'Herman Pamphyle qui n'arrive ni à se confronter ni à entrer dans le monde de l'Occident qui serait centré sur ses règles rigides et son intérêt économique, ne laissant pas d'espace pour l'humanité et la beauté du monde :

« Herman, homme de tribu, cherche une communication humaine que ne favorise pas la cité. [...] à la place d'un serrement de la main, Herman ne sent que le contact froid et sec des pièces poussées par des passants pressés, hautains [...]. Au fond, la rue n'est plus faite pour cela. Elle est devenue aujourd'hui une machine de circulation avec son mode d'emploi : réglementations, interdits, directions obligatoires. Herman regarde la foule qui cavale [...]. » [38] (p.114-115).

Herman Pamphyle, le personnage principal du texte d'Émile Ollivier, échoue à la tentative de briser la coquille de cette société occidentale – le personnage de Dany Laferrière s'y prend d'une manière systématique et réussit.

Retournons à Jean Jonassaint, qui nomme encore d'autres traits de l'exil vécu par le collectif des écrivains de la diaspora haïtienne au Québec. L'exil qu'est le Québec offre à ceux et celles qui réussissent à s'y installer, à côté des quelques difficultés, aussi des conditions favorables à la création littéraire en comparaison avec le pays natal. Jean-Claude Charles décrit avec des mots sans équivoque les conditions de création en Haïti au temps du régime Duvalier :

« L'écrivain est condamné soit à l'exil, soit à être exécuté, soit à une espèce de paralysie signifiante [...] soit à un demi-silence avec des petits textes de temps en temps. [...] Cela dit, l'expérience de cette société peut être une expérience formatrice, comme toute expérience merdeuse, quand on n'y a pas laissé sa peau. » [29] (p.175).

Sous cette lumière, on ne s'étonne pas de lire maintes fois que l'exil physique et littéraire est un fait favorable pour la création littéraire. Gérard Étienne maintient d'avoir profité du contact avec la littérature québécoise quand il explique que « [...] le roman québécois m'a appris à dire. J'écris tout ce que pense quand j'écris ici. » [29] (p.64) et de suite « *Ce que j'appelle liberté, c'est la possibilité de pouvoir dire ou faire ce que je pense sans crainte.* » [29] (p.66). Émile Ollivier, qui qualifie l'exil de « [...] coupure radicale avec notre terreau nourricier, notre humus matriciel [...] » [29] (p.82), coupure d'ailleurs très douloureuse pour lui, ne nie pas cependant ses avantages qui sont l'accès aux grandes bibliothèques et aux livres internationaux ainsi qu'à une institution culturelle bien établie [29] (p. 84-85).

Après avoir mentionné les facteurs extérieurs de l'exil qui influencent la pratique de l'écriture, retournons aux motivations intérieures qui donnent l'énergie à l'acte intellectuel qu'est l'écriture. Anthony Phelps dit par rapport à ses romans à te-

neur autobiographique : « *Je les considère comme une sorte d'exorcisme. C'est ce qui m'a permis de ne pas devenir fou en exil. J'ai évacué tous mes fantasmes [...]* » [29] (p. 115). Cauvin Paul, lui aussi, met en avant cette idée, cette nécessité d'écrire *contre quelque chose*. « *Ainsi, en diaspora, j'ai donné des jambes à mes idées. Je suis en situation de lutte. [...] Écrire pour moi devient un acte politique, non pas un acte gratuit [...] Je n'écris pas des « bibelots d'inanités sonores ». Je ne peux pas me payer ce luxe.* » [29] (p. 134).

Dany Laferrière écrit, lui aussi, maintes fois qu'il s'agit d'un luxe quand on parle de certains aspects qui sont naturellement accessibles pour « *les autres* » et c'est l'idée de pouvoir accéder à ce luxe à partir du statut d'immigré défavorisé qui lui donne l'énergie d'écrire. Quand la notion de l'exil avec ces facettes multiples est le terrain fécond sur lequel son écriture peut germer, pousser et fleurir, nourri par l'ambition et l'imaginaire migrant, il répond à la question « où » et sous quelles conditions Dany Laferrière s'exprime pour « *se dire* ». Dans le chapitre suivant, nous allons découvrir « comment » il choisit de s'exprimer, puisque cette stratégie a une influence non négligeable sur *l'effet* de ses textes sur le monde réel.

4 L'autofiction

4.1 Théorie de l'écriture autofictive

Quand Laferrière élabore son discours sur la marge étroite entre le réel et l'imaginaire et y inclut la représentation fantasmée des éléments biographiques, nous nous trouvons sur le terrain de l'autofiction. Afin de situer le terme de l'autofiction dans le paysage de la critique littéraire, il semble utile de consulter le livre

critique *Proust dixit ?* de Claudia Jacobi qui explique ses fondements et son enracinement historique et littéraire. À partir de la logique du contrat autobiographique, la notion de l'autofiction découle de l'idée de « [...] *déconstruire la tradition idéaliste d'un moi convaincu de la faculté de sa mémoire à pouvoir saisir et transcrire son « être profond » en toute authenticité. La déconstruction du sujet va de pair avec la remise en cause de la possibilité de toute représentation mimétique de la réalité.* » [28] (p.246). Suite au changement profond au niveau épistémologique qu'amène la modernité et l'ère postmoderne, on aboutit à accepter « *l'intranscriptibilité fondamentale du réel* » et en conséquence logique une « [...] *incapacité de l'auteur contemporain à traduire sa vie en mots.* » [28] (p.246). Certains critiques annoncent l'émergence de l'autofiction comme le signe de la « *fin de l'autobiographie* ». D'autres tempèrent en affirmant qu'il reste quand même un lien indéniable entre les pratiques de « *l'écriture du moi* », soient-elles contemporaines ou traditionnelles [28] (p.246). Or, cette autofiction postmoderne, entre autres, « *insiste sur la déformation inéluctable de la réalité par le langage* » [28] (p.247) et ouvre le champ à une multitude de procédés poétiques. Le changement de paradigme qui fait basculer le genre autobiographique vers celui de l'autofiction sacrifie l'exigence de la *véracité* du récit qui a été un élément central du contrat autobiographique. Or, ce sacrifice est une libération, puisqu'il permet une pratique d'« *écriture du moi* » au carrefour entre réalité et fiction et rend l'acte de l'écriture en tant qu'acte de la création du moi possible. Cette libération qu'est l'écart de la notion de *véracité* et de celle de la bienséance ouvre une possibilité de « *se dire* » particulièrement adaptée à ceux et celles qui n'appartiennent pas au groupe dominant d'une société. Or, « [...] *l'autofiction se serait ainsi transformé en moyen d'expression privilégié des auteurs qui devaient autrefois cacher leur origines ethniques [...]* » [28] (p.248).

Elle devient un outil auquel on a recours « [...] par le besoin particulier de tous les groupes « non dominants » de la société de revendiquer leur existence jusqu'ici négligée, ignorée, parfois même bannie des livres d'histoire [...] » [28] (p.249).

En fin de compte, la création de la notion d'autofiction, qui était certainement artificielle au tout début, mais qui est aussi novatrice, a déclenché une production de textes critiques qui se sont fixés l'objectif de la saisir, d'expliquer son mode de fonctionnement et de la contenir dans une définition scientifique. Pour ainsi dire, elle cherche à rendre la notion accessible à son emploi dans la critique littéraire qui est toujours à la recherche des outils avec lesquels elle peut approcher les textes qui ne cessent de naître dans le contexte du *contemporain*, qui, pour sa part, ne cesse de muter et de se transformer. Cependant, ce projet va s'avérer difficile puisque le *contemporain*, de nos jours, se joue à la base de ce qu'on appelle la *postmodernité*. Cette postmodernité est structurée par plusieurs paradoxes majeurs qui entraînent une volonté de non-sens et qui s'expriment par « l'essai de distorsion du signe, c'est-à-dire du rapport entre signifiant et signifié » [18]. Le postmoderne favorise la création des zones intertextuelles, l'éclatement, l'excès et le multiple, le non-sens, l'absurdité, l'inintelligibilité et le vide [18]. Le sens des expressions artistiques devient difficile à saisir et à fixer et pour certains, la conceptualisation des notions est dépassée au moment de leur publication parce que le monde, par son excès de vitesse et de la seule valorisation du présent instantané, aura changé. Or, les théories sur la notion de l'autofiction sont des tentatives pour trouver des points communs, des « grandes lignes » selon lesquelles les œuvres autofictionnelles sont construites pour conférer du sens au lecteur ou à la lectrice.

Trois œuvres théoriques majeures se concentrent sur la notion de l'autofiction *contemporaine* et ses traits les plus importants, à nommer *Est-il je ? Roman au-*

tobiographique et autofiction et *Autofiction : Une aventure du langage* de Philippe Gasparini et *Autofiction & autres mythomanies littéraires* de Vincent Colonna. La première œuvre citée approche la question de l'autofiction à partir de l'expérience du lecteur qui se trouve devant une « *stratégie d'ambiguïté* » mise en place par l'auteur. Le second texte critique cherche à approfondir les découvertes faites sur le champ de l'autofiction et les met en relation avec les textes critiques pertinents écrits avant lui. La théorie de Colonna est discutée ici en tant que texte critique moins précis dans ses définitions mais plus ouvert à l'expérience de la lecture et les effets de l'autofiction sur le lecteur. Or, c'est justement cet effet sur le lecteur, sous l'influence de l'ambiguïté, qui confère une énergie extraordinaire et un intérêt spécial aux livres qui sont liés à ce champ littéraire.

Le livre *Autofiction : Une aventure du langage* de Philippe Gasparini parle des différentes approches théoriques et des conceptions diverses qui circulent à propos de l'autofiction, terme inventé par Serge Doubrovsky et visant sa propre œuvre littéraire avant-gardiste. Or, à ce moment- là, on ne peut pas parler d'un genre bien fondé sur une base théorique logique et sans équivoque. Il démontre bien que la conception de l'autofiction comme l'entend Doubrovsky est trop floue et égale la fiction à l'écriture littéraire en soi, ce qui réduit le rapport dialectique entre art et réalité à un seul terme. [25] (p.53). En conséquence, il conclut que les deux textes autocritiques de ce dernier « *échouent à définir une catégorie opératoire.* » [25] (p.60). Par la suite, Gasparini trouve un nombre de contradictions et défauts dans d'autres approches théoriques encore, y inclue la théorie de Vincent Colonna dont le « *case aveugle* » a atteint à une certaine célébrité. Dans son livre critique de 2004, Gasparini offre alors une étude profonde du fonctionnement de l'autofiction à ses lecteurs. Quand il postule que les auteurs d'œuvres relevant de

l'autofiction mettent en place une « *stratégie d'ambiguïté* », cela nous montre bien l'importance alors augmentée du rôle du lecteur et la centralité du personnage principal. Faute de la possibilité de trouver des mots plus précis, je cite l'explication que nous donne Gasparini :

« *En principe, le statut illocutoire de la fiction et celui de l'autobiographie s'opposent, s'excluent absolument l'un l'autre. Le romancier autobiographe ne réalise donc pas une impossible synthèse des codes antagonistes, mais il les confronte, il les fait co-exister. Il respecte et dénonce alternativement les clauses des deux contrats, il les discute, il les négocie, sans jamais choisir. Cette ambivalence fondamentale s'articule autour de la question de l'identité du protagoniste : tantôt il est identifiable à l'auteur et la lecture autobiographique s'impose, tantôt il s'éloigne et la réception retrouve une dominante romanesque. Le texte est ainsi saturé par des signes de conjonction et de disjonction des deux instances. Ce double affichage générique ne requiert pas une lecture alternée, qui serait épuisante, mais une double lecture simultanée.* » [24] (p.13)

Quand ce genre de textes joue sur l'effet bâtard entre le fictionnel et le référentiel, il joue en même temps sur le plan de l'acte de lecture. Pendant que le paratexte classe la plupart des récits relevant de l'autofiction en tant que *roman* ce qui est aussi le cas des deux œuvres de Laferrière étudiés dans ce travail, le vrai statut générique sera établi par le lecteur dont la lecture est organisée par les marqueurs inhérents au texte. Au sujet d'un tel texte, Gasparini explique : « *Son statut générique ne peut être établi qu'à posteriori, à l'issue d'un processus aléatoire de lecture*

et d'interprétation. » [24] (p.10).

En comparaison avec la théorie de Gasparini, Colonna nous confère une définition plus ouverte et descriptive. Dans son prologue, Colonna nous fournit quelques pôles de repère qui peuvent nous aider à localiser le champ sur lequel s'étend la littérature autofictionnelle, de son point de vue. Loin d'être un phénomène postmoderne, il voit son origine dans l'antiquité, notamment dans l'écriture de Lucien de Samosate [13] (p. 18), écrivain du deuxième siècle après Jésus-Christ. Il maintient qu'« *il ne s'agit ni d'un genre codifié, ni d'une forme simple, mais d'une gerbe de pratiques conniventes, d'une forme complexe* » [13] (p.15). En tant que forme complexe, l'autofiction bascule entre l'autobiographie et le roman où elle mène une vie multiforme. De ce fait, elle est difficilement saisissable [13] (p.15) et la critique aurait échoué à établir un classement générique sans équivoque et généralement acquis. Gasparini confirme cette idée en disant : « *Le continent « découvert » [i.e. l'autofiction] comprend des territoires si hétérogènes qu'aucune poétique ne sera envisageable tant qu'on ne sera pas parvenu à les délimiter et, d'un commun accord, à les nommer.* » [25] (p.296).

Quand Colonna fait une digression vers l'antiquité et cite un grand nombre d'auteurs disparates sous le label « auteurs d'autofictions », incluant Miller et Whitman [13] (p. 14), il fait cas d'une différence marquante entre sa théorie et celle de Gasparini. Sa description de l'autofiction de Lucien, basé presque uniquement sur le paratexte [13] (p.25-26), clarifie encore cette différence. Il dit : « *Entre le « Je » reformulant le paradoxe du menteur et le « Je » qui embarque avec ses hommes dans un navire à voiles, il n'y a pas de rupture, c'est le même ego.* » [13] (p. 32). Or ce manque de « rupture » se produit forcément, du fait qu'il n'y a pas de rencontre entre réalité et fiction. Son autofiction « *antique* » dite « *fantastique* »

n'est qu'une figure d'écrivain qui relève de la fiction pure et qui rencontre un monde « *inhumain* » qui relève de la même fiction. Il manque alors l'ancrage biographique et la négociation entre fiction et réalité qui est à l'origine de l'énergie extraordinaire qu'émane de l'écriture autofictionnelle. Sa définition de l'autofiction reste volontairement large et englobe :

« *Tous les composés littéraires où un écrivain s'enrôle sous son nom propre (ou un dérivé indiscutable) dans une histoire qui présente les caractéristiques de la fiction, que ce soit par un contenu irréel, par une conformation conventionnelle (le roman, la comédie) ou par un contrat passé avec le lecteur.* » [13] (p.70).

À sa notion de l'autofiction « *fantastique* » s'ajoute une variation dite « *biographique* » qui serait une entreprise de représentation de soi, « [...] *cette posture par laquelle l'écrivain modèle sa propre existence, réinvente son vécu pour lui donner l'allure d'un récit.* » [13] (p.43). Quand Lucien, toujours servant d'exemple emblématique, emprunte encore des figures mythologiques en tant que personnages de son récit, il y inclut aussi les mécanismes du dialogique et du théâtre [13] (p.44). Or, ce sont des éléments constitutifs qui font fonctionner aussi les récits de Dany Laferrière. On verra dans les chapitres suivants qu'il crée des personnages types qui ne sont pas référentiels voire mimétiques d'un être humain, mais qui mettent certains éléments discursifs à la disposition du lecteur par le moyen de leur représentation, souvent sous forme de dialogue. Le « *je* » du récit se met alors au centre de ce théâtre pour gérer le jeu des signifiants et des signifiés afin de manipuler le discours en faveur de lui-même.

Colonna précise encore sa définition de l'autofiction biographique [13] (p.93-95),

qui est toujours centrée sur l'écrivain qui devient le héros de son histoire voire de son récit. Tout en restant dans la « *vraisemblance* » il fait comprendre au lecteur qu'il s'agit d'un « *mentir-vrai* », ce qui permet à l'auteur de modeler son image littéraire. Or, la véracité s'efface devant l'expression, la contradiction et l'ambiguïté prennent le sceptre pour régner sur un mythe personnel que l'écrivain invente sur lui-même. L'auteur récolte l'effet anticipé sur le lecteur, y compris la réparation du soi. [13] (p.93-95). Cet aspect nous intéresse dans le contexte de l'exil littéraire et de la littérature migrante, label sous lequel on classe souvent l'œuvre de Dany Laferrière. Enfin, l'effet compte plus que les faits, ce qui a pour but de « *rendre indissociables la biographie et la légende de l'auteur. La légende devient un ingrédient poétique [...]* » [13] (p.97-98). Or, cette mythologie de l'écrivain est constituée par ce dernier et résonne à l'intérieur et à l'extérieur de ses livres. [13] (p.97-98).

Colonna ajoute encore une autre variation d'autofiction sur sa liste, à nommer l'autofiction « *spéculaire* » qu'il définit en tant que « *[...] posture réfléchissante par laquelle un écrivain s'immisce dans sa fiction pour en proposer un mode de lecture ou pour intégrer sa capacité créatrice dans son œuvre.* » [13] (p.55). Colonna mentionne qu'il était, au temps de Lucien, « *[...] courant de commenter et de défendre ses œuvres [...]* » [13] (p.55) ce qui est la fonction la plus importante de cette posture. Dans les récits de Dany Laferrière, nous verrons un « *je* » du récit qui décrit et justifie l'acte d'écriture, qui base son discours légitimant sur son expérience de lecteur ardu qu'il réclame être depuis son enfance, en dépit de la pénurie de livres en Haïti. Or, Colonna précise encore, par rapport à l'œuvre de Lucien classée en tant qu'autofiction « *spéculaire* », que le : « *[...] procédé réfléchit non pas l'œuvre elle-même mais une œuvre antérieure : tout en se plaçant*

au centre de l'histoire ; deux traits qui sont exceptionnels dans la tradition spéculaire. » [13] (p. 58). Cela est vrai aussi pour le livre de Laferrière, intitulé *Cette grenade dans la main du jeune nègre est-elle une arme ou un fruit ?* , puisqu'il parle de la réception de son premier « roman » ainsi que des conditions et du temps de sa genèse, d'un point de vue biographique autant qu'artistique. Quand Colonna justifie son choix de Lucien en tant qu'exemple et inventeur des trois variantes d'autofiction présentées dans son livre, il le justifie avec l'absence de l'écriture intimiste et psychologiste qui n'est pas une précondition pour l'existence d'une écriture sous forme d'autofiction [13] (p.61). En conséquence, « *Le sujet se définit exclusivement par rapport à l'autre, sous le regard des autres, à travers son être social, la seule forme d'existence possible pour la subjectivité.* » [13] (p.61). Dans le contexte de l'écriture de Dany Laferrière, « le regard des autres » devient central par le biais de sa posture d'« *écrivain nègre* » puisque « *être nègre* » est plutôt une conséquence de ce « regard de l'autre » qu'un simple phénomène épidermique. Quand on trouve des éléments d'intimité dans son récit, ils sont très rares et limités à la rencontre sexuelle avec la femme blanche, puisque cette rencontre seule est apte à briser la frontière étanche entre *Blanc* et *Nègre*, tant qu'elle est mise en place par son discours. Au cours d'une scène qui raconte l'acte sexuel entre Vieux et Miz Littérature, il écrit :

« *Elle aime me faire l'amour. Après la tempête, elle me garde dans ses bras. Je pique, là, un somme. Sur son sein blanc. Je suis son enfant. Un gosse méfiant, si dur parfois. Son gosse nègre. Elle me passe la main doucement sur le front. Moments heureux, doux, fragiles. Je ne suis pas que Nègre. Elle n'est pas que Blanche.* » [34] (p.46).

Quand on rencontre de très rares moments d'intimité et d'éclatement de sentiments dans le récit, leur apparition souligne encore le caractère prédominant du récit qui est structuré par « le regard de l'autre » et la centralité du lecteur. Colonna met l'accent sur le fait que l'écriture de l'autofiction n'est pas uniquement un effet postmoderne, et qu'elle ne constitue pas nécessairement un regard de l'auteur vers l'intérieur de son « *je* » du récit. Tout comme l'écriture de Laferrière, elle peut être orientée vers l'extérieur par le biais de la représentation *sous* « le regard de l'autre » et *pour* « le regard de l'autre ». Colonna maintient que :

« [...] l'autofabulation n'est pas liée à l'existence d'un sujet à l'intériorité pleine et riche ; qu'elle n'est pas conditionnée par l'existence de la subjectivité moderne, même pour sa forme la plus intime, l'autofiction biographique. Bref, la fabulation de soi n'est pas un effet de la Modernité, de la montée de l'individualisme, de la crise du Sujet ; ni un rejeton de la psychanalyse, ou de la recomposition des rapports entre le public et le privé. » [13] (p.63).

Quand l'écriture d'autofiction n'est ni un effet du moderne ni du contemporain, cela étend le champ littéraire de l'autofiction vers des écritures diverses et multiples et n'exclut ni l'écriture orientée vers l'intérieur, ni celle qui s'intéresse à la représentation du « *moi* » face à l'autre qui est alors orientée vers l'extérieur. Elle devient ainsi un outil puissant à la disposition de tous et toutes qui ont une nécessité de « *se dire* » et de modifier leur représentation face à l'autre moyennant les possibilités rhétoriques et poétiques que leur offre la pratique de l'écriture de l'autofiction.

Dans son second livre critique, Gasparini nous fournit un nombre de traits addition-

nels qui constituent des indices qu'il s'agit d'un texte qui relève de l'autofiction :

« *Texte autobiographique et littéraire présentant de nombreux traits d'oralité, d'innovation formelle, de complexité narrative, de fragmentation, d'altérité, de disparate et d'autocommentaire qui tendent à problématiser le rapport entre l'écriture et l'expérience.* » [25] (p.311).

Or, nous rencontrons tous ces éléments dans les livres de Dany Laferrière qui sont le sujet de ce travail. Les deux théoriciens, à nommer Colonna et Gasparini, maintiennent que l'autofiction n'est pas un genre rigide, mais plutôt la somme des traits et pratiques diverses qu'ils expliquent en détail dans leurs livres. La partie analytique de ce travail va détailler la présence de ces traits dans les deux œuvres du corpus pour montrer leur fonctionnement interne, leur appartenance au groupe des récits d'autofiction et leur contribution à l'éthos de l'auteur qui est désormais devenu une personne célèbre dans le monde de la littérature francophone. Outre l'écriture autofictionnelle, la création d'un personnage littéraire dans le contexte d'un usage conscient de l'éthos discursif produit également un effet sur l'éthos de la personne extratextuelle. Afin d'en analyser les conditions et les effets, nous introduisons ensuite quelques conceptions théoriques concernant l'importance et l'élaboration d'un personnage littéraire au niveau du récit.

4.2 Le personnage littéraire

Selon Vincent Colonna, qui réfléchit sur le fonctionnement du personnage littéraire dans son texte critique intitulé *À quoi sert un personnage ?*, le personnage est un élément essentiel de tout récit, écrit ou oral, élaboré au cours de l'Histoire de l'humanité. Il maintient que « [...] rien de grand et surtout de durable, n'a été

communiqué sans utiliser un personnage [...] » [14] (p.141), d'où l'importance du personnage pour le récit littéraire en général. Cette importance est encore augmentée dans le contexte de l'autofiction dans le cadre duquel le personnage devient le carrefour où se rencontrent l'auteur, l'image de l'écrivain et le « je » narrateur du récit dans un espace flou entre réalité extratextuelle, réalité transformée en fiction et fiction pure, inventée au cours de l'élaboration du récit.

Le phénomène qu'on appelle « personnage » a été longuement analysé de façon exhaustive par la critique littéraire pendant des années. Or, des points de vue très divers se sont manifestés au sujet du « personnage » qui est taxé par certains de « *notion « intuitive et pré-théorique » » [21] (p.8)*. Dans le contexte des théories plus récentes, le personnage peut être vu en tant qu'« *individu non-actuel* », *susceptible de posséder les mêmes caractéristiques qu'un être humain existant.* » [21] (p.8). Il nous reste à mentionner que les théories qui mettent l'accent sur la représentation du corps du personnage [21] (p.9) sont aptes à accueillir les interrogations suscitées par un personnage qui s'introduit en tant qu'« *écrivain nègre* ». Voilà les ponts entre la théorisation du phénomène « personnage » et son importance lors d'une analyse qui se concentre sur des récits autofictionnels centrés sur un personnage principal. Quand Laferrière travaille sur son « je » du récit dans l'espace d'ambiguïté qu'ouvre le cadre de l'autofiction, il s'affaire aussi à « *l'élaboration [et] l'altération [...] du personnage* » [21] (p.13). Dans son texte critique intitulé *Problématisation sémio-linguistique du personnage* André Petitjean maintient : « *On ne saurait [...] réduire le personnage à ses constituants narratifs ni à sa construction textuelle. Sa problématisation passe nécessairement par l'assimilation des études consacrées à l'institution littéraire, au genre et à l'auteur.* » [21] (p.31). Son texte critique ne constate qu'une seule différence entre les fictions romanesques

et les fictions dramatiques au sujet de l'élaboration du personnage. Cette différence se limite au fait « *que le personnage théâtral est une entité à double manifestation possible : sous une forme sémio-linguistique, à l'intérieur du texte dramatique ou d'un être « concrétisé », au moment de son incarnation scénique par le comédien.* » [21] (p.24). Or, le rapprochement de ces deux modèles du phénomène du « personnage » ouvre une piste pour découvrir les éléments théâtraux de l'écriture laferrienne, notamment dans son premier roman. On y trouve des éléments textuels qui témoignent d'une telle configuration, notamment de nombreux dialogues entre les personnages où des traits d'union séparent les énoncés les uns des autres et la scène des « *Deux nègres pure ébène* ». [34] (p.132) qui montre « *l'aspect hétérogène de la matière textuelle, stratifiée qu'elle est sous la forme de deux couches scripturales en interaction (les dialogues et les didascalies).* » [21] (p.25). Or, les deux textes de Laferrière dépassent la notion de la fiction romanesque pour aller vers la notion de la fiction dramatique, sans entrer totalement dans le terrain de cette dernière. Ce n'est pas sans conséquences sur la forme du récit, qui influence aussi l'élaboration des personnages du monde autofictionnel de Dany Laferrière. Lorsqu'il parle des aspects divers du fonctionnement et de l'élaboration du personnage, André Petitjean mentionne que beaucoup de théories établies se voient « *concurrentes par les paradigmes de la pragmatique conversationnelle et de l'analyse du discours, en particulier quand ils réactivent (voir R. Amossy, 1999) la configuration de l'éthos rhétorique (conformité du genre du discours à la situation de production et élaboration, par l'intermédiaire du discours, d'une image du statut, des rôles et de la personnalité d'orateur).* » [21] (p.28-29). Loin d'être un phénomène limité à l'orateur qu'est l'être humain présent, la notion de l'éthos s'étend aux personnages qui sont des « *acteurs anthropomorphes* » [21] (p.28) au niveau textuel. André

Petitjean explique :

« *Tout aussi partagé par les deux types de fiction [i.e. fiction romanesque et fiction dramatique] le fait que les actions et les dire que simulent ces projections imaginaires que sont les personnages, leur hexis et leur éthos, les valeurs qu'elles engagent, entrent en résonance, au moment de l'immersion fictionnelle du lecteur, avec sa propre encyclopédie du monde, son système de valeurs et ses investissements affectifs et analytiques. Ces processus transitionnels se manifestent sous la forme d'adhésion ou de rejet avec l'axiologie du texte, de relations de sympathie ou d'antipathie avec les personnages, d'intérêt ou de déplaisir (intellectuel ou affectif) à l'égard de la fable, de ses enjeux et du développement de l'intrigue... » [21] (p.24).*

Vrydaghs et Jouve expliquent que le personnage est construit lors de la lecture et avec la collaboration du lecteur. « *Nous, les lecteurs, construisons une représentation du personnage perçu : une image mentale.* » [55] (p.427-428). Cette image mentale se compose des références textuelles, extratextuelles et intertextuelles. Concrètement, on pense aux informations données dans le récit, le savoir culturel et les représentations disponibles dans le stock d'expériences du lecteur [55] (p.428). Cette image mentale qu'est le personnage porte en soi une « *possibilité humaine fondamentale* » [14] (p.146), elle ouvre alors sur l'imagination des vies possibles. D'ailleurs, le personnage véhicule des informations et sert en tant que vecteur qui organise le récit [14] (p.155). Quand le savoir du lecteur intervient dans sa construction « interne » d'un personnage au cours de sa lecture, la représentation de l'auteur voire du dramaturge dans le discours public ne reste pas sans consé-

quences, et d'autant plus dans le cas des textes relevant de l'autofiction. En suivant la théorie de Ricoeur, Petitjean constate : « *Il en résulte que le personnage est à observer comme l'un des révélateurs majeurs d'une activité intentionnelle, une « imitation créatrice » [...] qui appartient propre au dramaturge.* » [21] (p.34). Par la suite, il serait utile de faire une « *description socio-historique de la « posture » de l'auteur, c'est-à-dire des représentations qu'il se fait ou donne à voir de ses « modalités d'être écrivain* » [21] (p.34). Dans le contexte de l'autofiction de Dany Laferrière, cette posture d'écrivain est un élément central puisqu'elle est élaborée simultanément au niveau du personnage et au niveau de l'auteur en tant qu'entité extratextuelle. En effet, il travaille son éthos tant au niveau du récit qu'au cours de ses représentations médiatiques (interviews, colloques, etc.). Petitjean termine son article avec l'observation qu'il est nécessaire de faire :

« [...] *une description linguistique et sémiotique de la mise en scène discursive de la « posture » sous la forme d'un « éthos discursif » lui-même reconstruit par abduction à partir des arrangements poétiques, rhétoriques et linguistiques qui président à l'élaboration d'effets-personnages. Cet éthos discursif du dramaturge se module sous la forme d'une « voix » ou d'un « ton » que l'on associe à un « style » pour produire un effet d'individuation global de l'œuvre et de son auteur, que cet éthos montré coïncide ou non avec l'éthos non discursif (la posture) du dramaturge.* » [21] (p.35).

Concernant l'autofiction et la fabulation de soi, la création d'un mythe et d'une légende de soi par un auteur, et sa relation spéciale à ses personnages, Colonna insiste sur le fait qu'ils ne relèvent pas des inventions de la littérature moderne

et contemporaine voire de la critique universitaire de nos jours. Au contraire, ils sont des phénomènes connus depuis l'antiquité, reformulés par des écrivains comme Rousseau, pour nommer un exemple, mais oubliés par la postériorité de critique journalistique et universitaire. Dans son livre *Autofiction & autres mythomanies littéraires* Colonna décrit entre autres la relation entre l'écrivain et ses personnages qui nous aide à atteindre une compréhension plus profonde de la relation entre Dany Laferrière, écrivain, et son narrateur-personnage et héros, Vieux. Or, il constate que pour l'écrivain, afin de créer un personnage, « [...] faut se mettre « à sa place » dans des actions et des dialogues [...] » et alors « entrer dans un théâtre intérieur, feindre d'être chaque rôle, pour en tirer les attitudes et les comportements les mieux imités, les plus suggestifs, car c'est ainsi que le lecteur va ressentir les émotions où vient se nicher le plaisir esthétique. » [13] (p.170). Dans le contexte de l'autofiction biographique, qui oscille entre la fiction et la biographie et donc la réalité de l'auteur, se pose souvent la question de la congruence entre la personne de l'auteur d'une œuvre et son personnage principal. Selon la théorie de Colonna, toutes les réponses possibles à cette question sont inutiles, car l'intérêt du rapprochement entre auteur et personnage est tout autre. Il ne se pose pas la question d'une véracité quelconque, la question d'une vérité objective qui n'existe pas au niveau ontologique et phénoménologique, mais s'intéresse à l'effet du vrai-semblant et la tension crée lors de la lecture par l'ambivalent, l'oscillation, le basculement et la stratégie du « mentir-vrai ». Enfin, « la subjectivité a remplacé la sincérité. » [13] (p.94). Toutefois, l'écrivain se reconnaît dans ses personnages [13] (p.168-169), il les habite sans qu'ils deviennent une image complète de lui-même. Dans les récits dont nous faisons l'analyse, le jeu des personnages porte en soi une signification qu'on ne peut pas surestimer. Le personnage prin-

cial, qui est en même temps le « *je* » du récit, ne prend pas seulement la place centrale dans l'intrigue qui est toujours relatée de son point de vue, il est aussi mis en exergue par le fait que les autres personnages sont des personnages mineurs, parfois plats, qui souvent ne disposent pas d'un profil diversifié ou d'un pouvoir d'action qui égale celui du personnage principal.

Quand le cadre théorique de l'autofiction admet la centralité du personnage principal et la possibilité de créer un mythe autour de ce personnage, il est enrichi par l'idée que le discours est apte à modifier l'image de son énonciateur dans le dit ainsi que dans la vie réelle. Quand cette modification de l'image de soi se joue, elle aussi, sur la frange entre le réel et l'imaginaire, ce n'est pas fortuit, puisque les mots ont le pouvoir de construire et de modifier le réel, nourri par l'imaginaire. L'œuvre théorique de Ruth Amossy sur l'éthos et l'identité verbale donne un cadre théorique à cette possibilité profonde du langage. Dans le chapitre suivant, nous voyons comment l'auteur prend avantage de cette stratégie de présentation de soi, qui raccorde la personne de l'auteur et le personnage du narrateur-héros dans un espace transitoire entre réalité et fiction.

4.3 Ethos et identité verbale

Afin d'explorer les stratégies de la présentation de soi et de la modification de l'image de soi qu'emprunte Dany Laferrière, nous introduisons le concept de l'éthos et de l'identité verbale tels qu'ils sont présentés par Ruth Amossy. Se penchant sur la rhétorique aristotélicienne, Amossy définit l'éthos comme « *une construction verbale qui vise à assurer une communication efficace* » [2](p.19). Elle différencie l'éthos préalable d'un orateur qui correspond à « *ce qu'on sait déjà de lui, de*

l'estime dont il jouit auprès de ses concitoyens » [2] (p.19) et l'éthos discursif qui est « l'image que l'énonciateur construit de lui-même dans son discours » [2] (p.18). Ce point de vue confère donc une force à la parole, dite ou écrite, qui sait agir sur celui qui est consommateur du texte en question, de manière que l'image sociale de l'énonciateur est modifiée. Or, l'identité d'un énonciateur, dans le texte ainsi que dans le monde extratextuel, se construit dans l'interaction même, et alors dans le discours. [2] (p.27). Un aspect important est d'ailleurs la connexion entre la parole et le pouvoir puisque « l'image préalable que l'auditoire se fait de l'orateur en fonction de son statut, de sa réputation ou de ses dires antérieurs peut avoir une influence décisive sur l'efficacité de sa présentation de soi » [2] (p.72) qui ensuite détermine la valeur de ses arguments, de son opinion et de tout son discours. Amossy mentionne, dans ce contexte, ceux et celles qui parlent à partir d'un statut social inférieur, un exemple sont les femmes des siècles antérieures qui n'ont pas eu droit à la parole publique. Elle maintient qu' « il faut reconnaître le poids considérable du statut social. La position du locuteur est déterminante dans l'idée que l'auditoire peut se faire de lui et dans le degré d'autorité qu'il est disposé à lui reconnaître. » [2] (p.73) Retournons alors à Dany Laferrière et à ce que nous pouvons apprendre sur la situation dans laquelle il se trouve au moment de la prise de parole, lorsqu'il écrit son premier roman. Arrivé en tant que migrant à Montréal, « il enchaîne les emplois précaires [...] logeant dans des chambres « crasseuses [...] » [22] et fait partie de la minorité noire. Il se trouve alors dans une situation d'insécurité, de pauvreté et de désorientation dont il cherche de se sortir. En tant qu'employé précaire, il n'y a pas d'issue. Il devient nécessaire de se construire une nouvelle vie, une nouvelle identité et une nouvelle place au soleil car l'hiver canadien a remplacé le climat tiède haïtien. Il choisit de s'y atteler

par le moyen de l'écriture, moyen qui n'est pas inconnu à Dany Laferrière, qui travaillait en Haïti en tant que journaliste [22]. Dans une émission de télévision, dans laquelle il montre une version amusante et ludique de sa vie à l'époque de la genèse de son premier roman, il tient aussi des propos sérieux. Il dit : « *J'ai voulu prouver au Blanc [...] qu'un haïtien, un nègre, pouvait faire quelque chose aussi, pouvait arriver dans cette ville, et d'une certaine façon, la conquérir.* » [52]. Quand on regarde le film *Haïti (Québec)* dont il a écrit le scénario et qui est sorti en 1985, l'année de la publication de son premier livre [22], on se rend compte que Dany Laferrière était hautement conscient de la position à partir de laquelle il entreprend le projet de « *se dire* » moyennant un récit littéraire.

À ce moment-là, le concept de l'éthos ouvre une porte à ceux et celles qui veulent donner un pouvoir à leur parole, le pouvoir d'améliorer leur vie, de se faire entendre et de se construire une place viable, une identité et pour ainsi dire, une nouvelle vie après en avoir perdu ou abandonné une autre.

« *L'argumentation dans le discours, comme la rhétorique aristotélicienne [...] insiste sur le retravail de l'éthos préalable et les possibilités qu'il offre au locuteur. Construire une image de soi, c'est toujours s'engager dans un dialogue avec ce que les autres ont dit de nous et l'idée qu'ils se font de notre personne. C'est donc aussi réagir aux aspects négatifs de l'éthos préalable : le locuteur tente de transformer des représentations qui ne conviennent pas aux buts poursuivis, ou qui ne répondent pas à ses besoins identitaires.* » [2](p.72)

Dany Laferrière écrit à partir du lieu dans lequel il se trouve et pour ainsi dire, à partir d'un éthos préalable qui n'est pas favorable. Faute de mieux, il com-

mence avec les éléments qui le touchent le plus, et qui, en même temps, sont son champ d'expertise. Parmi ses lecteurs, qu'il se représente être en majorité des Canadien(ne)s francophones blanc(he)s, il n'envisage presque pas que quelqu'un ait vécu une migration et une vie de *Nègre* parmi les *Blancs*, pour le dire avec ses mots. Or, en tant que personne noire, il sait bien qu'il ne peut éviter le sujet, et il peut encore moins changer l'opinion publique sur ceux et celles qui sont « *autres* ». Cela reviendrait à la prouesse de dépister le racisme, les idées stéréotypées et les préjugés en tant que phénomènes de société en Amérique du Nord. Rusé, il s'y prend d'une manière plus efficace, avec les possibilités qu'offrent l'humour et le rire. Or, selon Amossy, « [...] le locuteur construit son image dans son style – à savoir dans l'énonciation, le dire, bien plus que dans le dit [...] » [2](p.34). L'auteur profite alors de cette possibilité profonde du langage que proclame la notion de l'éthos et retravaille d'abord sa représentation et à travers elle, son être. Comme le « *je* » se construit au fur et à mesure d'un récit, il se construit et se développe également au fur et à mesure de l'œuvre qui est définie par l'auteur sous le terme de l'*Autobiographie américaine*. Le discours, qui en découle comme le bras d'un même fleuve, inclut des éléments qui témoignent d'une quête identitaire qui se décline sous de multiples facettes. Ancrée dans la littérature de la diaspora et ses piliers fondateurs, l'identité se déclare face à « *l'autre* » qu'est le *Blanc*, la femme, le rêve américain, le racisme et l'héritage de la colonisation, le corps noir et le sexe, l'art, la littérature et la culture, et plus encore.

4.4 La maudite quête identitaire

Dany Laferrière semble emprunter la même stratégie que Vieux, le personnage principal de ses récits, face à une question qu'il juge stupide ou qui lui a été posée trop de fois par les lecteurs et lectrices, les critiques littéraires et les journalistes. Dans ce sens, *Cette grenade dans la main du jeune nègre est-elle une arme ou un fruit ?* peut être considéré comme la réponse à ce qui lui est arrivé à l'aube de sa célébrité. Classé sous le label de la « *littérature migrante* » qui est marqué par une supposée « *quête identitaire* » parcourue par les auteurs concernés, l'auteur et ses textes sont exposés à un lectorat qui cherche à la déceler pour mieux le comprendre. Or, Vieux réagit de manière habituelle à cela : « [...] *On évite ainsi le ridicule débat identitaire si cher aux professeurs de la littérature postcoloniale.* » [33] (p.39). Bien qu'il essaye de se défaire de ce débat, il n'y parvient pas tout à fait. Le long de ces deux récits, il évoque des personnages et des événements qui traitent de l'origine et de l'appartenance à un groupe, un pays ou une société. S'y joignent la brutalité des questions et la rigidité des catégories mises en place par le discours des personnages. Un exemple est la discussion dans l'avion relatée dans le chapitre intitulé *La question des origines* dans *Cette grenade dans la main du jeune nègre est-elle une arme ou un fruit ?* quand un voyageur demande, sans ambages ni présentations, au personnage principal « *D'où venez-vous ?* » [33] (p.148-150). Le narrateur commente cette démarche ainsi : « *Le nègre vient d'un lieu ; le Blanc, d'une race.* » [33] (p.150). Se façonner une identité ne va jamais sans se positionner face à ce qui nous identifie au même et à ce qui nous démarque de « *l'autre* ». Or, la frontière entre *Blanc* et *Nègre*, dans les textes de Laferrière de notre corpus, est une frontière rigide. Ce monde ne permet ni communication sur un pied d'égalité,

ni vie en communauté vraie et authentique. Il met son « *altérité nègre* » sous le feu des projecteurs, et cette mise en valeur marquante ne permet ni de conception floue ni de discussion ouverte sur le sujet. Elle est posée, de manière monolithique, au centre du discours.

Dans l'article *Autoreprésentation et invention d'identités chez Dany Laferrière*, Cheikh M.S. Diop parle, entre autres, de la démultiplication des identités du « *je* » du récit. Il dit :

« Le projet littéraire de Dany Laferrière est né avec l'idée qu'un écrivain peut vivre au cœur de sa propre fiction. Il lui suffit juste de ne pas renoncer à sa vision de l'art, d'assumer un rapport au monde et le regard qu'il porte sur celui-ci. À partir de ce moment, l'écriture reste identique à un mode de pensée (celui de son auteur) quel que soit « l'avatar du sujet ». » [45] (p.56).

Or, « *Laferrière assume totalement la présence de la conscience écrivante dans l'œuvre.* » [45] (p.56). Qui plus est, « [...] *il insiste sur ce choix d'être le sujet et l'objet de son œuvre.* » et de suite, « [...] *son roman conserve les deux aspects qui permettent de confondre l'identité de celui qui l'a écrit et celle de celui qui en raconte l'histoire.* » [45] (p.56). La « *problématique de l'identification de l'écrivain au narrateur* » [45] (p.55) se pose du fait que « *régulièrement, il change l'identité du sujet.* » [45] (p.55). Quand Laferrière se défait alors du débat sur une supposée quête identitaire, il a raison par rapport à un point de vue intimiste, personnel et psychologique sur la notion de « l'identité ». Plutôt qu'une « quête » pour quelque chose qui existerait déjà dans son intérieur profond, il déclenche un « jeu » identitaire tourné vers la création de ce qui n'existe pas encore. Autant

ce « jeu » identitaire est tourné vers la création, autant il transgresse le temps et l'espace, puisque les identités multiples se nourrissent des composantes multiples. « *Finalement, l'identité que nous présente Dany Laferrière est basée autant sur sa trajectoire que sur des identités collectionnées depuis le bas âge à partir de ses lectures et de ses rencontres.* » [45] (p.60). Quand Diop donne alors des exemples pour démontrer la qualité de ces identités multiples, on réalise que Laferrière fait souvent un choix conscient. Au lieu de se représenter en tant qu'Haïtien, il choisit de se fixer sur une identité « *nègre* » et au lieu de se montrer incompatible à la réalité nord-américaine, comme le fait le héros Herman Pamphyle d'Émile Ollivier, il déclare Bouba et lui-même en tant qu'occidentaux.

Son jeu identitaire ne se déroule pas, comme pour beaucoup d'autres écrivains et écrivaines, dans un espace intime et privé, dans un espace peuplé de sentiments et d'émotions, habité par l'âme profonde et la pensée personnelle. Dany et Vieux, son personnage principal, font *face à l'autre* du grand public, et cette guerre se joue non pas face au voisin du bâtiment ou à l'agent de n'importe quel bureau ou magasin, elle se joue face au rêve américain et face à la *Blanche* qui figure (sous forme de la *Blonde ultime*) en tant qu'incarnation de ce rêve américain. Par ailleurs, il n'est pas innocent que ce « jeu identitaire » se joue face au grand public, puisqu'il attire les regards, et ce qui attire les regards peut bien valoir de l'argent – surtout dans une Amérique supposée de commercialisation qui investit dans l'industrie du divertissement à l'échelle mondiale. Dans ce contexte, n'oublions pas le but que se donne le narrateur dans son premier roman. La confrontation au *rêve américain* surenchérit alors la confrontation « Orient – Occident » que nous avons abordée avec la notion de l'exil. Cette confrontation au *rêve américain* est aussi une confrontation au niveau des races, puisqu'il installe la *Blanche* et la

Blonde en tant que contraire de son « *altérité nègre* » qu'il affirme le long de ces deux récits. L'altérité haïtienne est, comme déjà mentionné dans un chapitre précédant, caché derrière le constat de son « *altérité nègre* » et ne figure pas dans son premier « roman » - et que très peu dans le second récit dont traite ce travail. Pendant qu'il négocie son identité en tant qu'homme noir dans un pays occidental et majoritairement blanc, il s'agit en même temps d'une quête d'identité de second degré, *en tant qu'écrivain*. Premièrement, il faut s'octroyer une identité d'écrivain pour le devenir, puis il faut la légitimer. Après avoir suivi une réflexion sur le rêve américain et son rôle dans le « jeu identitaire », nous allons regarder de près l'autoreprésentation du « *je* » du récit en tant qu'écrivain.

4.5 La peau, champ de bataille et le terme « nègre » comme autodésignation

Dans les récits de Dany Laferrière, le corps devient un véritable champ de bataille à plusieurs niveaux. C'est là que se jouent les conflits qui sont évoqués dans les récits, à nommer les races et les sexes. Dès le début de la lecture, on se rend compte du conflit entre *les Blancs* et *les Nègres* qui est thématiqué par l'autodésignation du personnage principal en tant que *Nègre*, qui est d'ailleurs accentuée par sa position prééminente dans le paratexte, i.e. dans les titres des deux romans, entre autres. De ce fait, ce conflit se joue sur le corps, plus précisément sur le terrain de la peau, et sur les effets qui en découlent. La pigmentation devient source de discrimination, de différence identitaire, de prise de position « contre l'autre », d'une expérience négative ou au moins contestataire de l'« *altérité* ». Quand j'emprunte la notion de l'« *altérité* » pour mieux expliquer la posture de

« *l'écrivain nègre* » face à ce qu'est « *autre* », je me réfère à la théorie de Daniel Castillo Durante, présentée dans son livre *Les dépouilles de l'altérité* [20].

Le lecteur ou la lectrice est donc confronté au terme du « *nègre* » lors de sa toute première approche des deux livres analysés dans ce travail puisque le paratexte en est plein. Le dictionnaire *Petit Robert* nous donne comme première définition du terme « VIEILLI ou PÉJ. Noir, Noire. REM. terme raciste sauf s'il est employé par les Noirs eux-mêmes (>négritude). » [41] (p.1681). De nos jours, ce terme ne peut plus être employé librement dans les conversations et textes, au moins par les *Blancs* car il a une connotation négative dans son acceptation courante. Or, Dany Laferrière fait appel à cette désignation et aux stéréotypes dont elle est chargée pour créer un effet sur les lecteurs et les lectrices de ses livres. De cette stratégie, on peut observer deux effets. Premièrement, la provocation et le malaise que suscite l'évocation de ce terme peut susciter en parallèle un intérêt et un désir de lecture. Deuxièmement, se réclamer soi-même de la désignation « *nègre* » est un coup de force pour se réapproprier le terme, et ainsi son contenu sémantique, dans la succession du mouvement de la négritude.

Dans sa thèse de doctorat, intitulé *Rencontre de l'Autre et altération du Soi dans l'œuvre de Dany Laferrière*, Catherine Coughlan parle du développement des personnages, et notamment du personnage principal des récits de Dany Laferrière par le biais de la théorie de « *l'altérité* » développée par Daniel Castillo Durante [20]. Ce cadre théorique permet de mieux comprendre la construction et l'altération du Soi par la construction et la rencontre de l'Autre voire de la représentation de l'autre fictif [15] (p.14). Or, ce n'est pas par hasard que l'auteure choisit ce cadre théorique pour mieux comprendre l'écriture de Laferrière. Selon elle, « [...] *les sociétés occidentales ont réduit la réalité de la figure de l'Autre en une simple figure d'Autrui,*

dans laquelle toute altérité est évacuée par peur d'une menace à l'identité. Cette réduction de l'altérité est attribuable, entre autres, au phénomène de colonisation [...]. Or, les sociétés occidentales, par peur de contamination, ont détruit la nature hétérogène dans l'Autre [...]. » [15] (p.16). Quand le « protagoniste-narrateur » essaie de se libérer de cette machine à création de sens réductrice, il ne se manifeste pas en tant que « nègre » dont l'identité est réduite à l'antithèse de ce qui est dit sur lui par « les autres ». Il ne met pas, pour ainsi dire, un stéréotype « positif » à l'opposition de l'ancien stéréotype « négatif » afin de le remplacer. Comme Coughlan le démontre dans sa thèse, il cherche l'éclatement, le multiple et l'insaisissable [15] (p.17-18) et c'est la voix narrative qui construit ces diverses strates d'altérité par le biais d'énonciation au niveau du récit [15] (p.19-20). Selon elle, la mise en place d'un régime d'identité par l'auteur, qui est structuré par la liberté de l'individu de la choisir librement, permet au « je » du récit de se revêtir des masques changeants et multiples afin d'esquiver les attaques verbales ciblées à fixer le protagoniste dans une identité qu'il refuse. [15] (p.22-25). Le fait que le « je » du récit ne dispose pas d'un nom précis mais est identifié par le pseudonyme de « Vieux » semble avoir le même but : « Cette omission volontaire illustre sur le plan existentiel une identité précaire qui se veut insaisissable. » [15] (p.27). En prenant en compte un troisième roman de Laferrière, intitulé « Je suis un écrivain japonais », Coughlan maintient que la figure de l'Autre fictif est représentée « [...] en entrecroisant à la fois trois altérités qui affirment une relation privilégiée et fusionnelle à l'espace, c'est-à-dire l'exilé, le déraciné et l'itinérant. » [15] (p.29). L'altérité de l'itinérant est représentée dans le voyage de l'écrivain dans *Cette grenade dans la main du jeune nègre est-elle une arme ou un fruit ?* mais aussi dans la posture du flâneur que prend souvent le protagoniste. Quand elle discute son

« *altérité nègre* » dans le chapitre suivant, elle constate :

« *Pour parvenir à une représentation qui surpasse l'image que l'on attend du Nègre, le narrateur n'a d'autre choix que de conquérir les Amériques. En voulant les Amériques dans leur entièreté il devient non seulement un urbain, mais avant tout un Occidental, donc un produit de et dans la société.* » [15] (p.39).

Elle continue : « *Le Nègre narrateur se consume donc dans l'idéologie occidentale blanche bourrée de valeurs marchandes. Prisonnier sous le sceau du capitalisme américain, le narrateur capitalise les valeurs et réalise que non seulement les biens sont marchands, mais également l'identité.* » [15] (p.39).

C'est ainsi que l'écrivain met son altérité nègre sur un cap de collision avec l'Américanité dont l'âme et le noyau constitutif est le rêve américain.

4.6 Rêver le rêve américain, réaliser le rêve américain

Comme nous l'avons constaté dans un chapitre précédent, le « *je* » du récit supprime son « *altérité haïtienne* » de son texte mais en même temps se réclame de son « *altérité nègre* » avec plus de véhémence. Or, « être nègre » est fermement lié à l'histoire de l'Amérique, qui est marquée par la colonisation, l'esclavage et la traite négrière. Laferrière en parle de cette liaison dans son entretien avec Bernard Magnier, à qui il dit : « *Au fond, c'est vrai, le Nègre, comme le hamburger, est une invention purement nord-américaine.* » [32] (p. 91). Le terme du *Nègre* se justifie alors à travers l'histoire américaine qui est à l'origine de la confrontation entre Blanc et Noir sur une même terre. Or, les Amériques de nos jours sont encore

marquées par la lutte pour la réalisation des valeurs universelles inscrites dans la *Déclaration unanime des treize États Unis d'Amérique* souvent appelée simplement *Declaration of independence* tout court. Elle dit : « *Nous tenons pour évidentes pour elles-mêmes les vérités suivantes : tous les hommes sont créés égaux ; ils sont doués par leur Créateur de certains droits inaliénables ; parmi ces droits se trouvent la vie, la liberté et la recherche du bonheur.* » [31]. Il est évident qu'il y a, encore de nos jours, une lacune entre les lois qui proclament l'égalité et la réalité qui est souvent entachée par le racisme et l'inégalité. Dans une interview à l'occasion de la publication de deux livres, Laferrière parle de cette dimension historique du racisme et de son actualité. Il y cite encore une fois le texte de James Baldwin intitulé *La prochaine fois le feu* [17].

Quand le récit annonce qu'« *Un jeune écrivain noir de Montréal vient d'envoyer James Baldwin se rhabiller* » [34] (p.95) en guise de titre d'un chapitre, c'est beaucoup plus qu'un vain mot. Baldwin et Laferrière sont tous les deux naturellement conscients du racisme flagrant et du manque d'égalité éclatant qui en découle, mais les stratégies qu'ils choisissent pour y faire face divergent largement. Pendant que James Baldwin, auteur qui mérite l'estime de Dany Laferrière, fait la guerre au racisme directement et appelle à la lutte, comme l'ont fait plein d'écrivains, d'hommes politiques et d'intellectuels avant lui, le personnage principal voire le « *je* » du récit de Laferrière a choisi un adversaire bien différent : le rêve américain. Laferrière termine le chapitre V de son premier roman, intitulé *Le Cannibalisme à visage humain*, sur un constat assez ferme et direct :

« *C'est simple : je veux l'Amérique. Pas moins. Avec toutes les girls de Radio City, ses buildings, ses voitures, son énorme gaspillage et même sa bureaucratie. Je veux tout : le bon et le mauvais, ce qu'il faut jeter*

et ce qu'il faut conserver, ce qui est laid et ce qui est beau. L'Amérique est un tout. » [34] (p.32).

Dans un article, Van Nyhuis établit un lien entre la littérature des auteurs issus des caraïbes, la migration vers l'Amérique du Nord et le rêve américain. Elle dit : « *Authors from most regions of the Caribbean have narrated migration to the United States and Canada in terms of North America's history of political and economic imperialism [...] and the rhetorical trope of the American Dream.* » [42] (p.59). Or, ce trope du rêve américain est fermement lié aux expériences de la migration et de l'exil de ces auteurs. Plus loin, elle constate : « *Contemporary Caribbean authors also interpret the experience of arrival in Canada and the United States in terms of the civil rights and black power movements, a critical turning point in people's belief in the American dream.* » [42] (p.59 ff.).

La confrontation avec ce *rêve américain* dépasse encore la confrontation « Orient – Occident » que nous avons mise en évidence dans un chapitre précédent. Elle remplace la stratégie de la lutte directe et de la réclamation des droits fondamentaux qui ne s'est jamais pleinement réalisée malgré des efforts considérables. Or, le rêve américain peut se réaliser dans la vie de l'individu, et Laferrière cite et nomme un grand nombre de personnes noires qui ont réussi ce projet dans ses textes. Moyennant le contexte du rêve américain, le « *je* » du récit répond finalement à toutes les questions qui sont soulevées par les phénomènes de la migration, de l'exil, de l'altérité nègre, de l'identité et de l'espérance du succès. Ainsi, il pose le fondement pour la création d'un « *moi* » d'une manière équitable dans un lieu exil qui devient ainsi un lieu habitable. Dans son récit, Laferrière parle d'ailleurs de l'importance du rêve américain pour l'Amérique : « *Certains pays peuvent continuer à vivre après avoir tué leur rêve. Les États-Unis, non. Et les Américains le*

savent. » [34] (p.114). Malgré l'indignation des *Nègres* qui ont choisi le sentier de la lutte directe contre le racisme, et dont deux exemples sont le personnage du chauffeur du taxi nigérien [34] (p.117-124) et Spike Lee [34] (p.263-269), le « *je* » du récit se positionne dans le groupe de ceux et celles qui se sont mis(es) à la poursuite du rêve américain pour gagner deux choses simultanées : le succès et l'égalité. Ce conflit est d'ailleurs bien démontré dans le film *One night in Miami* paru en décembre 2020 [44] et nominé aux oscars.

Pour mieux comprendre ce à quoi s'attaque Laferrière, il nous faut découvrir ce phénomène du rêve américain qui est une partie intégrante de l'identité américaine [16] (p. 5-6). Parmi les publications les plus estimées se trouve l'œuvre de Jim Cullen, intitulé *The American Dream : A short history of an idea that shaped a nation* qui nous fournit une analyse représentative du *rêve américain*. Au cours de son analyse il montre que ce rêve n'est ni uniforme ni bien défini ou circonscrit, mais plutôt une construction pourvue de facettes multiples ou bien de *rêves multiples*. [16] (p. 7). Le terme du rêve américain est d'ailleurs investi d'acceptations diversifiées au cours de l'histoire. D'ailleurs, il a pris la forme d'un mythe ou bien d'un fantasme suite à sa représentation et sa répétition dans le contexte des médias et de la publicité. Cullen fait une liste des *rêves* les plus courants, à savoir la liberté de vivre sa religion sans contraintes, la mobilité sociale ascendante pour tous, indépendamment de l'ascendance et de l'origine de la personne, l'égalité pour tous en politique, devant la loi et dans la vie quotidienne, l'idée de posséder une terre avec une maison, et, enfin et surtout, le rêve de faire fortune et devenir célèbre. [16] (p.8-9).

Mis à côté l'histoire de peuples autochtones et décrit d'un point de vue européen, l'Amérique est depuis le début une terre de migration et d'exil. La migration des

« *Pilgrim Fathers* » est à l'origine de l'espoir qui devint pour toujours l'âme de ce *rêve américain* : quitter la patrie et fuir la répression afin d'arriver sur cette terre qui promet *la liberté, l'égalité et l'opportunité économique* pour tous. Cependant, comme l'explique Abraham Lincoln, l'égalité est incontournable en tant que base de ce pays, du fait que l'inégalité qu'entraîne l'institution de l'esclavage met le rêve américain en danger [16] (p.74). Puisque le travail était fait par les esclaves noirs qui ne reçoivent évidemment pas de salaire, les *Blancs* « pauvres » ne trouvent pas de travail pour gagner leur vie et pour ainsi poser les fondements d'une vie meilleure à laquelle ils aspirent en Amérique [16] (p. 84). Pour ainsi dire, la notion d'égalité a été la valeur centrale et la précondition pour le fonctionnement du rêve américain, et ce fait n'a pas changé au cours de l'histoire. Au contraire, la réalité de nos jours le souligne encore davantage. À l'opposé de ses valeurs de base, le rêve ne cesse pas de muter au cours des siècles, de se développer et d'être investi par l'espérance prépondérante de chaque génération et chaque groupe de personnes qu'intègre la société américaine. Au cours du vingtième siècle, les promesses du rêve américain s'étendent aux immigrants non-européens qui arrivent, en nombres importants, sur le territoire américain [16] (p.188). La question de l'égalité, qui était restée concentrée sur les afro-américains pendant longtemps, s'étend alors à tous ceux et celles qui sont « *autres* » que les *Blancs*. Son instabilité continue à mettre le rêve américain en danger, puisqu'elle reste, encore de nos jours, contestée par un système qui est investi par le racisme et l'exclusion de ceux et celles qui sont « *autres* ».

Or, Dany Laferrière constate qu'il ne tient pas à l'idée de lutter pour améliorer l'état de la société en Amérique : « *Je ne veux pas changer le monde, je veux plutôt changer de monde. Pourquoi est-ce toujours à des gens comme moi, pauvre*

immigrant crevant de solitude, qu'incomberait le devoir de changer le monde. J'arrive à peine à survivre dans un nouveau pays. » [32] (p.111-112). Puis, il écrit : « *L'Amérique n'a qu'une exigence : le succès. À n'importe quel prix. Et de n'importe quelle manière. Le mot « succès » n'a du sens qu'en Amérique.* » [33] (p.18). Au carrefour entre le riche et l'intellectuel se trouve la profession de l'écrivain et la célébrité n'est que le boulevard qui mène à ce carrefour. Elle est, dans la pleine réalisation du rêve américain dans la vie d'un individuel, un fait incontournable. D'un certain point de vue, Dany Laferrière a réussi à réaliser le « *Dream of the good life* », que décrit Cullen [16] (p.160), dans sa vie. Il habite à Miami, lieu pourvu d'une belle plage et un climat agréable, et peut y jouir des fruits de son succès. La notion du « *Dream of the good life* » est structurée par l'idée que le succès ne doit pas forcément se produire sur la base d'un travail dur et persistant, mais qu'il peut être atteint facilement avec de l'intelligence, du talent et un effort raisonnable. Au lieu de s'engager dans la lutte des races et des classes, Laferrière fait de lui-même un exemple qui montre que le rêve américain *fonctionne* et qu'il est *ouvert à tous*, même aux plus démunis, à condition qu'ils soient assez intelligents et qu'ils y croient. La réalisation du rêve américain par chacun est alors plus efficace qu'une guerre contre le racisme et la lutte contre le *Blanc*. C'est sur ce point qu'il déclare le dépassement de la stratégie de Baldwin et de la rhétorique du chauffeur du taxi nigérien qui se concentre sur son « *altérité nègre* » au lieu de réaliser son rêve américain en tant qu'*être humain*.

Dans son livre *Cette grenade dans la main du jeune nègre est-elle une arme ou un fruit ?* il découvre l'Amérique qu'il veut posséder, envahir, maîtriser. La découverte ne se limite pas au paysage mais inclut l'observation de l'Amérique qui est un « tout » composé de ses habitants, de ses mythes et rêves, et de ses réalités

matérielles. Le narrateur observe et décrit ce « tout » sans oublier de mentionner ceux et celles, américains, américaines et « *autres* », qui n'ont pas achevé le *rêve américain* dans leur vie. Or, le rêve américain n'est pas seulement une construction mentale et identitaire, fondement de toute une nation, il est également un sujet représenté dans les médias et répandu à l'échelle mondiale. Ce sujet immatériel est représenté moyennant des images courantes et symboliques. Parmi les plus puissantes se trouvent la ville américaine et la femme idéalisée, la *Blanche* et la *Blonde*. La ville, en tant que point de repère pour le discours migratoire ainsi que pour la littérature migrante, devient une allégorie vivante pour tout ce que l'Amérique promet aux personnes nouvellement arrivées. De telle sorte que la ville est le lieu de la réalisation du rêve américain, le mythe de la *Blanche* et de la *Blonde* est l'objectif qu'ils cherchent à atteindre. Elle est l'ultime signe du succès et le « *je* » narrateur ne manque pas d'y faire référence. Dans la *PREMIÈRE PARTIE* du livre il dit par rapport à l'image de la femme américaine :

« *La dette de l'Amérique envers les jeunes du tiers-monde est immense. Et là, je ne parle pas de la dette historique (l'esclavage, le pillage des ressources humaines, l'endettement, etc.), je parle simplement de la dette sexuelle. Tout ce qu'on nous a promis par les revues, les posters, le cinéma, la télé...L'Amérique est une terre giboyeuse, nous martelait-on sans cesse, venez y chasser les proies les plus appétissantes (les jeunes filles américaines aux longues jambes, à la bouche rose, au sourire méprisant), venez cueillir les fruits de la Terre promise.* » [34] (p.43).

La page suivante [34] (p.44) traite du fait que les immigrés sont attirés par les promesses du rêve américain, mais enfin, ils sont tenus à l'écart de ce dernier, puisque

la réalité qu'ils trouvent, une fois arrivés, diffère de la *Terre promise* préalablement montrée par les médias et les symboles qui représentent le rêve américain. Or, le « *je* » du récit se positionne autrement face à ce symbole du rêve américain, la femme blanche et blonde au sourire méprisant. Il se lance dans une description profonde et analytique de ce sujet qu'il décrit en tant que « *la plus fantastique machine à faire rêver créée par l'homme américain.* » [34] (p.135). Vieux, le personnage principal du récit de Laferrière, est reconnu par cette figure de femme idéalisée grâce à une photo de lui, écrivain, publiée dans un magazine qu'elle lit dans un lieu public. Au niveau symbolique, le fait d'être reconnu par cette femme équivaut à être reconnu pour son succès et ainsi par le rêve américain. Du fait que cette femme lui parle, il a « gagné accès » à cette femme et à la *Terre promise* ainsi symbolisée [34] (p.137). La blonde ultime, une fois apprivoisée, perd alors son importance : « *À mesure qu'on grimpe l'échelle judéo-chrétienne, ceux d'en bas vous paraissent brusquement si petits.* » [34] (p.141). Le « *je* » du récit est alors inclus dans la vie américaine, dans son rythme de vie trépidant et dans les sphères du succès et de la célébrité. Il a réalisé *son* rêve américain.

4.7 La représentation de l'écriture et de l'acte d'écrire

Ce chapitre est consacré à l'écriture (pour ainsi dire l'acte d'écrire) puisque les deux récits de Dany Laferrière portent une attention particulière à sa représentation. L'auteur *se regarde en train d'écrire* et relate ses observations par la voix du narrateur qui se double par le « *je* » du récit qui, lui aussi, est en train d'écrire. La représentation de l'acte d'écrire au niveau du récit déplace la genèse de l'œuvre vers le monde du texte même, idée novatrice puisque l'activité de l'écriture, d'un

point de vue classique, ne relève que de la vie privée d'un auteur qui n'en parle pas pour rester dans le mimétique et afin de ne pas briser le « quatrième mur ». Cet éclatement du « quatrième mur » est, en même temps, nécessaire pour le fonctionnement du récit dans le cadre de l'autofiction, puisqu'il permet la transgression et l'interpénétration entre le texte et la réalité extratextuelle. La représentation de l'écriture est, en même temps, à compter parmi les traces dans le texte qu'y laisse l'auteur du fait de sa conscience de son lecteur voire de sa lectrice. Quand l'écrivain se trouve face à un lectorat dont il est conscient de la présence, l'écriture devient un acte libérateur, puisque l'auteur s'exprime aussi dans le contexte de ce qui a été écrit par « les autres ». Ces « textes écrits avant lui » ont façonné les attentes de son public, puisqu'il s'exprime dans le cadre d'une littérature préexistante à son intention créatrice. Plus l'auteur se sent limité par ces attentes, plus il doit créer des stratégies textuelles et rhétoriques pour s'en sortir. Lise Gauvin nomme l'exemple d'un écrivain québécois, Rober Racine, qui emprunte deux stratégies au niveau textuel, utilisant son personnage ainsi que la voix du narrateur : Son personnage « [...] est en quelque sorte prisonnier d'œuvres antérieures qu'il est condamné à dupliquer, sans pour autant pouvoir les modifier ou intervenir sur elles. » [26] (p.61). C'est dans l'entreprise de « se donner le mot » [26] (p.60) qu'« [...] en même temps, le narrateur décrit son monde en utilisant toutes les ressources verbales à sa disposition et, ce faisant, donne libre cours à une véritable explosion de l'imaginaire, où s'entrecroisent références intertextuelles et objets d'usage quotidien. » [26] (p.62). Or, selon elle, cet acte libérateur peut se doubler d'un acte de conquête d'un langage qui n'est pas, ou alors partiellement, le sien ; et une conquête d'un environnement qui n'est pas son environnement naturel. L'acte d'écrire devient, dans le milieu favorable qu'est la littérature québécoise

de cette époque, un outil efficace pour « changer de monde » tel qu'avancé par le projet d'écriture de Dany Laferrière. Dans son cas, il ne veut plus être « *un écrivain nègre* » mais un écrivain tout court, à la condition préalable qu'il échappe à cette prison dorée des textes écrits par les « *écrivains nègres* » qui ont publié des livres avant lui.

Dans son article *Dany Laferrière, masque d'un romancier* Hidehiro Tachibana parle de la conscience de l'écrivain qui s'exprime à travers son style et à partir des masques multiples qu'il revêt. Il souligne que chez Laferrière, le style est essentiel, et plus précisément le style de son écriture se porte au même niveau que son style de vie [45] (p.105). Il dit : « *Tout va chez lui comme si l'acte d'écrire était le geste même de vivre.* » [45] (p.106). Quand Dany Laferrière dit que vivre et écrire ne font qu'un, Tachibana voit très clairement que pour lui, « [...] *écrire n'est que vivre au sens où l'acte d'écrire est un projet d'établir ses rapports avec la société où il vit. [...] Il y a un côté performatif dans son acte d'écrire.* » [45] (p.106). Or, un des « masques » que l'écrivain accepte de porter est celui de « *l'écrivain nègre* » : « *Notre auteur n'ignore pas qu'il ne peut pas échapper à cette « image du nègre-biologique-sexuel-sensuel-et-génital » (Frantz Fanon), persistante encore à cette époque [...].* » [45] (p.112). Quand Laferrière accepte ce « masque » d'« *écrivain nègre* » c'est une action stratégique pour mieux la manipuler moyennant la force intrinsèque de l'écriture. Ainsi, la boucle est bouclée : vivre et écrire ne font qu'un, et la force de l'acte du langage égale la force d'action.

Le premier « roman » de Dany Laferrière se présente en tant que *mise en abyme* : l'auteur du livre crée un personnage qui écrit un livre avec le même sujet que le livre que le lecteur ou la lectrice est en train de lire. L'acte de la création figure alors dans le texte. Le « *je* » au centre du récit est l'instance narratrice à la première

personne et en même temps, il exprime la subjectivité du personnage principal. Il unit dans une instance celui qui *fait* et celui qui *regarde faire* et *se regarde faire*, et qui représente l'évolution de l'action au niveau du texte. En même temps, ce « *je* » émet le discours intérieur du personnage principal (pour ainsi dire *sa pensée*), décrit les autres personnages de *son point de vue* et à travers *son jugement*. Tout le *pouvoir du dire* est alors conjugué dans le « *je* » du récit. Ce pouvoir absolu au niveau du texte devient encore plus évident quand on regarde de près les autres personnages. Dans son premier roman, la plupart d'entre eux sont féminins et ne disposent pas ou presque pas d'une voix. Seul Bouba, son compagnon de chambre, est pourvu d'un *pouvoir de parole* qui lui confère la possibilité d'entrer dans une conversation sérieuse avec le personnage principal, Vieux. Il est le seul personnage à côté du personnage principal dont le lecteur découvre au fur et à mesure la vie intérieure à travers ses énoncés dialogiques et les descriptions faites par l'instance narrative du « *je* » du récit.

Retournons au « *je* » du récit que nous apercevons alors en tant que centre du pouvoir de la parole. Ce « *je* » fait les lecteurs et lectrices les témoins de ses actes d'écriture à deux niveaux : premièrement au niveau du texte lui-même, quand il relate son expérience d'écriture, et deuxièmement par le fait de l'existence du livre que le lecteur est en train de lire. La mise en abyme s'élargit alors à l'expérience individuelle de tenir un livre à la main et à sa lecture qui se déroule entre la consommation du texte et la vie extratextuelle du lecteur. Or, comment représente-t-il ses actes d'écriture et quelle valeur cette représentation donne-t-elle au récit qui en résulte ?

Dans le livre *Comment faire l'amour avec un nègre sans se fatiguer* l'acte d'écrire figure pour la première fois dans le récit dans le neuvième chapitre, alors que le

livre entier compte vingt-huit chapitres. Le paratexte qui figure sur la quatrième de couverture de la publication par la maison d'édition *Le Serpent à Plumes* contient un préavis pour le lecteur : « *L'un d'entre eux, le narrateur, projette d'écrire un roman et, pour s'occuper, connaît diverses aventures féminines en dissertant sur la trilogie Blanc-Blanche-Nègre.* » En conséquence, le lecteur s'attend à lire la description d'une expérience d'écriture, relatée alors par le narrateur :

« *Je glisse doucement une feuille blanche dans le tambour, place une chaise devant la machine, m'assois tranquillement, pose à mes pieds une bouteille de mauvais vin et, le rituel terminé, je m'assoupis, rêvant comme vous et moi d'être Ernest Hemingway.* » [34] (p. 54) suivi de « *Trois heures plus tard, la page encore blanche, je décide de faire plutôt un grand ménage [...]* » [34] (p.54).

Cette description d'une tentative d'écriture active le stéréotype de l'écrivain, mais il appelle aussi l'image de l'étudiant qui est paralysé devant la fameuse « page blanche » et qui choisit l'issue temporaire de la procrastination. Cet élément peut être compris comme une recherche de sympathie pour un écrivain débutant – qui parmi nous n'a pas connu cette situation ? Or, quelle image cela donne-t-il de l'écrivain ? C'est premièrement une image d'écrivain sans le sou qui cherche l'inspiration à travers l'alcool – une image de génie mal apprécié par les autres. C'est le rôle du lecteur de découvrir ce génie méconnu, il est appelé de ne pas rater cette occasion unique. Dans le contexte du *rêve américain*, on peut assumer que le lectorat apprécie de lire des récits dans lesquels un être humain « simple » ou bien issu « d'un milieu défavorisé » réussit dans la vie, puisque ce type d'intrigue fait espérer plus pour propre la vie des lecteurs et des lectrices, et nourrit ainsi

l'essence du *rêve* « accessible à tous ».

Par ailleurs, « l'outil » de l'écrivain ne reste pas sans signification dans ce contexte. Sa machine à écrire ne témoigne pas seulement du fait que le narrateur écrit à une époque qui ne connaît pas encore l'ordinateur dans la vie quotidienne, au niveau de l'autofiction, elle « raconte » aussi son appartenance supposée au groupe des écrivains et écrivaines célèbres du monde. Quand cette machine se range parmi les machines à écrire qui ont appartenu à ces écrivains et écrivaines célèbres cités nominalement dans le récit [34] (p.60-61), elle transmet également cette qualité à son utilisateur actuel. Il faut mentionner toutefois que cette liste ne contient pas de nom d'un auteur haïtien « classique » comme, par exemples, Clément Magloire-Saint-Aude, Stephen Alexis, René Depestre ou Jacques Roumain. À partir de sa liste, le narrateur se donne lui-même le pouvoir du choix : « *Au bout du compte, j'avais le choix entre la vieille Underwood de Hemingway et cette Remington 22 qui a appartenu à Chester Himes. J'ai pris Himes.* » [34] (p.61). Cette stratégie est alors une double revendication – auprès du lectorat et auprès d'institutions littéraires – visant à se permettre de se ranger lui-même dans les rangs des écrivains célèbres dont il cite les noms - Chester Himes, James Baldwin et Ernest Hemingway, pour en nommer quelques exemples. Tant que personne ne proteste, son auto-promotion sera alors admise. Il ne suffit pas de s'octroyer le titre d'écrivain, il cherche à atteindre une image de soi qui le place parmi les personnages les plus illustres.

Ensuite, le narrateur essaye de choquer le lecteur ou la lectrice, qui a suivi son argumentation, par la menace de détruire la source des idées dont son projet d'écriture devrait se nourrir : « *Je traîne depuis longtemps, dans un carton de chaussures, quelques calepins bourrés de notes, un journal [...]. Une sorte de fourre-tout au-*

tobiographique [...] Rien à faire avec une telle masse informe. La seule chose raisonnable possible, c'est d'y mettre le feu. » [34] (p.61). Sans l'intervention de Bouba qui achève de préparer un repas de riz-poulet, le tout, accumulé pendant longtemps, serait détruit. Il faut admettre cependant que cet acte de destruction gratuite ne vise directement que le lecteur, puisqu'il ne suit pas de la logique du récit autrement. Le lecteur doit ainsi prendre conscience de son implication dans le projet d'écrire et de publier un livre à succès – la mise en abyme qui transgresse le temps donne l'énergie nécessaire à faire fonctionner la fiction pour faire profiter le projet ultime de l'auteur-narrateur.

Un autre élément de l'écriture telle qu'elle est représentée dans le récit est le travail d'artiste « sur le vif » ce qui serait une méthode de travail qu'il emprunte auprès des peintres. L'écrivain est celui qui n'est pas seulement maître de la langue et du langage, mais aussi maître de l'observation de la vie des autres. Laferrière dit dans son entretien avec Bernard Magnier que

« [...] la vraie création c'est le personnage de l'écrivain. Ce personnage de l'écrivain qui me permet de m'infiltrer partout, dans les vies les plus secrètes, dans les clubs les plus fermés. Il me permet de traverser les classes sociales, les races et les territoires. » [32] (p.45-46). Plus loin, il ajoute : *« C'est le même qui traverse tous mes romans. [...] Il est à la fois ce que je suis, ce que je ne suis pas, et ce que j'aimerais être. »* [32] (p.46). Or, *« [...] ce personnage narrateur se tient toujours un peu à l'écart, pour regarder vivre les autres. »* [32] (p.47).

Comme un peintre met sa vision du réel sur un tableau utilisant la peinture, l'écrivain est l'artiste qui peint sa vision de la vie réelle avec les mots et y inclus

des portraits et des autoportraits. Dans un dialogue entre Bouba et Vieux, Bouba commente un personnage : « *Hé, Vieux, ça me plaît, vrai. J'aime ça, l'idée du type qui ne fout rien.* » [34] (p.62). Vieux répond : « *Normal, puisque j'ai utilisé tes traits.* » [34] (p.62). Ce travail de l'artiste « sur le vif » est mis en exergue dans *Cette grenade dans la main du jeune nègre est-elle une arme ou un fruit ?* quand le narrateur constate : « *J'écris ce livre avec des notes prises sur le vif, un peu partout en Amérique du Nord.* » [33] (p.11). Cette technique de l'écrivain qui se positionne en tant qu'excellent observateur, et qui écrit ensuite un roman, parle d'une relation établie de la fiction avec le réel vécu et observé. Le narrateur raconte encore que « [...] *c'est ce que font tous les écrivains, me semble. Ils dévorent les gens pour chier des mots.* » [33] (p.57) et « *C'est vrai que j'ai piqué quelques traits à Charlie pour un de mes personnages [...].* » [33] (p.57). Cette visualisation de son regard sur les autres semble déplacer la genèse du récit dans le récit même et remplit encore la fonction de s'octroyer une image d'écrivain. L'activité « écrivain » devient plus qu'une profession, elle devient un art de vivre, de voir et d'être. Quand le narrateur cite l'exemple d'un plombier pour montrer qu'il faut être décisif dans ses décisions pour réussir en Amérique [33] (p.54) il montre aussi que le plombier *ne peut pas* « habiter son œuvre » pendant que l'écrivain *doit* l'habiter. Parmi ceux et celles qui font la tentative de réussir leur vie en Amérique, l'écrivain aurait alors un statut spécial. Laferrière parle de cette mince frontière perméable qui unit et sépare l'auteur du narrateur, qui unit et sépare être et œuvre. Il dit : « *Ce n'est pas parce que l'auteur dit qu'il est le narrateur que c'est vrai. C'est peut-être souvent vrai, mais pas toujours. La frontière est vraiment mince, mais elle existe. Et cette fine ligne c'est la liberté de créer.* » [32] (p.47).

L'immersion de l'être dans le texte permet, comme Amosy le montre dans sa

théorie sur l'éthos et l'identité verbale, de travailler et de retravailler sa propre identité au niveau du récit, ce qui n'est pas en vain, puisque les effets positifs qui en découlent se réalisent dans le monde extratextuel. De ce travail ardu résulte, finalement, le succès pour l'écrivain, qui réussit à se placer dans l'institution et dans l'entreprise économique qu'est la littérature et, pour y parvenir, dans les cœurs de ses lecteurs. Dans l'écriture de Laferrière se cumulent trois éléments qui travaillent justement au lieu de cette « mince frontière perméable », à nommer la centralité du personnage principal, l'autofiction et la croyance ferme que les mots ont un pouvoir énorme sur la réalité.

4.8 Le développement du personnage et le « moi écrivain » dans le contexte de l'autofiction

Selon Yacoubi, « *La seule condition [...] qui permet à un texte de se proclamer de l'autofiction, c'est la mise en scène de l'écrivain au sein de son récit.* » [57] (p.7). C'est le cas avec le personnage principal que nous présente Dany Laferrière dans les textes analysés dans le travail présent. Ainsi, le personnage et son développement jouent un rôle pivot dans l'analyse de ces textes qui sont classés en tant qu'autofiction. D'ailleurs, Mathis-Moser constate qu'il y a une forte dimension autobiographique dans l'œuvre entière de Dany Laferrière [36] (p.39) ce qui souligne, dans ce contexte, encore l'importance de ce personnage principal, puisque c'est ce personnage qui véhicule des éléments textuels importants et significatifs.

Lors du début de sa lecture, le lecteur ou la lectrice rencontre un personnage qui n'est ni complet, ni entièrement défini. Il suit alors un processus au cours duquel le personnage est mis en scène au fur et à mesure de sa lecture, et le lectorat y

participe avec ses associations et son imagination. Cette mise en scène n'est cependant pas un hasard qui intervient dans le processus de l'écriture de manière non-sollicitée. L'écrivain, qui entreprend la mise en fiction de son personnage au centre de son récit, emploie de manière plus ou moins consciente un nombre de procédés pour atteindre son but. Comme Dany Laferrière maintient dans son *Entretien avec Bernard Magnier*, la vérité a besoin d'être vraisemblable et pour avoir cet « *effet du vrai* », elle a besoin d'artifice [32] (p.97). C'est sûr que Laferrière travaille avec de l'artifice, à nous de découvrir les stratégies qui le font fonctionner. L'écrivain entreprend un travail de construction du récit sur deux niveaux qui sont interdépendants. Premièrement, il construit un récit avec le but de créer une œuvre d'art de valeur au moyen duquel il peut exprimer ses idées à travers l'intrigue et les personnages qui la véhiculent, pendant que le lecteur ou la lectrice y cherche le plaisir esthétique et émotionnel de la lecture. Deuxièmement, l'écrivain cherche à construire sa propre identité et de se légitimer en tant qu'écrivain. À travers son texte, il s'inscrit dans l'Histoire littéraire. Or, son projet identitaire ne peut pas réussir sans que son projet esthétique ne réussisse. Pour réclamer de la gloire, il faut s'en montrer digne au niveau artistique. Ce double projet lie davantage le personnage et l'écrivain sans qu'ils deviennent un – et ces doubles peuvent encore se multiplier au cours du récit ou même au cours des récits consécutifs. Selon Colonna, il peut y avoir deux lignes de force opposées, l'une va à partir de la « réalité vécue » vers l'« invention » à travers sa transfiguration, l'autre à partir de l'« invention » qui se met en mouvement pour rejoindre la « réalité ». Ensuite « [...] partant de l'invention, [...] la doublure s'approprie au final l'identité de l'écrivain, son nom réel et son opus [...] » [13] (p.145). Le pouvoir de la parole y devient visible, même celle qui est marquée comme relevant de la fiction, car elle suscite

l'empathie auprès des lecteurs par le biais d'une « *faculté spéciale d'hallucination volontaire* » [13] (p.156). Quant à Dany Laferrière et son personnage nommé Vieux, on peut discerner un développement fait entre « *l'écrivain nègre* » qui figure dans *Comment faire l'amour avec un nègre sans se fatiguer* et le journaliste à succès dans *Cette grenade dans la main du jeune nègre est-elle une arme où un fruit ?*. Ce développement se base sur les processus susmentionnés que l'auteur exploite pour rendre son écriture efficace auprès de son lectorat. Or, l'écriture n'agit pas seulement sur le lectorat, mais aussi sur celui qui écrit. Elle peut devenir un moyen de se créer de nouveau, de renouveler l'image de soi et de concrétiser son propre imaginaire, de manière à ce qu'il trouve une forme dans le style et dans les mots qui se transmettent au lecteur voire à la lectrice.

Partant de l'affirmation de base que le « *je* » dans un texte littéraire ainsi que dans la vie réelle ne peut se construire que face à « *l'autre* », il semble pertinent de chercher les traces de cet « *autre* », qui est de ce fait un élément crucial de l'équation. Au niveau des récits de Dany Laferrière auxquels nous nous intéressons ici, une entité de cet « *autre* » est le lecteur qui doit être convaincu pour atteindre les buts que se fixe l'auteur. Or, les personnages présents au niveau du récit pourraient aussi être une entité de cet « *autre* ». Dans le cas de Laferrière, ils laissent le premier rang au lecteur qui est au centre de cette constellation, pour la raison que l'auteur ne donne pas de voix et de personnalité profonde aux autres personnages de son premier livre. Il parle au lecteur plutôt qu'aux autres personnages. Dans l'entretien fantasmé avec « Miz Bombardier », il déclare : « *Je vous fais remarquer qu'il n'y a, pratiquement, pas de femmes dans ce roman. Mais des types.* » [34] (p.160). Cette élimination de personnages « intégraux » et leur réduction à des personnages-types lui permet de donner tout l'espace due à « *l'autre* »

au lecteur, ce qui est nécessaire pour accomplir son plan de devenir un écrivain, riche et célèbre – puisque son *rêve* ne peut se réaliser qu’au niveau d’une réalité extratextuelle. Le focus sera mis sur la composition des personnages dans un autre chapitre de ce travail, puisqu’elle est essentielle pour la composition du récit. Or, le fait que le choix du genre d’écriture tombe sur celui de l’autofiction n’est pas fortuit – c’est un prérequis pour le succès du projet que Dany Laferrière se fixe à lui-même :

« *Qu’est-ce que j’ai contre les riches ? Eh bien, je crève de jalousie, je meurs d’envie. Je veux être riche et célèbre. [...]*

– *Donc, tu veux devenir le meilleur écrivain nègre ?*

– *C’est ça. Meilleur que Dick Wright. [...]*

Avec Paradis du Dragueur Nègre , un jeune écrivain noir de Montréal vient d’envoyer James Baldwin se rhabiller. » [34] (p.97)

L’autofiction, qui se positionne sur la marge entre la réalité et la fiction ne permet pas seulement d’inclure des éléments réels et autobiographiques dans l’écriture pour nourrir le texte littéraire qui est, d’ailleurs, ancré de cette manière dans la réalité, mais c’est aussi un transfert des actes conclus dans le texte vers la réalité qui inclut naturellement la vie réelle de l’auteur. Cette proximité à la réalité et cette efficacité du *dire* en tant qu’acte accompli par le moyen du langage (je pense ici à la théorie d’Austin et de Searle par rapport à l’acte de langage [23]) est la voie vers le succès qu’emprunte Laferrière, qui fait de sa personne la « matière première » de sa fiction.

Or, il ne s’arrête pas au moment où il déclare ouvertement le but dans lequel il écrit son roman – il double sa démarche par un premier aperçu de cette célébrité

si avidement poursuivi. À ce moment, les thèmes de son récit dérapent vers un pur fantasme de pouvoir et de succès. Après d'avoir fantasmé un appel téléphonique de Carole Laure (actrice célèbre et femme américaine) qui exige un rendez-vous avec lui (événement dont il a rêvé depuis longtemps) [34] (p.158-159), il poursuit avec sa description de lui-même en tant qu' interviewé de « Miz Bombardier » dans une émission célèbre de Radio Canada [34] (p.159-164). Elle introduit les auditeurs au premier roman de Dany Laferrière dont la critique est, évidemment, déjà convaincue : « *Il a été écrit par un jeune écrivain noir de Montréal. C'est son premier roman. Il a été chaleureusement accueilli par la critique.* » [34] (p.159). Avec cette louange de sa propre personne qui se réalise à un degré complètement exagéré, il brise la carapace de cette société de caractère occidental à laquelle il veut avoir accès, et au sein de laquelle il souhaite s'installer en tant qu'écrivain connu. Un ancien proverbe dit : « *Qui se loue s'emboie* » mais comme il « ne peut pas se payer une conscience », il prend la liberté d'y aller pleinement et sans retenue. Il dit :

« *Quant à moi, j'ai su très tôt qu'il fallait en finir avec ce produit de luxe. Pas de conscience. [...] Dis-moi : quelle aide une conscience peut-elle bien m'apporter ? Elle ne peut être qu'une cause d'embêtements pour un Nègre rempli à craquer de fantasmes, de désirs et de rêves inassouvies.* » [34] (p.31-32).

À posteriori, nous devons avouer que sa stratégie s'est avérée être un succès – le public a bien assisté à l'interview de Dany Laferrière dans l'émission de Denise Bombardier, présagée dans le récit de son premier livre. Dany Laferrière lui-même est la preuve vivante que l'acte du langage est efficace, puisque son succès ne repose

que sur le « *dire* », plus précisément sur l'acte de « *se dire* » face à « *l'autre* » et du remaniement de son éthos.

Lise Gauvin, dans son livre *Écrire pour qui ? L'écrivain francophone et ses publics* se pose la question des effets du lecteur (voire de l'image que l'écrivain se fait de lui) dans le texte littéraire, du fait que ce lecteur, réel ou imaginé, laisse des traces dans le texte. Le lieu privilégié de ces traces est le paratexte, du fait qu'il est le lieu de la négociation de la relation entre le texte littéraire et la réalité extratextuelle. Elle avance l'idée que cette négociation se fait d'une manière plus intense dans le cas des « *littératures mineures* » ou bien des « *petites littératures* », parmi lesquelles elle compte la littérature québécoise face à la littérature française, c'est-à-dire hexagonale, et aussi la littérature des Antilles. L'auteur d'un livre se trouve toujours face à une institution littéraire, une « *république de lettres* » plus ou moins achevée et légitimée, avec un public qui s'est accoutumé à certaines manières de *dire* et qui dispose d'un certain répertoire de savoir linguistique et culturel. Un auteur, faisant partie d'une « *littérature mineure* » a, selon Gauvin, une conscience accentuée pour les questions de la langue et ressent un besoin de légitimation de son écriture. Elle maintient que « *cette thématization de la langue se double souvent d'une mise en scène de l'écriture qui peut devenir création d'un personnage d'écrivain [...]* » [26] (p.32). Or, cette stratégie pour se créer soi-même en tant que personnage-écrivain ne peut fonctionner que dans un récit écrit au singulier de la première personne qui prend la parole pour « *se dire* » et pour ensuite légitimer « *le dit* ». Selon Gauvin, l'auteur d'un tel récit doit alors marcher sur la corde raide :

« *Or cette difficile négociation entre les discours légitimants du lectorat et de la critique d'une part et ceux produits dans l'espace paratopique*

de la création d'autre part est encore plus délicate lorsque l'écrivain s'adresse d'emblée à des communautés différentes et à des instances de légitimation disjointes. Nous avons vu jusqu'à présent les formes que prend une telle négociation lorsqu'il s'agit de faire intervenir des éléments de codes langagiers hétérogènes et l'inventivité dont font preuve les romanciers francophones pour intégrer le paratexte à la structure même de l'œuvre. » [26] (p.108).

Sous cette lumière, le récit de *Cette grenade dans la main du jeune nègre est-elle une arme ou un fruit ?* se présente en tant que légitimation du discours du récit *Comment faire l'amour avec un nègre sans se fatiguer* dont il reprend les éléments centraux pour mieux les défendre face à la critique du public et des critiques de l'institution littéraire. L'auteur répond à deux éléments remis en cause par son public qui transparaissent ainsi dans le récit. Il se trouve face à la question « Pourquoi as-tu écrit ce roman ? » suivie par « Pourquoi as-tu écrit sur ces sujets ? », questions auxquelles il continue de répondre au cours de son récit. Il s'agit d'abord de légitimer l'acte de l'écriture tout d'abord, et de légitimer ses choix au niveau du contenu ensuite. Parmi les énoncés nombreux qui répondent à la question « Pourquoi écrire ? » je n'en cite ici que deux m'ayant marqué en tant que lectrice. Laferrière écrit : « On écrit à cause d'un manque. D'un trou. À l'époque, je manquais de tout. » [33] (p.173) et plus loin : « Mais au fond, j'ai écrit ce petit livre, une bonne part, pour fermer la gueule à ce concierge grec et à tous ces vendeurs de drogue qui me regardaient comme si je valais moins qu'une mouche noire. » [33] (p.178-179). Par rapport au concierge, il ajoute : « Il doutait de mon humanité. » [33] (p.179).

Concernant la défense de ses choix au niveau du contenu, il se réfère à une

contrainte imposée sur lui de l'extérieur, à savoir une quantité délimitée de sujets abordables par un « écrivain nègre », et surtout par un « *écrivain nègre* » qui ne veut pas participer au foisonnement de l'écriture folklorique et exotique qui actualiserait le regard du *Blanc* et du colonisateur sur « le nègre sauvage » qu'il fallait découvrir dans son « habitat naturel ». Dans la tradition des écrivains québécois, « *le romancier crée un personnage [...] prisonnier des textes écrits avant lui.* » [26] (p.62) dans le but d'ensuite mieux se libérer de cette prison. Le travail de la légitimation, de la transformation du « *moi* », de la création artistique et du succès économique se joue alors sur une trajectoire qui commence avec le constat « *Je suis un écrivain nègre* » [33] (p.31) et finit par la déclaration « *Je ne suis plus un écrivain nègre* » [33] (p.350). Or, la négociation et la légitimation de l'écriture laissent des traces visibles dès le tout premier aperçu du livre. Au contraire des écrivains que nomme Gauvin dans ses exemples et qui placent leurs négociations paratextuelles avec le lecteur dans les notes et les dictionnaires dans l'annexe, Dany Laferrière les met dans un *lieu paratextuel* plus visible, à nommer les dédicaces et les citations en tête.

4.9 Seuils

Nous avons constaté dans les chapitres précédents que le personnage principal de Laferrière, Vieux, affirme son « *altérité nègre* » le long de ces deux récits, et que cette affirmation, comme le terme du *Nègre* même, est ancré autant dans l'histoire américaine que dans l'époque contemporaine ainsi que dans l'essence du *rêve américain*. Il nous reste à découvrir comment l'auteur entraîne son lecteur dans

son monde, qui nous est décrit à travers ses yeux et à partir de son point de vue en tant qu'homme, exilé, écrivain. Soit, tout ce qui peut définir celui qui regarde, observe et décrit. Le tout premier affrontement du lecteur avec le livre se joue à la lecture du paratexte, et ce paratexte est parsemé de mots clés qui introduisent le lecteur à « l'univers » qu'on lui propose de consommer et d'intégrer dans son monologue intérieur qu'est sa pensée. Gérard Genette nous confère une théorie très utile par rapport au paratexte qui accompagne et entoure tout récit publié sous la forme d'un livre, et du fait que le paratexte prend une position importante dans la réception des deux livres analysés dans le travail présent, nous allons nous en servir. Dans son introduction, Gérard Genette cite Philippe Lejeune, qui avance l'idée qu'il s'agit d'une « *frange du texte imprimé qui, en réalité, commande toute la lecture* » [27] (p.8). Ainsi, il négocie le rapport entre le livre et l'extérieur, entre le récit et le monde du réel qui l'entoure. Dany Laferrière se montre hautement conscient des possibilités qu'offre le paratexte et les emprunte d'une manière réfléchie et ciblée. Tout d'abord, il met le mot « *nègre* » dans le titre, puisqu'il provoque des réactions dans le climat d'une société qui n'a pas réglé les conflits autour de la question d'égalité. D'ailleurs, ce titre est, selon le narrateur, la raison principale du succès du livre, fait qu'il médite longuement dans le chapitre *COMMENT DEVENIR CÉLÈBRE SANS SE FATIGUER* [34] (p.23-30). Que l'auteur utilise le terme *Nègre* en tant qu'auto - désignation et qu'il soit en réalité une personne de couleur évoque ce que Genette appelle « *un effet de la notoriété publique* » [27] (p.13). On ne doute pas que les lecteurs au Québec, lieu de la première publication du livre chez VLB éditeur, savaient que l'auteur est une personne d'origine haïtienne de peau noire. En prenant également cela en compte, on pense aussi à l'interview télévisé célèbre de Dany Laferrière par Denise Bombardier dans le cadre de l'émis-

sion *En Tête* du 8 novembre 1985 [19].

Vu de plus près, l’auteur se sert d’une multitude de points d’ancrage pour mettre en place un « univers nègre », dans lequel il entraîne le lecteur curieux ou la lectrice curieuse, et où il est l’expert qui fait des observations justes. Pendant que nombre de ces points d’ancrage se trouvent dans le paratexte, d’autres encore se trouvent dans le récit qui constitue la partie principale du livre. Ces derniers sont analysés au cours des chapitres qui traitent de la littérature migrante et de l’exil littéraire. Retournons au paratexte dans le sens propre du terme, cette fois-ci aux dédicaces. Dany Laferrière a dédié son premier livre, semble-t-il, à un ami. Le dédicataire privé, selon Genette, est « *une personne, connue ou non du public, à qui une œuvre est dédiée au nom d’une relation personnelle* » [27] (p.123). Or, « *Le dédicataire est toujours de quelque manière responsable de l’œuvre qui lui est dédiée, et à laquelle il apporte, volens nolens, un peu de son soutien, et donc de sa participation.* » [27] (p.127). Voilà la dédicace qui se trouve en tête du premier livre de Laferrière :

*À Roland Désir,
en train de dormir,
quelque part,
sur cette planète.*

Il n’est pas facile de trouver des informations sur ce dernier, un seul site web se réfère à la personne en question. D’après un texte publié lors de son décès en 2020, il s’agissait d’un ami de Dany Laferrière qui a, lui aussi, entrepris d’écrire et de décrire sa vie en tant que migrant. Contrairement à beaucoup d’autres auteurs et auteures, il n’a jamais cherché à publier son texte. [43]. L’impact de la dédicace cité ci-dessus

est qu'elle produit un effet de partage d'expérience et par cela de témoignage de ce qui s'est passé dans les années suivant l'arrivée de Laferrière à Montréal. Cette référence indirecte à la vie de migrant au Québec qui transparait dans le récit en souligne les éléments autobiographiques et leur véracité en tant que témoignage. Par ailleurs, la dimension « intime » d'une dédicace privée prépare le lecteur qui va bientôt, par le biais du regard du narrateur, pénétrer dans la chambre habitée par les protagonistes où une voix qui ne connaît pas de tabou va exposer alors leur vie privée et intime. Or, ces dédicaces expriment une différence marquante entre la conception du « je » du récit dans son premier roman dont l'intrigue se déroule dans un espace restreint alors que l'intrigue et le développement du personnage dans *Cette grenade dans la main du jeune nègre est-elle une arme ou un fruit ?* se joue dans un contexte professionnel de journalisme et sur le territoire de toute l'Amérique dans lequel il fait son voyage d'exploration qui est à la base de l'écriture de son livre. Cette ouverture vers le « tout » qu'est l'Amérique témoigne alors d'une prise de conscience du « je » fantasmé au niveau de l'autofiction. Il faut toutefois prendre note du fait que le narrateur n'arrête jamais, au cours de ces deux livres, de s'expliquer aux lecteurs et lectrices ce qui se voit dans le paratexte que sont les titres des parties de *Cette grenade dans la main du jeune nègre est-elle une arme ou un fruit ?*. Ils figurent maintes fois sous forme de question et leur contenu répond à la suivante : « Où ? - Pourquoi ? - Comment ? » écrire en Amérique du nord ? S'y ajoute le phénomène des lectrices fantasmés qui posent des questions à l'auteur.

Or, l'énigme de la dédicace privée n'a pas pu être déchiffrée. Le lecteur attentif repère facilement le seul trait qui est mentionné dans la dédicace par rapport à Roland Désir, qui est « *en train de dormir* », trait qui marque aussi fortement

l'existence de Bouba, cohabitant de chambre de *Vieux* dans le récit du premier roman laferrien : « *Le monde peut alors sauter ou faire ce que bon lui semble, Bouba dort.* » [34] (p.13). D'ailleurs, Roland Désir et Bouba occupent un lieu en premier rang dans le livre. Le nom de Roland Désir est mentionné dans la dédicace et Bouba est le premier personnage qu'apparaît dans le texte, du fait que son nom est mentionné dans la toute première ligne du récit [34] (p.11). De surcroît, Bouba sert en tant que point de repère pour l'attention observatrice du « *je* » du récit qui décrit au long du premier chapitre le comportement et les habitudes de ce dernier. Face à ces faits, Bénédicte Boisseron, l'auteur d'un article critique qui traite de la poétique de l'espace dans l'écriture de Dany Laferrière, constate que Bouba serait en fait un « *alias* » de Roland Désir. Selon lui, Dany Laferrière « [...] vit dans une petite chambre rue Saint-Denis avec un compagnon haut en couleur nommé Roland Désir (*alias* Bouba). » [7] (p.25). On peut imaginer que Bouba serait une mise en fiction de Roland Désir, autant que Vieux est une mise en fiction de Dany Laferrière. Or, on reste ici dans les sphères de la spéculation dont les fruits sont juteux et nombreux comme les mangues, mais parfois douteux aussi.

En guise d'ouverture vers l'Amérique, qui est un « tout », le livre *Cette grenade dans la main du jeune nègre est-elle une arme ou un fruit ?* est dédié à trois célèbres artistes noirs. Il s'agit donc de trois dédicataires publics - selon Genette, « *Le dédicataire public est une personne plus ou moins connue, mais avec qui l'auteur manifeste, par sa dédicace, une relation d'ordre public : intellectuel, artistique, politique ou autre.* » [27] (p.123).

Voilà la dédicace qui se trouve en tête du livre de Laferrière :

Au romancier James Baldwin,
au musicien Miles Davis,
au jeune peintre Jean-Michel Basquiat,
tous trois morts en Amérique.
La guerre fait rage au Nouveau Monde.*

Cette dédicace se compose de deux éléments, à nommer les noms des artistes mentionnés et l'allusion à la thématique de la colonisation évoquée par le terme « *Nouveau Monde* » qui relève du vocabulaire descriptif de l'ère coloniale. Or, l'utilisation du présent suggère que l'Amérique, espace dont traite le récit, serait encore en état de guerre en même temps qu'en état de colonisation. Les artistes nommés sont morts là où cette guerre fait rage – constat qui ne reste pas sans implications sur leurs vies menées en zone de combat. Alors que la violence physique a été amoindrie au cours de l'histoire, le combat socioculturel le long des lignes de rupture entre *Blanc* et *Noir* se serait intensifié. Si l'on fait la comparaison avec les dédicaces du premier roman qui s'ouvre sur une citation en provenance du *Code noir*, on voit que les « hypothèses sous-jacentes » du discours n'ont pas changé.

Le premier nommé, James Baldwin, a été un auteur américain noir qui a thématiqué la race voire la relation entre les *Blancs* et les *Noirs* et aussi la sexualité, notamment dans son roman *Another country* publié en 1962 [10]. Le lecteur ne peut pas manquer de remarquer que notre auteur s'intéresse grosso modo aux mêmes thèmes que Baldwin. Baldwin figure parmi les écrivains qui méritent une grande estime de la part de Dany Laferrière, qui cite le nom de Baldwin dans ses récits

directement maintes fois. Dans *Comment faire l'amour avec un nègre sans se fatiguer* il construit un pont intertextuel avec le titre du dernier chapitre, intitulé *Feu sur l'Amérique* qui rappelle le titre d'un essai de James Baldwin, *La prochaine fois le feu* [5], publié en 1963. Lorsqu'on mentionne le but du « je » du récit dans le chapitre sur le rêve américain, qui est de dépasser James Baldwin et son écriture, il s'agit d'une prise de position indirecte face au racisme, qui est un sujet auquel l'on ne peut pas échapper en tant qu'« écrivain nègre ». Coughlan mentionne ce pont intertextuel qui relie Laferrière à Baldwin dans sa thèse de doctorat. Elle dit :

« Même si l'on retrouve de nombreux cas de racisme, le narrateur ne tient absolument pas à combattre idéologiquement ni même directement cette idéologie qui est cependant omniprésente dans les romans. Cette façon un peu paradoxale d'aborder le racisme prend son sens dans la scène de Cette grenade...où Vieux tient à parler racisme avec son idole et maître à penser, le défunt James Baldwin [...]. » [15] (p.34).

Loin de n'être qu'un écrivain bien-aimé de Laferrière, Baldwin prend une position bien plus importante dans le contexte du racisme, de sa discussion et de sa représentation au niveau du récit. Laferrière semble céder la discussion sur le sujet à Baldwin et à ses écrits, moyennant la création volontaire de ponts intertextuels avec ceux-ci. Or, le discours du « je » du récit est souvent un discours libérateur qui cherche à se défaire de certaines contraintes. À ce point, je pense encore une fois à la ligne « *Je ne suis plus un écrivain nègre* » qui prend la place paratextuelle d'un intertitre dans *Cette grenade dans la main du jeune nègre est-elle une arme ou un fruit ?* (p.350). Dans le cas de Baldwin, il relègue le discours sur le racisme à ce qui a été écrit par ce dernier. Il relate ainsi un message au lecteur et à la lectrice :

« À ce sujet, tout est dit ». L'admiration pour l'écriture de Baldwin devient ainsi une décharge et une libération de contraintes posées sur lui, et la libération par l'écriture baldwinienne devient ainsi double.

Miles Davis, second de la liste, était un musicien de jazz qui jouait de la trompette. Si l'on en croit un article de journal, il aurait même connu James Baldwin [4]. La troisième personne célèbre à laquelle notre auteur fait référence est Jean -Michel Basquiat, un jeune peintre et artiste de graffiti, mort à 27 ans en 1988 [11]. Dany Laferrière lui consacre un chapitre entier intitulé *Harlem River Drive* dans *Éroshima*, son second livre publié en 1987. Le récit décrit l'atmosphère matinale chez Basquiat qui a passé une nuit avec un mannequin. La fonction de cette dédicace à des personnages célèbres est de se réclamer d'une connaissance approfondie de leurs œuvres artistiques, apte à servir en tant qu'inspiration pour sa propre œuvre. Par ailleurs, « *la dédicace à titre posthume permet aussi d'exhiber une filiation intellectuelle sans consulter le devancier dont on s'octroie ainsi de patronage.* » [27] (p.123). Ainsi, l'auteur ajoute le nom « Dany Laferrière » à la liste des artistes et intellectuels noirs qui ont donnés des œuvres importantes à l'Amérique.

Il reste à noter que les trois artistes représentent les trois arts qui importent pour l'auteur, puisqu'il les fait figurer dans ses textes : la littérature, la musique et la peinture. Une certaine importance est attribuée au fait que l'auteur n'exclut pas les artistes des autres « *racés* », à nommer Faulkner, Whitman, Borges et Bukowski en tant qu'exemples. Dans un article, Arentsen prend note de ce phénomène : « *La postcolonialisme ironiquement postmoderne du narrateur de Laferrière nous met face à une Négritude dépourvue de l'essentialisme de la Négritude (construction d'un collectif opposé aux Blancs).* » [3] (p.96). On peut y voir l'exigence, en

tant qu'intellectuel, de connaître tous les artistes de qualité qui ont contribué aux œuvres de qualité dont on dispose aujourd'hui, indépendamment de leurs origines. Quand on pense encore une fois aux enjeux identitaires qui se posent dans le contexte de l'exil et de l'autofiction, on rappelle le « *je* » du récit qui octroie le statut d'écrivain. Or, ce statut d'écrivain est précédé par le statut d'intellectuel assuré par une pratique de lecture ardente et dévorante qui laisse des traces partout dans ses récits. Le « *je* » du récit dit : « *Je reprends ma position initiale, ouvrant Mishima à la page 78 [...]* » [34] (p.22); « *Je reprends Mishima, page 81. Les mots m'apparaissent comme des esquisses de mouches. Les lettres tremblantes, secouées de légers frissons. La phrase cahotante, vivante, bougeant sous mes yeux.* » [34] (p.23); « *Je suis encore au lit avec un bouquin de Bukowski.* » [34] (p.41); et encore : « *Je suis une sardine maniaque de bouquins.* » [34] (p.56). Dans *Cette grenade dans la main du jeune nègre est-elle une arme ou un fruit ?* la pratique de la lecture est encore plus présente du fait qu'il « commence » son voyage à travers l'Amérique du Nord dans sa baignoire en lisant Dostoïevski, après d'avoir dépensé le chèque qui devrait couvrir les frais du voyage pour acheter un nombre d'ouvrages (Dostoïevski, Whitman, Naipaul) [33] (p.39). Cette représentation insistante du « *je* » du récit en tant que lecteur de livres s'intensifie encore dans son dernier livre publié, *L'exil vaut le voyage*, dans lequel il décrit en riche détail sa première rencontre avec les livres, ses lieux de lecture et les effets de la lecture sur sa vie. Or, Diop voit, lui aussi, une connexion entre l'intertextualité et les « jeux identitaires » de Laferrière :

« *Annoncée de manière explicite dans le paratexte, la relation entre intertextualité et usurpation identitaire est nette dans les textes de Laferrière. Les épigraphes renvoient au rapport d'influence ou de sympathie*

avec les auteurs cités autant que les dédicaces disent la place de l'autre dans le projet d'écriture laferrien. » [45] (p.64).

Plus loin, il affirme : « *C'est donc à la fois un choix stylistique, consistant à jouer sur l'identification à des grands auteurs ou la « parodie » des grandes œuvres, et un attachement identitaire qui guident l'usage intertextuel chez Laferrière. » [45] (p.65).*

Notamment dans son premier roman, le statut de l'intellectuel est souligné par sa supposée connaissance approfondie de la musique des *Noirs*, à nommer le jazz. Cette ostentation de l'amour du jazz est cependant fort relativisée par le fait qu'elle ne ressurgit plus avec une telle intensité dans les livres suivants et par le fait que Laferrière dit dans son entretien avec Bernard Magnier : « *Pour dire clairement : je n'aime pas la musique, et je n'écoute pas beaucoup. » [32] (p.98).* À la question de savoir pourquoi y a-t-il tant de jazz dans *Comment faire l'amour avec un nègre sans se fatiguer* il répond : « *C'est vrai que c'est bourré de citations. Je ne connaissais pas du tout le jazz, à l'époque. Je n'en avais presque jamais écouté. J'avais un ami à Port-au-Prince, Ézéquiél, qui était fou de jazz. [...] Peut-être que c'est en hommage à Ézéquiél Abellard que j'ai mis tant de jazz dans ce livre. » [32] (p.100).* Au contraire de la posture du lecteur ardent, celle de l'amateur du jazz n'est pas liée à l'expérience personnelle, voire autobiographique. Coughlan, qui consacre un chapitre de sa thèse à « la figure du séducteur-intellectuel » observe : « *Ce moi-narrateur fait preuve d'une érudition élevée et illustre ainsi sa domination sur les Blanches anglophones de l'Université McGill [...]. » [15] (p.41).* Elle ajoute : « *Vieux va même jusqu'à énumérer une série de noms de chanteurs de Jazz et d'écrivains, dépourvus de tout contexte pouvant rattacher ces noms à un moment ou à un évènement, simplement parce qu'il le peut, qu'il a ce pouvoir de connaître*

[...]. » [15] (p.42) et continue : « *Le moi-narrateur fait tellement étalage d'érudition que même immergé complètement dans l'univers de Miz Littérature, qui est tout à fait à l'opposé du sien, il réussit à facilement saisir chacun des éléments qui composent cette nouvelle réalité bourgeoise [...].* » [15] (p.42). Or, quand Vieux s'octroie le statut d'intellectuel, il ne constitue pas seulement sa base pour la construction du « moi – écrivain », mais aussi la base pour la domination des femmes blanches, anglophones qu'il appelle les « filles WASP ». Quant au lecteur, dont l'écrivain est conscient, il doit être impressionné devant une telle connaissance de la littérature, de la peinture et de la musique. Le riche paratexte ainsi que les citations nombreuses dans le texte assurent qu'il est entraîné dans cet univers *autre* dans lequel il se sent inférieur à l'écrivain, tant qu'il ne connaît ou ne reconnaît pas toutes les références. Afin de suivre le parcours hardi du « *je* » du récit, un lecteur intéressé doit soutenir sa lecture par l'emploi d'un moteur de recherche sur internet afin de combler les lacunes, par exemple la méconnaissance de la tête de Carl Lewis ou la méconnaissance de la musique de Coltrane. La double lecture sous l'impression du mode d'expression autofictionnel fait alors agir son statut d'intellectuel sur le monde du récit en même temps que sur le monde extratextuel. À ses effets du paratexte et des citations s'ajoutent encore d'autres éléments, comme on le verra dans le chapitre suivant.

4.10 L'intertextualité – une hommage au lecteur

Après d'avoir analysé les dédicaces et ensuite les aspects qu'ils soulèvent, on rencontre encore d'autres paratextes antéposés au récit par l'auteur. Ils figurent en tant que pôle de repère pour le lecteur ou la lectrice qui est amené à une lecture

alors orientée par l'ambiance qu'ils créent. Dans *Comment faire l'amour avec un nègre sans se fatiguer* [34] (p.9), l'auteur met une citation du *Code Noir* en tête de son récit :

« *Le nègre est un meuble.* »

Code noir, art.1, 1685

La première fonction de l'épigraphe, selon Genette, serait de préciser le titre de l'œuvre [27] (p.145). Or, le « *je* » du récit se réclame d'une identité de « *nègre* » et la met dans le contexte historique de la colonisation par le biais de cet ancrage figurant dans le paratexte. Or, cet ancrage évoque l'implication du savoir culturel dont dispose le lecteur ou la lectrice. À partir de ce point, plusieurs lectures sont possibles. Le lecteur voire la lectrice peut penser à la discrimination et à la violence du système esclavagiste, en résulte un sentiment de culpabilité, ou peut-être que le souvenir d'une lecture des textes d'Albert Memmi, qui fait l'analyse de la relation entre les *Blancs* et les *Noirs* dans le cadre du système colonial, peut ressurgir dans sa pensée. Un lecteur ou une lectrice qui connaît les mots exacts du *Code Noir* peut arriver à une lecture « double » du livre de Laferrière, comme le décrit Coughlan : « *L'univers du personnage laferrien est ainsi construit autour de deux grands interdits de ce code, soit l'interdiction du Noir d'entretenir des relations sexuelles avec le Blanc et l'interdiction du Noir d'apprendre à lire et à écrire.* » [15] (p.45). Or, à la lumière de cette lecture, les textes laferriens seraient un jeu identitaire qui fonctionnerait en tant que subversion des limites fixées dans le *Code Noir*.

Cette stratégie d'ancrage dans le paratexte, qui mène à une réception guidée par le savoir du lecteur ou de la lectrice, suggère, dans le cas de la première lecture,

un développement qu'a fait l'auteur entre l'écriture du tout premier livre publié en 1985 et celle du livre *Cette grenade dans la main du jeune nègre est-elle une arme ou un fruit ?* publié en 1993. La citation en tête de ce dernier [33] (p.9) thématise encore l'acceptation du terme « Nègre », mais elle passe un message au lecteur ou à la lectrice qui diffère largement du message du paratexte qu'on trouve en tête du premier roman. Voilà la citation :

« Je ne renie pas mes origines, mais je ne m'entends pas bien avec les autres Nègres. Je trouve qu'être nègre, ce n'est pas tout dans la vie. »
Graffito vu dans le métro de New York

D'abord, ce message parle d'une disjonction par rapport à un groupe incluant toutes les personnes de peau noire, voire d'un manque de sentiment d'appartenance à ce même groupe. En même temps, celui/celle qui a dessiné le graffiti maintient qu'il/elle n'essaye pas de renier ni ses origines ni la couleur de sa peau, étant donné les signes trop visibles pour qu'un effort visant à les renier se couronne par un succès et ne soit pas perçu comme ridicule. La deuxième phrase décentralise la question de la couleur de la peau, et permet de mettre d'autres questions et occupations au centre de la vie de cet individu. Par rapport à la citation du *Code Noir*, qui est une définition d'identité imposée par « l'autre » à partir d'une position de pouvoir, la citation du graffiti est une prise de position sur soi-même et par soi-même, une prise de pouvoir sémantique qui amoindrit d'ailleurs l'importance de la thématique dans la vie de l'individu. L'auteur anonyme du graffiti constate que l'appartenance à ce groupe « n'est pas tout dans la vie » et qu'il y a, alors, des préoccupations plus importantes que la réflexion sur la couleur de la peau d'une personne. L'orientation de la lecture qui en résulte reflète aussi le contenu du récit. Pendant que *Comment*

faire l'amour avec un nègre sans se fatiguer est centré sur la vie d'un immigrant qui écrit pour se sortir de sa situation désagréable, *Cette grenade dans la main du jeune nègre est-elle une arme ou un fruit ?* traite de la découverte de l'Amérique et de l'expérience de l'écriture littéraire et journalistique. Moyennant la comparaison entre les citations mises en tête dans les deux œuvres nous voyons le développement sur le plan identitaire qui s'est mis en place au cours du voyage littéraire parcouru entre la publication des deux livres. Il faut toutefois ajouter que, en dépit de ce développement, ils restent encore des questions et conflits ouverts qui seront remis en discussion dans le deuxième récit.

4.11 Le rôle de la biographie de l'auteur

En tant que lecteur ou lectrice intéressé/e, on trouve une grande quantité d'émissions de télévision où Dany Laferrière se trouve dans le rôle d'interviewé ou bien dans le rôle d'acteur principal qui parle de sa vie et de sa littérature. Ce genre de message, lui aussi, prend une grande influence sur la réception d'un livre. Genette le nomme épitextes [27] (p.10-11 ; 316 sq.) pour donner un nom au phénomène. Plus précisément, il s'agit ici d'un épitexte auctorial, public et médiatisé qui répond le plus souvent à un besoin d'information de la part du public, mais aussi à une nécessité de l'auteur de faire savoir qu'un livre vient de paraître [27] (p.332). Ainsi, il remplit sa fonction de vulgarisation et de promotion du livre – il ne faut jamais oublier que le livre est un produit commercialisé qui doit faire rentrer de l'argent dans les caisses de l'éditeur, de l'imprimeur et de l'auteur. Dans le cas de Dany Laferrière, l'épitexte est abondant et beaucoup de ses énoncés se réfèrent directement à ses récits, le plus souvent à ceux qui ont été publiés

dernièrement. Les représentations médiatisées de l'auteur Dany Laferrière appartiennent à l'univers autofictionnel qu'il construit puisqu'elles fonctionnent en tant qu'ancrage dans le réel et en même en tant que matière première de son imaginaire mise en fiction. Comme Genette le mentionne, de nos jours, ces épitextes remplissent souvent la fonction d'une préface [27] (p.330) qui, en général, veut assurer une lecture du livre, et plus précisément une « *bonne* » lecture [27] (p.183). En outre, la préface auctorial est un outil qui permet à l'auteur de constater le degré de véridicité de son texte [27] (p.191) et de définir ainsi sa relation avec le monde extratextuel. Or, Dany Laferrière compte parmi les auteurs qui choisissent d'être très présents dans le monde des médias. Cette forte présence et cette représentation de soi face au lectorat ne manque pas d'avoir un effet sur les lecteurs et les lectrices et fait partie d'un écosystème d'autoreprésentation qui s'exprime autant dans la réalité des médias qu'au niveau de ses récits.

Quand Coughlan explique la posture d'observateur du « *je* » narrateur du récit, elle maintient : « *Pour chacun de ses projets d'écriture dans les romans, le narrateur s'inspire très fortement de sa vie et plus précisément de ce qui se déroule ou prend forme dans le temps présent, c'est-à-dire durant le temps de la rédaction du roman ou de l'article en question.* » [15] (p.47). Dans une des nombreuses interviews et autoprésentations télévisées de Dany Laferrière, il décrit son premier roman comme « *autobiographique à quatre-vingt pour cent* » [39]. La caractéristique la plus frappante est que, dans ces émissions, Dany Laferrière ne maintient jamais une distance ferme entre sa personne et le « *je* » narrateur qui figure dans le récit. Les entités de l'auteur et du narrateur du récit s'y mélangent, se perdent dans le flou, et par conséquent, le lecteur voire le téléspectateur (ou pour ainsi dire le consommateur) ne voit plus de ligne de démarcation claire et solide entre

les deux. De cette manière, la personne de l'auteur devient une « matière première » pour son personnage par le biais des processus stylistiques et rhétoriques. Or, le « *je* » du récit, même s'il vient du royaume de la fiction, respire par le corps de l'auteur et finalement, ils s'entremêlent l'un et l'autre. Dans cet espace flou d'entre-deux du personnage principal, les événements vécus par le « *je* » du récit renouent avec la biographie de l'auteur lui-même, ce qui ne supprime en rien le fait que le narrateur-héros du récit reste un habitant permanent du monde de fiction à partir duquel il influence le monde réel. Or, ces nombreuses apparitions médiatisées de l'auteur font partie d'un « tout » puisqu'ils représentent la partie extratextuelle qui nourrit l'autofiction et qui assure le lien tissé avec le lectorat.

4.12 Humour, stéréotype et cliché

En tant qu'« *écrivain nègre* », l'humour prend un rôle décisif dans l'écriture de Dany Laferrière, et davantage encore dans son premier livre. Son importance se montre surtout en combinaison avec le débat du racisme implicite, mené dans le récit, puisque le langage humoristique en enlève le caractère sérieux et donc son caractère d'attaque directe et de discours politique sérieux. Une autre fonction très importante qu'a l'humour et le rire dans son récit est de le démarquer d'un « discours migratoire » qui consiste souvent en de longues lamentations et plaintes d'une situation pleine de problèmes financiers, d'inégalité des chances et d'incapacité à s'intégrer dans la société d'accueil à cause des barrières linguistiques, économiques et juridiques ainsi qu'en raison des problèmes d'ordre mentaux et psychologiques liés aux souvenirs et événements tragiques vécus dans l'ancienne patrie voire au cours de la migration et de l'exil. Basé sur les personnages-types et sur l'évoca-

tion de l'humour carnavalesque, le récit provoque le rire ce qui augmente son effet sur le lecteur par le biais d'émotions. Dans son entretien avec Bernard Magnier, Laferrière déclare : « *Les autres existent pour moi. Je n'aspire pas à changer leur vie. Je veux simplement les faire sourire, pleurer ou rire.* » [32] (p.45).

Dans ses récits, Dany Laferrière évoque des stéréotypes et des clichés et les fait fonctionner afin d'atteindre ses buts communicatifs. Or, les stéréotypes, ou alors leur contenu, sont facilement et rapidement accessibles aux lecteurs ce qui facilite ainsi la lecture. Par leur évocation, l'auteur fait resurgir des personnages-types prêts à rapidement remplir les places de personnages qu'il introduit dans le récit et qui se regroupent autour du personnage principal. Quand « *l'autre* » qui est la cible de son discours devient le lecteur, il est mis au centre de sa communication, et les personnages doivent prendre un rôle et une valeur différente. Une scène particulière dans *Comment faire l'amour avec un nègre sans se fatiguer* fait cas de ce rôle d'une manière représentative et évoque les modalités d'une représentation d'une pièce de théâtre. Le narrateur introduit la scène ainsi : « *J'en profite pour aller faire le changement d'adresse au bureau de poste de la rue Sainte-Catherine.* » [34] (p.55). À la poste, une discussion politique se déclenche à la suite de la tentative manquée de séduction d'une femme par le personnage principal. Le narrateur introduit alors les personnages participants à cette discussion en mode de didascalie. Les acteurs principaux sont d'abord une fille qui est « *une surdraguée et elle en a marre.* » [34] (p.56) et un « *Nègre en train d'agresser la Blanche* » [34] (p.56). Ils sont rejoints bientôt par une « *fille, [...], les cheveux coupés ras, [...], la rage au ventre* » [34] (p.56) et un « *homme de quarante ans [...]. Le syndicaliste typique. Visage buriné.* » [34] (p.57). Pendant que ces personnages, qui sont uniquement qualifiés par le narrateur plutôt que par leurs interactions, tiennent des discours

relatés au lecteur sous forme de dialogue entre guillemets, c'est encore le narrateur qui intervient pour apporter un jugement de valeur sur le « *dit* ». Comme un *deus ex machina*, il s'interpose et détermine la signification et le dénouement de la situation. Afin de dénuder la discussion politique de son caractère sérieux, il la fait dérapier vers le sexuel. Par rapport à la fille aux cheveux ras, il dit : « *Tout le monde doit alors penser qu'il s'agit d'une lesbienne et qu'elle ne fait que plaider sa propre cause.* » [34] (p.58) et plus loin : « *Elle l'a eue. La drague est devenue quasiment impossible avec cette concurrence déloyale.* » [34] (p.58).

Pendant que cette mise en scène de l'autofiction faisant jouer des personnages sur une scène autour du « *moi* » se poursuit dans tout le récit, on trouve une scène qui la met en évidence de façon encore plus directe, puisqu'elle devient un élément stylistique. Elle est introduite, encore une fois, sous mode de didascalie : « *Toilettes pour hommes. Deux nègres pur ébène.* » [34] (p.132). En italiques, « *Le premier Nègre* » et « *Le deuxième Nègre* » sont mis en tête des propos relatés sous forme de dialogue. Leur discours prépare l'intervention du « *je* » du récit qui propose son idéologie sur les *Blancs* et les *Nègres* aux filles blanches curieuses présentes dans le Bar Isaza. Ces personnages-types fonctionnent ainsi en guise de double miroir. Premièrement, ils génèrent le décor visuel et thématique dans lequel le personnage principal peut s'exprimer et deuxièmement, ils fonctionnent en tant qu'énonciateurs d'un discours qui fait profiter le narrateur, soit en tant qu'amplificateur de ses propos, soit en tant qu'antithèse rapidement disqualifiée.

Autant l'usage des stéréotypes facilite la communication en privilégiant le rire et la badinerie et en augmentant le plaisir de la lecture, autant il est aussi un piège qui peut mener à une représentation dégradante de certains groupes et individus.

4.13 Le corps, la sexualité, le Blanc et le Nègre

Dans son approche aux théories qui décrivent le concept d'autofiction, Gasparini montre que sur le plan thématique, un récit qui relève de l'autobiographie inclut souvent une discussion du corps et de la sexualité. Par ailleurs, la création du terme de l'autofiction se situe, selon lui, dans un espace temporel qui se trouve sous l'influence de la psychanalyse et de la révolution sexuelle des années soixante-huit. En cela l'expression individuelle et la thématisation de la dimension sexuelle et corporelle dans le cadre de l'écriture de soi se légitimise. Or, le corps devient souvent un espace de souffrance, de contraintes et de handicaps plutôt qu'un espace de plaisir. [25] (p.303-305). Dans une quête identitaire, qui est souvent métaphorée en tant que voyage, réel ou littéraire, la relation avec « *l'autre* » et avec « *l'altérité des autres* » prend une place centrale parce que les processus d'identification et de démarcation face à « *l'autre* » sont les démarches au cœur de cette quête. Sur le plan du récit de *Comment faire l'amour avec un nègre sans se fatiguer*, la rencontre entre *Blanc* et *Noir* se déplace vers le lieu de rencontre entre femme et homme, et encore plus loin, vers la drague et la sexualité. Comme Dany Laferrière dit dans une célèbre interview sur son premier roman, « *Le Blanc n'y est pas* » [19] ce qui a l'effet d'un coup de force dans la lutte entre *Blanc* et *Noir*. Reste la rencontre avec la *Blanche* qui devient un sujet central du livre. Or, la concurrence entre *Blanc* et *Noir* se joue sur des plans multiples. Pour en faire une liste, on nomme d'abord le plan historique de la colonisation, les conflits et abus de la situation coloniale, puis le plan de la migration qui demande encore une fois l'assimilation du *Noir* qui devrait se « blanchir » pour pouvoir être accepté dans la société d'accueil, et enfin le plan de la sexualité et de l'intimité, pour lequel il s'agissait de « s'emparer des

femmes ». Dans son premier roman, on lit que « [...] le Nègre et la Blanche sont complices » [34] (p.133) quand il s'agit du « [...] meurtre du Blanc » [34] (p.133), un meurtre à succès, si l'on croit aux énoncés qui suivent. « Sexuellement, le Blanc est mort. Complètement démoralisé. » [34] (p.133). De toute apparence, le conflit se joue alors sur un seul plan, celui de la sexualité et de l'intimité entre homme et femme. Dans la situation de conflit tracé dans ce contexte, les autres plans sont exclus sur base de présomptions que le Nègre ne peut pas « gagner ».

Avec sa terminologie rigide, l'auteur construit une frontière étanche entre Nègre et Blanc au niveau textuel. Par ailleurs, il n'y a pas de rencontre entre le « je » du récit et un Blanc ou une Nègresse – ils sont exclus de l'intrigue et ne jouent pas de rôle dans le déroulement de cette dernière. Cette exclusion nette ne nous laisse qu'avec les deux acteurs qui sont admis dans ce « système ». Il faut toutefois mentionner que cette exclusion ne reste pas sans conséquence étant donné qu'elle est hautement stratégique. Or, le Blanc est en position de pouvoir presque absolu sur le plan politique, économique et social au Québec des années quatre-vingt. Cette position de pouvoir va de pair avec une position de pouvoir par rapport au discours qui organise la vie et l'ordre social d'une société. Avec référence aux travaux de Pierre Bourdieu, entre autres, Ruth Amossy maintient que « [...] le « je » est conditionné par le rapport de places inscrit dans la langue et par les rapports de pouvoir qui sous-tendent tout échange symbolique. » [2] (p.105). C'est à cette place qu'il devient nécessaire d'anéantir le Blanc au niveau du récit parce que c'est son discours qui fixe le Nègre dans une place inférieure, négative et désagréable. Dans cette situation, le « je » du récit en tant qu'entité énonciative peut être défini comme « [...] une instance conditionnée par des forces qui la dépassent » [2] (p.106). Pour entamer un espace apte à accueillir l'entreprise de

« *se dire* » et de se construire une nouvelle identité et une nouvelle place dans la société d'accueil, l'anéantissement textuel du *Blanc* dont émane le placement du *Nègre* dans le royaume du sauvage et du négatif devient une *conditio sine qua non*. L'omission complète de la *Nègresse* au niveau du récit est fondé sur l'idée qu'elle est complètement démunie et dépourvue de pouvoir et que sa prise de parole resterait sans effet.

Même si l'univers de Vieux est souvent présenté sous un angle comique qui provoque le rire, il s'agit d'un texte qui lutte contre l'exclusion raciale et économique dont le narrateur fait l'objet et, par cela, contre les obstacles qui l'écartent de la réalisation du *rêve américain*. Par son exclusion rigide d'autres acteurs, notamment du *Blanc* et de la *Nègresse*, et par l'impossibilité de rencontre au niveau du récit qui en découle, son projet de quête d'identité et d'une place viable dans la société d'accueil doit échouer dans un premier temps. Par ailleurs, cette affirmation de soi, à laquelle le projet semble être alors réduit, fonctionne aux dépens des femmes blanches comme l'expose Lori Saint-Martin dans un article sagement rédigé :

« *En somme, dans ce roman, le discours de la masculinité noire, comme celui de l'antiracisme, efface les femmes noires et fait des femmes blanches des objets privés de leur voix et de leur autonomie. Loin d'être un malheureux accident ou un défaut mineur et somme toute sans conséquence, l'assujettissement de la femme blanche est la base même de l'affirmation de soi de l'homme noir [...].* » [48] (p.54).

Dans le chapitre suivant, nous regardons de près le texte qui met un tel déséquilibre en place et qui reste, en conséquence, une quête sans résultat durable et équitable

quand on le lit en tant que quête identitaire face aux *autres*, représentés en tant que personnages.

4.14 L'effet du stéréotype et la représentation de la femme

Afin de s'approcher de la *Blanche* telle qu'elle est représentée dans l'univers textuel de *Comment faire l'amour avec un nègre sans se fatiguer*, il faut prendre en compte que le stéréotypage et l'emploi des images clichées y jouent un rôle décisif. La première rencontre avec des *images de la femme* est à travers des évocations d'images sexualisées dont un « *minuscule bar topless, [...] des bunnies de Playboy punaisées au mur* » et « *des tétons de sorcière* » [34] (p.12), suivies par des représentations artistiques, « *L'effigie de la princesse égyptienne Taïah* » et « *Beata Beatrice de Dante Gabriel Rosseti* » [34] (p.15). Ainsi, la représentation est d'abord orientée vers une *femme-objet* selon le regard masculin. La *Blanche* qui regarde est un enfant : « *Regarde, maman, dit la jeune Blanche, regarde le Nègre coupé* » [34] (p.17) constate-t-elle. Un tourbillon d'hommes de races différentes se trouverait alors, selon le « *je* » du récit, en compétition pour satisfaire les besoins sexuels des jeunes femmes blanches [34] (p.20). Elles sont aussi décrites en tant que « *filles Wasp* », une abréviation qui veut dire « white anglo-saxon protestant » et qui se réfère à la classe sociale issue des colonisateurs anglophones protestants de l'Amérique. Cette classe sociale est décrite comme supérieure au niveau socio-économique et comme suprémaciste, raciste, ségrégationniste et antisémite au niveau socio-politique [56]. Les « *filles Wasp* » se caractérisent par leurs parents riches, leur fréquentation d'universités prestigieuses, notamment l'université McGill, et leur appétit sexuel insatiable. Du fait que ses pairs, les « *blancs Wasp* »,

sont « incapables de les satisfaire », elles cherchent des aventures sexuelles auprès des hommes d'un statut socio-économique inférieur ce qu'est assuré uniquement par le choix d'un homme qui appartient à une autre race que la leur. Leur appétit suivrait une mode selon laquelle une race spécifique serait la préférée, l'odeur du moment, soit-ce le *Rouge*, le *Jaune* ou le *Nègre* [34] (p.17-20). Pendant que les membres d'autres races seront exploités, seul le *Nègre* serait capable de profiter de l'occasion – c'est lui seul qui saisit la chance de se venger pour les souffrances de la colonisation du passé et l'injustice de la pauvreté actuelle. Pour ce faire, il pratique le sexe de manière telle qu'il semble dévorer la femme blanche. Si l'on reste d'un point de vue qui favorise les stéréotypes, le *Blanc* serait responsable de ses souffrances et injustices, mais c'est la *Blanche* qui paye pour ses démérites. Par ailleurs, le *Blanc* est hors de portée de ceux qui cherchent la vengeance, la *Blanche* devient alors la cible idéale à cause de sa faiblesse supposée. Elle n'est pas dotée d'une conscience critique et en conséquence d'une liberté de décision, si l'on croit ce que le « *je* » du récit dit par rapport à Miz Littérature : « *Elle a été dressée à croire à tout ce qu'on lui dit. [...] Je peux lui raconter n'importe quel boniment, elle secoue la tête avec des yeux émus.* » [57] (p.31). La femme blanche est alors en proie à ses propres envies sexuelles incontrôlables et en proie à des *Nègres* qui s'emparent d'elle.

La seule femme qui est dotée d'une voix dans le récit est Miz Littérature. Cependant, il faut prendre note du fait que le « *je* » du récit dévalorise souvent ce qu'elle dit par des remarques ultérieures. Comme dans le cas des autres personnages, c'est le « *je* » du récit qui la décrit et qui lui attribue certaines qualités – le discours qui construit les personnages dans l'imagination du lecteur est alors centré sur le personnage de Vieux qui contrôle ce processus.

Hors des femmes célèbres nommées au cours du récit, il n'y a qu'une seule femme qui reçoit un nom correct – c'est Valérie Miller, l'amie de Miz Littérature, dont la beauté extrême érige un mur insurmontable autour d'elle. Le lecteur est amené à l'idée que seules les femmes auxquelles le « *je* » du récit, émetteur des jugements de valeur, ne peut pas atteindre au niveau de la drague reçoivent un nom correct. Celles qui sont susceptibles d'être amenées dans son lit n'ont pas le droit de se tenir en dehors de la collection constamment croissante des « *Miz* ». Pour donner un résumé à cette manière de représenter les femmes, on peut tout simplement nommer les stéréotypes au féminin, dont l'étudiante riche qui n'a aucun repère de la réalité du monde hors de son univers privilégié, la femme féministe punk qui cherche la confrontation, la femme écolo hippie qui s'investit à n'importe quel projet spirituel absurde et la femme en surpoids bourrée de complexes qui n'aspire à plus rien. De ces stéréotypes émane l'idée de la faiblesse et de l'échec intellectuel des femmes. Or, quand les personnages féminins sont représentés d'une manière problématique, c'est en raison du fait qu'une autre problématique importe sur celle de la représentation de la femme. Comme Jana Evans Braziel explique dans un article, il s'agit de la remise en question du stéréotype qui détermine la masculinité de l'homme noir et sa sexualité. Selon elle, Laferrière voit bien que la question de la race et la question de la sexualité sont fermement liées dans le contexte de colonisation. [9] (p.875). Quand il met la sexualité interracial dans le centre de son discours il cherche à transformer et à affirmer le « *moi* » face à « *l'autre* », ce n'est pas une décision fortuite ou purement artistique, puisque le corps noir et sa sexualité et le stéréotypage de ce dernier sont influencés par des conceptions coloniales. Afin de comprendre le rôle des personnages-femmes dans les deux récits, il faut se rappeler l'organisation intrinsèque de ces textes. Même

si les personnages-femmes semblent être au centre de l'action en tant qu'éléments intégrants de l'équation *Blanche – Nègre* qui sous-tend le récit entier, elles ne sont pas au centre de la véritable rencontre avec « *l'autre* ». Par le biais de l'autofiction, qui tire son énorme énergie à partir d'une fusion nucléaire entre le monde du réel et le monde de l'imaginaire et de la fiction, la rencontre avec « *l'autre* » prend place entre le narrateur-écrivain qu'est le « *je* » du récit et le public, à la fois fantasmé et réel. Les personnages ne sont que des outils qui aident à rapporter un discours à facettes multiples, qui doit être représenté au niveau du récit, avec le but d'agir sur ce discours. L'illusion que les femmes jouent un rôle pivot dans les récits cache la centralité de la construction d'un « *moi* » écrivain qui ne parle qu'au lecteur et à la lectrice. Dans ce contexte, l'anéantissement du *Blanc* et de la *Nègresse* au niveau des deux textes laferriens reste problématique d'un point de vue critique qui met la femme au centre de ses considérations, mais il reste cependant un élément nécessaire pour faire marcher le discours du « *moi* » écrivain face à « *l'autre* » dans la manière conçue par l'auteur. Cette affirmation du « *moi* » écrivain et cette construction d'une identité équitable et d'une vie à succès en Amérique du Nord montre bien que la stratégie de Dany Laferrière a porté ses fruits.

5 Conclusion

Comme le projet de ce travail a commencé avec l'idée de « comprendre l'énigme de la littérature de Dany Laferrière » et comme il s'est poursuivi le long du fil doré qu'ont tressé les questions soulevées au cours de la lecture de ses livres, il s'est achevé à un point où on a envie de plonger encore plus profondément dans l'océan qu'est l'univers de cet auteur passionnant. L'exploration des processus rhétoriques

et poétiques qui sont les fondements de son imaginaire, son écriture, son « *moi* » écrivain et sa vie à succès en Amérique n'est pas un désenchantement, mais donne envie d'en voir et lire plus. On reste alors fasciné de la stratégie dont se sert Dany Laferrière pour nourrir son « énigme littéraire » par son écriture et par sa vie même qui continue à jouer un rôle dans ses livres, puisque vivre et écrire ne sont qu'un.

Le langage a le pouvoir de modifier le réel et l'individu conscient de ce pouvoir a la chance de s'en servir, comme nous montre la théorie de Ruth Amossy. La prise de conscience que ce pouvoir se réalise à la frontière entre le réel et l'imaginaire et que ce que relève de la fiction peut devenir la réalité est central dans l'écriture de Dany Laferrière. Cela permet de transformer l'espace qui s'y ouvre en un champ de bataille qui est favorable à celui qui parle. La mise en marche des procédés qui relèvent de l'autofiction incluent des éléments biographiques et construisent ainsi un pont vers la réalité extratextuelle. Le projet de « *se dire* » et de construire une image de soi favorable *sous le regard de « l'autre »* peut se réaliser ainsi et ne reste pas sans conséquences. À partir d'un environnement qui se situe au carrefour entre l'haïtianité, l'exil et le pays d'accueil qu'est le Québec s'actualise le *rêve américain* de l'individu noir, migrant, plein de fantasmes inassouvis, ou bien de l'individu tout court, puisque « *être nègre, ce n'est pas tout dans la vie* » [33] (p.9). Quand le « *je* » du récit s'auto-proclame écrivain, et plus précisément écrivain à succès, le fait que la réalité se modifie pour s'adapter à cette proclamation n'est qu'un signe que Dany Laferrière a réussi son projet stylistique auprès du public qu'il a visé. Dans le sillage des écrivains et écrivaines de la diaspora haïtienne qui se sont installés au Canada avant lui, Dany Laferrière renouvelle le projet de la quête identitaire et le pose autrement, profitant d'une littérature migrante déjà

bien installée et d'une littérature québécoise qui se montre ouverte vers d'autres horizons.

Ceux et celles qui ont écrit avant lui, à partir de l'affirmation de leur « *altérité nègre* », se sont souvent concentrés sur un débat politique sérieux et ont choisi une posture de lutte douloureuse. Ils ont souvent trouvé un public composé de personnes qui étaient conscientes de ce conflit entre *Blanc* et *Nègre* qui se trouve au centre de leurs textes – c'est à dire un public haïtien et/ou un public directement concerné par la problématique. Dany Laferrière, qui s'exprime par son personnage principal « Vieux » par le biais de l'autofiction, vise un public québécois, qui, de son point de vue, a le pouvoir de faire advenir un changement. Si ce changement n'est pas politique, il est au moins personnel, puisqu'il s'attaque au *rêve américain* qu'il cherche à réaliser pleinement dans sa vie. La tentative de se ranger parmi les noirs de l'Amérique qui ont connu le succès, la richesse et la célébrité prouve être plus efficace qu'une répétition des arguments politiques qui réclament l'égalité des noirs dans tous les aspects de la vie américaine. Il réclame ainsi de dépasser James Baldwin et en même temps toutes les personnes qui vivent dans la nostalgie du pays natal ou qui profitent de la persistance du racisme, de manière consciente ou inconsciente.

Pendant qu'il avance vers la réalisation de son *rêve américain* et vers l'épanouissement personnel dans le fait d'être écrivain, il ne faut pas oublier les « victimes » de son discours. Quand il érige un théâtre de personnages qui ne font que porter et faire profiter son discours, moyennant lequel il modifie l'image de soi, c'est la représentation négative de la femme blanche et l'effacement de la femme noire qui resteront problématiques. Une critique féministe constate qu'« *une oppression peut en cacher une autre* » [48] et que la perspective critique de Laferrière s'arrête

sur l'homme noir pendant que celui de la femme est reproduit tel quel.

Néanmoins, le succès lui donne raison et par cela une motivation de poursuivre la stratégie d'un discours qui repose fortement sur la réactivation des stéréotypes et la thématisation d'une sexualité qui rappelle sa mise en scène hollywoodienne, qui resteront aussi au centre d' *Eroshima* , son second livre publié. Dans ce contexte, *Cette grenade dans la main du jeune nègre est-elle une arme ou un fruit ?* est une version retravaillée de la période qui a suivi son arrivée au Canada, mais qui ne joue plus sur les mêmes préceptes. Quand cette « nouvelle version » découvre le *rêve américain* et ses réalisations dans la vie des américains et des américaines autochtones ou venu(e)s d'ailleurs, elle est aussi à la recherche d'une place à vivre pour le « *je* » exilé et « *autre* ». Or, c'est cette collision volontaire du « *moi* » multiple et variable avec un nombre inépuisable d'individualités « *autre* » qui donne l'énergie à la représentation de ce « *moi* » qui se réclame de toute une série d'altérités. Voilà encore une fois le pouvoir de l'autofiction, puisqu'une identité construite à la frange entre réalité et fiction reste malléable et peut s'enrichir de facettes à volonté. Une illustration de ce fait est le récit *Je suis un écrivain japonais* qu'est la dérive de la construction identitaire vers un pays très loin de la réalité américaine. Or, l'« énigme littéraire » de Dany Laferrière ne perdra jamais d'intérêt pour les lecteurs et les lectrices et son but n'est certainement pas d'être résolue.

Face aux innombrables facettes de l'écriture de Dany Laferrière, une quantité également importante de publications à son sujet sont disponibles dans les librairies, les bibliothèques et les revues scientifiques. Une compréhension profonde et véritable de l'œuvre de Dany Laferrière est une idée passionnante qui resterait ouverte à ceux et celles qui donnent le temps d'une vie à cette fascination pour

son écriture singulière et pleine d'énergie, de rire et du plaisir de l'intertextuel. Or, ce travail ne se réclame pas d'une exhaustivité quelconque, elle est plutôt une quête engagée et personnelle qui veut déceler la source de cette expérience de lecture extraordinaire qui se trouve à son origine. Elle se présente sous forme d'une trace laissée par un parcours de découvertes, animé d'une volonté ferme d'élargir l'horizon d'une lectrice ardente.

«Bon, j'ai l'impression de traverser un champ de mines. Me faire sauter à cause d'un sujet qui ne m'intéresse même pas, ce serait vraiment dommage. On ne devrait jamais s'inquiéter de ses racines, un peu comme celui qui marche oublie naturellement qu'il a des jambes. Tout ce remue-ménage me rappelle un peu trop les ethnologues qui venaient étudier nos manières et nos coutumes et qui finissaient toujours par savoir beaucoup plus sur nous que nous-mêmes. Faut-il encore rappeler que ce qui est important ne s'apprend pas ? »

Dany Laferrière - [35] (p.262).

6 Bibliographie

Références

- [1] Olivier Abel. La question occidentale. Le double sens du trait d'union. *Cités*, 34(2) :63–74, 2008.
- [2] Ruth Amossy. *La présentation de soi*. L'interrogation philosophique. Presses universitaires de France, Paris, 2010.
- [3] Maria Fernanda Arentsen. Le rôle - complexe - des stéréotypes dans le discours du narrateur migrant de Comment faire l'amour avec un nègre sans se fatiguer. *Dalhousie French Studies*, 79 :93–110, 2007.
- [4] The Atlantic. The book on Miles. <https://www.theatlantic.com/magazine/archive/1990/01/the-book-on-miles/475422/>, consulté le 05.11.2020.
- [5] James Baldwin. *La prochaine fois le feu*. Folio. Gallimard, Paris, 2018.
- [6] Mounia Benalil. La carnavalisation du religieux dans la littérature migrante au Québec : L'islamisme de Dany Laferrière. *Protée*, 35(2) :95–104, 2007.
- [7] Bénédicte Boisseron. La galerie de Dany Laferrière : Une poétique de l'espace Créoles. *Nouvelles Études Francophones*, 25(1) :19–31, 2010.
- [8] Véronique Bonnet. Éntretien avec...Émile Ollivier. *Études littéraires africaines*, 1(6) :8–12, 1998.
- [9] Jana Evans Braziel. Trans-american constructions of black masculinity : Dany

Laferrière, le Nègre, and the late capitalist american racial machine-désirante. *Callaloo*, 26(3) :867–900, 2003.

- [10] Encyclopedia Britannica. James Baldwin. <https://www.britannica.com/biography/James-Baldwin>, consulté le 05.11.2020.
- [11] Encyclopedia Britannica. Jean-Michel Basquiat. <https://www.britannica.com/biography/Jean-Michel-Basquiat>, consulté le 05.11.2020.
- [12] Fulvio Caccia. Écritures migrantes, transculture et haïtianité. In Sylvie Brod-ziak et al., editor, *Haïti - enjeux d'écriture*. Presses universitaires de Vin-cennes, Paris, 2013.
- [13] Vincent Colonna. *Autofiction & autres mythomanies littéraires*. Éditions Tristram, Auch, 2004.
- [14] Vincent Colonna. À quoi sert un personnage ? In Françoise Lavocat ; Claude Murcia ; Régis Salado, editor, *La fabrique du personnage*. Honoré Champion Éditeur, Paris, 2007.
- [15] Catherine Coughlan. Rencontre de l'autre et altération du soi dans l'œuvre de Dany Laferrière. Thèse de maîtrise en lettres françaises soumise à l'Université d'Ottawa, consulté le 01.03.2021.
- [16] Jim Cullen. *American Dream - A short history of an idea that shaped a nation*. Oxford University Press, New York, 2003.

- [17] France Culture : L'invité culture par Caroline Broué. Dany laferrière : "La question du racisme c'est la question de tout le monde, oui". <https://www.franceculture.fr/emissions/linvite-culture/invite-culture-des-matins-du-samedi-2-du-samedi-06-juin-2020>, consulté le 02.03.2021.
- [18] Fabio Caprio Leite de Castro. Le postmoderne ou l'hémorragie du discours. <http://sens-public.org/articles/480/>, consulté le 16.12.2020.
- [19] Archives de Radio Canada. En tête, 8 novembre 1985. https://www.youtube.com/watch?v=zQQf246e_QQ, consulté le 15.10.2020.
- [20] Daniel Castillo Durante. *Les dépouilles de l'altérité*. Collection Documents. XYZ Éditeur, Montréal, 2004.
- [21] Françoise Lavocat et al. *La fabrique du personnage*. Honoré Champion Éditeur, Paris, 2007.
- [22] Académie française. Dany Laferrière. www.academie-francaise.fr/les-immortels/dany-laferriere?fauteuil=2&election=12-12-2013, consulté le 01.07.2018.
- [23] Norman Franz. *Die Sprechakttheorie nach Austin und Searle : Äußerungen als Handlung*. Diplomica Verlag, Hamburg, 2015.
- [24] Philippe Gasparini. *Est-il je ? Roman autobiographique et autofiction*. Poétique. Éditions du Seuil, Paris, 2004.
- [25] Philippe Gasparini. *Autofiction : Une aventure du langage*. Poétique. Éditions du Seuil, Paris, 2008.

- [26] Lise Gauvin. *Écrire pour qui ? L'écrivain francophone et ses publics*. Éditions Karthala, Paris, 2007.
- [27] Gérard Genette. *Seuils*. Édition du Seuil, Paris, 1987.
- [28] Claudia Jacobi. *Proust dixit ? Réceptions de La Recherche dans l'autofiction de Serge Doubrovsky, Carmen Martin Gaité et Walter Siti*. Éditions Vandenhoeck & Ruprecht, Gottingen, 2016.
- [29] Jean Jonassaint. *Le pouvoir des mots, les maux du pouvoir - Des romanciers haïtiens de l'exil*. Éditions Arcantère - Les Presses de l'Université de Montréal, Montréal, 1986.
- [30] Józef Kwaterko. Les fictions identitaires des romanciers haïtiens du québec. *Revue de littérature comparée*, 302(2) :212–229, 2002.
- [31] Wikisource la bibliothèque libre. Déclaration unanime des treize États unis d'amérique. https://fr.wikisource.org/wiki/D%C3%A9claration_unanime_des_treize_%C3%89tats_unis_d%E2%80%99Am%C3%A9rique, consulté le 22.02.2021.
- [32] Dany Laferrière. *J'écris comme je vis : entretien avec Bernard Magnier*. Éditions La Passe du Vent, Genouilleux, 2000.
- [33] Dany Laferrière. *Cette grenade dans la main du jeune nègre est-elle une arme ou un fruit ?* Le Serpent à Plumes, Paris, 2002.
- [34] Dany Laferrière. *Comment faire l'amour avec un nègre sans se fatiguer : roman*. Le Serpent à Plumes, Paris, 2002.

- [35] Dany Laferrière. *L'exil vaut le voyage*. Grasset, Paris, 2020.
- [36] Ursula Mathis-Moser. *Dany Laferrière, la dérive américaine*. VLB éditeur, Montréal, 2003.
- [37] Émile Marcelin. Les grands dieux du voodoo haïtien. *Journal de la Société des Américanistes*, 36 :51–135, 1947.
- [38] Émile Ollivier. *Paysage de l'aveugle*. Pierre Tisseyre, Ottawa, 1977.
- [39] Institut national de l'audiovisuel. Vacances magazine, 21 août 1989. <https://m.ina.fr/video/R17319061/dany-laferriere-sur-comment-faire-l-amour-avec-un-negre-sans-se-fatiguer-video.html>, consulté le 16.10.2020.
- [40] Pierre Nepveu. *L'écologie du réel*. Boréal, Montréal, 1988.
- [41] Le nouveau Petit Robert. *Dictionnaire alphabétique et analogique de la langue française*. Le Robert, Paris, 2009.
- [42] Alison Van Nyhuis. Caribbean literature, north american migration, and the american dream. *Atenea*, 32(1-2) :59 ff., 2012.
- [43] Haiti Observateur. Roland désire cet illustre voyageur que la pierre ne peut contenir. <https://haiti-observateur.ca/?p=4657>, consulté le 13.10.2020.
- [44] ORF. Oscar-anwärter "One Night in Miami". <https://oe1.orf.at/artikel/680457/Oscar-Anwaerter-One-Night-in-Miami>, consulté le 25.02.2021.
- [45] Yolaine Parisot. *Dany Laferrière : mythologies de l'écrivain, énergie du roman*. Interculturel francophonies 30. Alliance Française, Lecce, 2016.

- [46] Marie Judith Pierre-Lominy. Dynamique de recomposition des imaginaires dans la diaspora haïtienne au Québec : Une analyse sociologique des romans de Dany Laferrière et d'Émile Ollivier. [https ://archipel.uqam.ca/7873/1/D2924.pdf](https://archipel.uqam.ca/7873/1/D2924.pdf), consulté le 19.01.2021.
- [47] Amy J Ransom. Ce zombi égaré est-il un haïtien ou un québécois ? le vaudou chez les écrivains haïtiano-québécois. *Canadian literature ; University of British Columbia*, 203(203) :64–83, 2009.
- [48] Lori Saint-Martin. Une oppression peut en cacher une autre : Antiracisme et sexisme dans Comment faire l'amour avec un nègre sans se fatiguer de Dany Laferrière. *Voix et Images*, 36(2) :53–67, 2011.
- [49] Joël Sebban. La genèse de la « morale judéo-chrétienne » : Étude sur l'origine d'une expression dans le monde intellectuel français. *Cités*, 34(2) :63–74, 2008.
- [50] Corine Tachtiris. Of male exiles and female nations : "sexual errancy" in haitian immigrant literature. *Callaloo*, 35(2) :442–458, 2012.
- [51] Rachel Beauvoir-Dominique : Festival Étonnants Voyageurs Saint-Malo. Vaudou : Les puissances invisibles de l'être. [https ://www.etonnants-voyageurs.com/spip.php?article4951](https://www.etonnants-voyageurs.com/spip.php?article4951), consulté le 27.01.2021.
- [52] Télévision Quatre-Saisons (TQS). Caméra 91. [https ://www.youtube.com/watch?v=izv6_5Wtz-I&feature=emb_title](https://www.youtube.com/watch?v=izv6_5Wtz-I&feature=emb_title), consulté le 14.10.2020.
- [53] École de politique appliquée Université de Sherbrooke. Haïti. [https ://perspective.usherbrooke.ca/bilan/servlet/BMPays/HTI](https://perspective.usherbrooke.ca/bilan/servlet/BMPays/HTI), consulté le 14.12.2020.

- [54] École de politique appliquée Université de Sherbrooke. L'immigration haïtienne au québec : une histoire d'amour vacillante? <https://perspective.usherbrooke.ca/bilan/servlet/BMAAnalyse?codeAnalyse=2056>, consulté le 14.12.2020.
- [55] David Vrydaghs. La fabrique d'une lignée de personnages. In Françoise Lavo-cat ; Claude Murcia ; Régis Salado, editor, *La fabrique du personnage*. Honoré Champion Éditeur, Paris, 2007.
- [56] Wikipédia. White anglo-saxon protestant. https://fr.wikipedia.org/wiki/White_Anglo-Saxon_Protestant, consulté le 29.10.2020.
- [57] El Hassan Yacoubi. L'autofiction comme alternative à l'autobiographie chez les écrivains marocains. *Nouvelles Études Francophones*, 31(1) :7–19, 2016.

7 Abrégé en Allemand – Abstract auf Deutsch

Inspiziert von einer beeindruckenden Lektüre versucht diese Arbeit, die Rätsel zu entziffern, das das Schreiben von Dany Laferrière seinen LeserInnen aufgibt. Seine Bücher sind der Autofiktion zuzuordnen, die sich an der dünnen und durchlässigen Grenze bewegt, die Fiktion und autobiographisches Schreiben voneinander trennt. Der Autor profitiert von dieser Durchlässigkeit, um sein *literarisches Ich* und sein *Ich als Schriftsteller* zu proklamieren und zu legitimieren. Die Theorie von Ruth Amossy, die die aristotelische Einheit des Ethos in ihren Mittelpunkt stellt, ist Werkzeug, um die diskursive Strategie Laferrières zu untersuchen. Im Kontext von Migration, literarischem Exil und der Literatur der haitianischen Diaspora in Quebec erschafft sich der Autor ein lebenswertes und erfolgreiches Leben indem er einen außergewöhnlichen Ansatz zum Thema Rassismus und Diskriminierung anwendet. Statt sich als Opfer des Diskurses zu sehen, verwendet er die Kraft sprachlichen Handelns, um sich als Schwarzer in der Gesellschaft durchzusetzen und *seinen amerikanischen Traum* Wirklichkeit werden zu lassen.