

**Rencontre de l'Autre et altération du Soi dans l'œuvre de Dany
Laferrière**

Catherine Coughlan

Thèse soumise à la
Faculté des études supérieures et postdoctorales
dans le cadre des exigences
du programme de maîtrise en lettres françaises

Département de français
Faculté des études supérieures et postdoctorales
Université d'Ottawa

© Catherine Coughlan, Ottawa, Canada, 2014

*À Jonathan,
Avec qui je célèbre à chaque instant l'écume des jours.*

RÉSUMÉ

L'écriture de cette thèse a été fortement motivée par l'absence d'une analyse de la représentation des phénomènes et des enjeux identitaires littéraires et discursifs dans l'œuvre de Dany Laferrière. Cette étude vise la représentation de la rencontre avec l'altérité ainsi que le processus d'altération du Soi dans les romans *Comment faire l'amour avec un Nègre sans se fatiguer*, *Cette grenade dans la main du jeune Nègre est-elle une arme ou un fruit ?* et *Je suis un écrivain japonais*. Le présent travail de recherche analyse donc la dialectique entre le concept d'altérité et le phénomène d'altération. Ayant recours à une approche multidisciplinaire qui privilégie notamment l'analyse de discours, la thèse met en valeur les différentes stratégies de représentation qui sous-tendent la construction du personnage Autre ainsi que sa puissance d'altération sur le Soi. L'altérité sera donc un concept abordé par le biais de diverses perspectives théoriques et épistémologiques telles la narratologie, la psychanalyse, la phénoménologie et la sociocritique qui dévoilent différents aspects des enjeux de l'altérité au sein de la rencontre avec l'Autre. Cette approche permet de dégager les multiples couches de la figure de l'Autre chez le personnage narrateur. Dans ce cadre de recherche, la subversion du stéréotype moyennant l'écriture métatopique et l'intergonicité révèle l'altération comme clé de voûte de l'architecture des personnages chez Dany Laferrière. La figure du caméléon fictif est finalement proposée à titre heuristique afin d'illustrer le genre d'altération à l'œuvre dans les romans du corpus.

REMERCIEMENTS

Merci à Jonathan, mon repère tranquille.

Merci à ma mère, pour m'avoir transmis son amour des mots et sa passion pour la littérature.

Merci à Daniel Castillo Durante, mon directeur de thèse, pour avoir été un pilier inspirant, rigoureux et redoutable lors de mon cheminement académique et durant la rédaction de ma thèse.

Merci au clan familial, pour sa précieuse aide, son support moral et ses encouragements constants.

Merci à Luc, de me tenir la main durant les hivers de force.

Merci à Charlotte, ma petite boule de vie.

Merci à Jean-Pierre, pour la précieuse suggestion littéraire qui m'a permis de découvrir un de mes auteurs favoris.

Merci à la crème glacée et au vin rosé durant les moments de doute.

Merci à un certain écrivain japonais.

INTRODUCTION

I. *Dégager les enjeux posés par la rencontre avec l'Autre dans le cadre de l'altérité*

L'essor des études concernant la littérature étrangère au Québec donne naissance, depuis déjà quelques années, à une réflexion fortement marquée par l'analyse autobiographique situant traditionnellement l'œuvre des écrivains étrangers dans un contexte littéraire bien précis. Dans cette perspective, les différents concepts qui mettent en lumière l'approche du phénomène littéraire produit par des auteurs venus des quatre coins de la planète, des concepts tels que l'hybridation, le métissage, la créolisation et la transculturation¹, peuvent s'avérer utiles dans la mesure où ils permettent de mieux comprendre les enjeux posés par la littérature dite des communautés culturelles en ouvrant un espace de réflexion à la topologie des formes². Il n'en demeure pas moins que si l'on affranchit cette littérature d'étiquettes d'usage telles la francophonie, la littérature migrante, la littérature de l'exil et la littérature des communautés culturelles, elle devient ce lieu privilégié qui permet non seulement la découverte et l'exploration d'une identité nouvelle, mais également la mise en relation entre identité et altérité dans l'écriture. Prise en elle-même, l'altérité est une problématique récurrente qui est tout à fait d'actualité. Cela n'a rien d'étonnant si l'on considère qu'une très grande partie de la population des Amériques fait face quotidiennement à l'expérience de l'altérité par le biais des voyages, de la diffusion en masse de divers médias tels la télévision, la radio et Internet qui n'échappent en rien au phénomène de la traduction. Il y a un rapport dialectique très étroit entre l'identité

¹ Les concepts de métissage et de créolisation, pertinents à l'analyse de la représentation de l'altérité et du processus d'altération dans les trois romans analysés de Laferrière, seront abordés ultérieurement dans le troisième enjeu.

² Simon Harel, *Les passages obligés de l'écriture migrante*, Montréal, XYZ éditeur, coll. « Théorie et Littérature », 2005, p. 31.

personnelle, l'identité collective ainsi que la perception de l'Autre, formant une triade dialogique dans les discours littéraires contemporains³. Cette étude vise ainsi à s'éloigner de l'approche traditionnelle pour en développer une analyse textuelle qui s'intéressera au phénomène de l'écriture chez un écrivain québécois d'origine haïtienne ayant vécu une très grande partie de sa vie aux États-Unis, soit Dany Laferrière : « Encore faut-il se méfier des phénomènes de folklorisation, de ghettoïsation qui feraient de ces textes l'exemple d'une littérature immigrante, ethnique, *made in Québec*⁴. » En dépouillant l'œuvre de Dany Laferrière d'étiquettes abstraites et réductrices, je m'intéresserai à la problématique de l'écriture dans trois de ses romans. Très peu d'études portent sur l'analyse de l'œuvre de Dany Laferrière. Et les études qui s'y sont consacrées exploitent abondamment le filon biographique et l'analyse autobiographique en s'intéressant majoritairement au processus créatif de l'autofiction, à la vie de l'auteur et à son statut particulier dans le champ littéraire québécois actuel. Afin de repenser principalement les notions d'altérité et d'altération au sein des recherches littéraires, cette étude de l'œuvre de Dany Laferrière rompt avec les préoccupations purement biographiques, géographiques et idéologiques et se concentrera sur le phénomène de l'écriture. C'est dans ce contexte littéraire que s'inscrit ainsi cette thèse. En effet, mon étude consiste en une analyse des stratégies discursives par lesquelles Dany Laferrière, auteur québécois d'origine haïtienne, représente le phénomène de l'altérité dans trois de ses romans afin de dégager les liens possibles entre la rencontre de l'Autre⁵ et

³ Janet M. Paterson, *Figures de l'autre dans le roman québécois*, Québec, Nota bene, coll. « Littérature(s) », 2004, p. 11.

⁴ Simon Harel, *Le voleur de parcours : Identité et cosmopolitisme dans la littérature québécoise contemporaine*, Montréal, Le Preambule, coll. « L'Univers des discours », 1989, p. 31.

⁵ Dans le cadre de cette étude, on met un « A » capital lorsque l'Autre renvoie à la dimension psychanalytique et phénoménologique du sujet et on met un « a » minuscule lorsqu'il renvoie à la dimension individuelle du sujet (c'est-à-dire qu'il est un être en chair et en os). Il y a parfois imperméabilité entre les deux distinctions et il peut donc s'avérer difficile de trancher. Lorsque le sujet couvre les deux dimensions, je mettrai un « A » capital.

l'altération du Soi⁶. En réfléchissant à la problématique de la représentation de l'altérité dans trois de ses romans, je tenterai de répondre à la question suivante : Dans l'œuvre de l'écrivain haïtien, comment la rencontre avec l'Autre mène-t-elle à une altération du Soi ? Plus spécifiquement, quelles seraient les conditions de possibilité à travers lesquelles se déploie l'altération du Soi ? Dany Laferrière propose des romans où la rencontre de l'altérité se construit dans un univers romanesque à la frontière de plusieurs cultures. Située son œuvre dans un aller-retour incessant entre Montréal et Haïti, l'écrivain crée, à travers ses récits, diverses rencontres de l'altérité s'inscrivant chez des personnages aux identités multiples qui prennent parfois la figure de l'insaisissable caméléon fictif⁷. Mon étude a donc pour but de réfléchir sur l'influence et sur l'importance que la rencontre de l'Autre effectue au sein même de l'altération du Soi.

II. Perspectives théoriques et épistémologiques

Pour mener à bien cette étude, il sera nécessaire d'employer une approche multidisciplinaire. Ainsi, la réflexion sur la rencontre de l'Autre et l'altération du Soi dans les trois romans à l'étude de Dany Laferrière se fera à partir de diverses méthodes et axes théoriques. À cette approche multidisciplinaire s'ajoute une analyse textuelle, car je m'intéresserai particulièrement à la construction de la représentation de la rencontre de l'Autre et de l'altération du Soi dans les trois romans choisis. Or, mon étude cible la représentation du personnage Autre dans l'œuvre de Laferrière ainsi que sa puissance d'altération sur Soi, mais également sur Autrui.

⁶ Ce concept de l'altération du Soi compte être développé à partir des théories de Daniel Castillo Durante.

⁷ Ce concept du caméléon est emprunté au lexique de Patrick Imbert dans sa conférence « L'éthique du caméléon dans les fictions des Amériques » donnée le 13 février 2012 au café Artissimo dans le cadre du Salon double à Ottawa.

L'altérité sera donc un sujet abordé par le biais de diverses perspectives théoriques et épistémologiques telles la narratologie, la sociocritique, la sociologie, la psychanalyse, la phénoménologie et la philosophie, car ce sont toutes des perspectives qui dévoilent différents aspects des enjeux de l'altérité au sein de la rencontre avec l'Autre.

Afin de bien saisir les enjeux posés par la rencontre de l'Autre, il faut en premier lieu reconsidérer la définition de l'altérité. L'objet du premier chapitre est donc l'altérité. En effet, il est d'abord nécessaire de bien saisir la signification profonde de l'altérité avant de s'attarder plus spécifiquement à ses enjeux. Son emploi de plus en plus erroné en fait un concept nébuleux. Il s'agira donc de cerner une définition juste et précise afin d'affirmer les bases conceptuelles de la problématique de l'altérité. Dans *Les dépouilles de l'altérité*⁸ de Daniel Castillo Durante, nous trouvons des outils théoriques nous permettant de poser la dynamique conceptuelle de l'altérité qui est en dialogue constant avec l'œuvre de Dany Laferrière. Ce premier chapitre réfléchira au premier enjeu majeur posé par la rencontre avec Autrui. Ce premier enjeu, que je nommerai « Figures de l'altérité » analyse les diverses couches de la représentation de l'altérité dans l'œuvre de Laferrière. Tout d'abord, l'ouvrage *Figures de l'altérité*⁹, dialogues entre Jean Baudrillard et Marc Guillaume, servira de pont référentiel entre la problématique de l'altérité et la représentation de la figure de l'Autre. Baudrillard établit des distinctions fondamentales entre l'Autre et Autrui avant de réfléchir plus spécifiquement à la production de l'Autre dans les sociétés occidentales. Ensuite, l'ouvrage *Étrangers à nous-mêmes*¹⁰ de Julia Kristeva permettra d'effectuer un riche dialogue entre la problématique de l'altérité et la figure de l'étranger. En réfléchissant aux

⁸ Daniel Castillo Durante, *Les dépouilles de l'altérité*, Montréal, XYZ éditeur, coll. « Documents », 2004.

⁹ Jean Baudrillard et Marc Guillaume, *Figures de l'altérité*, Paris, Descartes & Cie, 1994.

¹⁰ Julia Kristeva, *Étrangers à nous-mêmes*, Paris, Gallimard, coll. « folio essais », 2011, [1988].

questions « Qui est étranger ? » et « Qu'est-ce qu'un étranger ? », Kristeva fait un survol significatif des diverses figures de l'étranger dans la littérature à travers les époques. Enfin, la théoricienne fait le rapprochement entre la figure de l'étranger et le sentiment d'étrangeté habitée par l'étranger. Ainsi, son ouvrage couvre à la fois une analyse historique de la représentation de la figure de l'étranger à travers les époques, mais également une analyse psychanalytique de cette représentation de l'étranger en s'appuyant sur les travaux de Sigmund Freud. Les théories de Simon Harel ainsi que les travaux de Janet M. Paterson serviront de bases réflexives pour analyser et comprendre par quels moyens Dany Laferrière représente l'altérité, comment le protagoniste est une figure de l'Autre et en quoi il est une figure de l'Autre. Bien plus que de répertorier une problématique de la thématique de la figure de l'Autre dans l'œuvre de Laferrière, il faudra découvrir les diverses couches successives de l'altérité chez les personnages Laferrien, construites telle la méthode du palimpseste¹¹.

Dans le deuxième et dernier chapitre, il sera question de mettre en relation les concepts d'identité et d'altérité par l'entremise du phénomène de l'altération puisque « le complément de l'identité n'est certes pas l'altérité, mais ce qui résiste à la mise en jeu spéculaire : un infigurable qui est en fait une altération de l'identité¹² ». Ce chapitre compte donc réfléchir à la portée significative de l'Autre en s'intéressant à sa puissance d'altération dévoilée dans les trois romans de Dany Laferrière. Ce concept d'altération du Soi compte être développé à partir de l'ouvrage *Les dépouilles de l'altérité* de Daniel Castillo Durante. Il sera ici nécessaire de s'attarder aux stratégies discursives par lesquelles Laferrière met en relation les paradigmes identité et altérité afin de créer une nouvelle identité, voire un

¹¹ Cette méthode du palimpseste sera définie ultérieurement, voir page 20.

¹² Simon Harel, *Les passages obligés de l'écriture migrante*, p. 13.

nouveau mode d'affirmation identitaire. De plus, dans le cadre de cette étude, deux conditions de possibilité qui semblaient nécessaires à la réflexion de cette problématique seront examinées spécifiquement, soit le stéréotype et l'intergonicité. L'expression « conditions de possibilité » provient de la phénoménologie de Martin Heidegger et sera nécessaire afin d'interroger les divers éléments qui ont une influence à travers le phénomène de l'altération du Soi au sein de la rencontre avec l'Autre. C'est dans ce chapitre que le rapprochement entre altérité, identité et altération du Soi s'établira. Ce dernier chapitre se consacrera à deux enjeux qui sont intrinsèquement liés à l'altération du Soi. Le premier de ces deux enjeux « Subversion du stéréotype par l'écriture métatopique » étudiera la description des personnages dans son rapport à l'énonciation. Cette partie de l'étude s'intéressera aux stratégies discursives par lesquelles Dany Laferrière mettrait en place une écriture métatopique susceptible de subvertir le stéréotype. Ce concept d'écriture métatopique, provenant des théories de Daniel Castillo Durante, sera essentiel à la compréhension de la dimension agonistique de la représentation de la figure de l'Autre dans les romans de Laferrière. Or, c'est, entre autres, par l'intermédiaire de l'analyse de l'écriture stéréotypale chez Laferrière que je pourrai relever les mécanismes d'assimilation et de rejet de la représentation d'autrui. L'ouvrage *Du stéréotype à la littérature*¹³ de Daniel Castillo Durante est un autre outil qui sera évoqué afin de saisir comment et en quoi le stéréotype détermine une modalité d'agencement discursif. Cet ouvrage permettra également de distinguer les concepts de stéréotype, d'unité d'emprunt et de cliché, qui ne sont pas des synonymes. Plus spécifiquement, *Dany Laferrière : L'autodictate et le processus de*

¹³ Daniel Castillo Durante, *Du stéréotype à la littérature*, Montréal, XYZ éditeur, coll. « Théorie et Littérature », 1994.

*création*¹⁴ de Benjamin M. Vasile réfléchit brièvement aux représentations stéréotypées dans les romans de Laferrière. L'étude servira donc de point de départ à une réflexion plus approfondie sur la stéréotypisation du mode d'écriture Laferrien ainsi que sur certains jeux de déformation et d'inversion des stéréotypes par le biais de l'ironie et l'humour¹⁵. De plus, le mémoire « Le romancier autofictif : Analyse de la représentation du personnage de l'écrivain dans trois romans de Dany Laferrière¹⁶ » de Josée Grimard-Dubuc sera pertinent à l'analyse de la représentation de la figure de l'écrivain chez Laferrière puisque cette figure, qui est celle de l'altérité, est explicitement marquée par le sceau du stéréotype. Enfin, le mémoire de Geneviève Dufour intitulé « Représentation de soi et surconscience du texte : Les seuils ambigus de la fiction dans *Je suis un écrivain japonais* de Dany Laferrière¹⁷ » sera un autre outil déterminant à la réflexion de la subversion du stéréotype par l'écriture métatopique comme enjeu de l'altérité, car l'écrivain haïtien construit ses personnages selon une succession de représentations stéréotypées : le Nègre¹⁸ face au Noir, le Nègre face aux Blancs (et plus particulièrement à la Blanche, et encore plus spécifiquement à la Blanche anglophone) et le Nègre face aux autres races.

Enfin, le deuxième enjeu de ce dernier chapitre traitera de la dynamique entre les personnages laferriens. Or, le rapport entre les personnages est conflictuel et crée une tension, une sorte de déséquilibre, au sein même de leur relation. Ce dernier enjeu que je

¹⁴ Benjamin M. Vasile, *Dany Laferrière : L'autodictate et le processus de création*, Paris, L'Harmattan, coll. « Critiques littéraires », 2008.

¹⁵ Les concepts d'ironie et d'humour seront définis ultérieurement dans l'analyse du deuxième enjeu.

¹⁶ Josée Grimard-Dubuc, « Le romancier autofictif : Analyse de la représentation du personnage de l'écrivain dans trois romans de Dany Laferrière », [en ligne], 2006, www.theses.ulaval.ca/2006/24008/24008.pdf.

¹⁷ Geneviève Dufour, « Représentation de soi et surconscience du texte : Les seuils ambigus de la fiction dans *Je suis un écrivain japonais* de Dany Laferrière », [en ligne], 2010, www.theses.ulaval.ca/2010/27499/27499.pdf.

¹⁸ J'utiliserai ce terme en me référant au lexique des romans de Dany Laferrière.

nommerai « intergonicité »¹⁹ illustrera la dynamique de jeux et luttes constants entre les personnages. Ainsi, cette tension omniprésente entre les phénomènes de jeux et de luttes affirme une dialectique. Or, c'est en présence de cette confrontation, parfois volontaire, que les personnages se dévoilent les uns aux autres, s'altèrent eux-mêmes tout en modifiant l'environnement qui les entourent et les gens qui y figurent. Il s'agira donc de répertorier les types de rencontres avec l'Autre et de se questionner à savoir s'il peut y avoir véritable interaction entre les personnages et si oui, quelle en serait la logique qui les sous-tend ? À ce phénomène d'intergonicité s'ajoute des facteurs qui modulent considérablement le rapport à l'Autre dont la présence de l'art comme alternative du regard de l'Autre. L'art et plus spécifiquement la photographie, le cinéma et la littérature, sont des lieux de puissance de révélation et d'altération de l'Autre. Ces vaisseaux artistiques et esthétiques saisissent l'Autre dans sa vérité tout en étant de puissants filtres conducteurs d'altération. Il s'agira de voir comment et en quoi l'art est une solution au regard en ce qui concerne la découverte de l'Autre puisqu'ultimement le regard est un refus. Cette analyse de la rencontre de l'Autre s'établira en s'appuyant sur le lexique de dérive, de déplacement et de réancrage présent dans l'ouvrage *Dany Laferrière : La dérive américaine*²⁰ d'Ursula Mathis-Moser. Enfin, je retiendrai les concepts de chaos-monde, de poétique de la relation et de créolisation provenant des ouvrages *Introduction à une poétique du divers*²¹ et *Traité du Tout-Monde*²² d'Édouard Glissant pour questionner les liens à établir entre identité et altérité. De plus, les réflexions de Jean Baudrillard concernant les phénomènes de simulation et de simulacre dans

¹⁹ Ce terme d'intergonicité provient des théories de Daniel Castillo Durante et compte être illustré à partir de l'œuvre de Dany Laferrière.

²⁰ Ursula Mathis-Moser, *Dany Laferrière : La dérive américaine*, Montréal, VLB éditeur, coll. « Les champs de la culture », 2003. Toutefois, ce lexique ne compte pas être utilisé pour analyser le temps et l'espace comme dans *La dérive américaine*, mais plutôt pour analyser les types de rencontre et les lier au phénomène de l'altération du Soi.

²¹ Édouard Glissant, *Introduction à une poétique du divers*, Paris, Gallimard, coll. « NRF », 1996 [1995].

²² *Id.*, *Traité du Tout-Monde*, Paris, Gallimard, coll. « NRF », 1997.

son ouvrage *Simulacre et simulation*²³ seront des outils théoriques importants pour saisir en quoi la production de l'Autre est également dévoilement de l'Autre.

III. Présentation du corpus : Comment faire l'amour avec un Nègre sans se fatiguer, Cette grenade dans la main du jeune Nègre est-elle une arme ou un fruit ? et Je suis un écrivain japonais de Dany Laferrière

La problématique de la rencontre de l'Autre et de l'altération du Soi sera analysée à partir de trois œuvres de Dany Laferrière, soit *Comment faire l'amour avec un Nègre sans se fatiguer*²⁴, *Cette grenade dans la main du jeune Nègre est-elle une arme ou un fruit ?*²⁵ et *Je suis un écrivain japonais*²⁶. *Comment faire l'amour...*, premier roman dans la composition de son « Autobiographie américaine »²⁷, paru en 1985 met en scène l'univers éclaté du personnage de Vieux qui tente d'écrire son tout premier roman *Paradis du dragueur Nègre* qui relate l'histoire de ses nombreux fantasmes avec des Blanches anglophones qu'il catégorise sous divers sobriquets loufoques, mais révélateurs. Ses périples intellectuels et érotiques seront accompagnés et soutenus par son colocataire et meilleur ami Bouba, étrange personnage qui médite sur le monde à partir de leur sofa dans un appartement crasseux du Carré St-Louis à Montréal. Dans *Cette grenade...*, cinquième roman de son Autobiographie américaine publié pour la première fois en 1993²⁸, le personnage de Vieux, suite au succès de son premier roman *Comment faire l'amour...*, se fait offrir, par un magazine américain, une

²³ Jean Baudrillard, *Simulacres et simulation*, Paris, Galilée, coll. « Débats », 1981.

²⁴ Dany Laferrière, *Comment faire l'amour avec un Nègre sans se fatiguer*, Montréal, Éditions TYPO, coll. « Roman », 2010, [1985].

²⁵ *Id.*, *Cette grenade dans la main du jeune Nègre est-elle une arme ou un fruit ?*, Montréal, VLB éditeur, coll. « Roman », 2002, [1993].

²⁶ *Id.*, *Je suis un écrivain japonais*, Montréal, Boréal, coll. « Roman », 2008.

²⁷ « L'Autobiographie américaine » est une formule employée par Laferrière lui-même pour nommer le cycle d'écriture, composé jusqu'à ce jour de onze romans et inauguré avec *Comment faire l'amour avec un Nègre sans se fatiguer*.

²⁸ Pour cette étude, je retiendrai la version revue par l'auteur en 2002.

commande d'une série d'articles sur les Amériques. En effet, le magazine souhaite publier la vision de l'écrivain noir intellectuel sur le vaste sujet des Amériques. Tout au long de son voyage, l'écrivain réfléchira donc à une mosaïque de sujets variés formant le tableau du vaste rêve des Amériques. Vieux, à travers la panoplie de ses rencontres, interroge plusieurs mythes américains afin de reconstituer une histoire qui n'appartient pas au discours officiel. Enfin, c'est dans ce même horizon narratif que se situe *Je suis un écrivain japonais*, paru en 2008 et ne faisant pas partie du cycle de son Autobiographie américaine, dont le personnage principal, qui est en processus d'écriture de son prochain roman, affirme à son éditeur que le titre de sa nouvelle œuvre sera *Je suis un écrivain japonais*. Sa démarche littéraire intéresse fortement le consulat du Japon, intrigué de découvrir l'écrivain de nationalité québécoise d'origine caribéenne qui se dit être écrivain japonais. Le narrateur, n'ayant aucune idée du contenu de son prochain roman, part en quête de rencontres dans le Montréal cosmopolite afin de découvrir l'identité japonaise et de s'y initier. Il décide ainsi de se joindre à un groupe de Japonais qui suivent ardemment une chanteuse du nom de Midori. L'écrivain, submergé dans ce fascinant et étrange univers où la découverte de l'Autre devient dangereuse, malgré la popularité mondiale de son projet d'écriture, n'a pas l'intention d'écrire son roman, qui s'autosuffit déjà par l'existence de son titre évocateur et révélateur.

Grâce à une lecture transversale et comparative des trois romans de Laferrière, on découvrira, à travers l'étalement fragmentaire des identités multiples du personnage narrateur, la construction de la figure énigmatique du caméléon fictif qui se nourrit des rencontres de l'Autre, afin de se créer une identité nouvelle, multiple et changeante. L'écriture de l'écrivain questionne ainsi la notion d'identité par l'entremise du phénomène de la rencontre de l'Autre. Bref, les romans de Laferrière, par leurs caractéristiques formelles et thématiques, sont en relation étroite avec les enjeux liés à la problématique de l'altérité.

Son œuvre romanesque constitue donc un objet d'étude riche dans le cadre d'une analyse portant sur l'interaction entre la rencontre de l'Autre et l'altération du Soi.

CHAPITRE I : RENCONTRE DES ALTÉRITÉS DANS LES ROMANS DE DANY LAFERRIÈRE

« *L'autre se dit de multiples façons.* »

Aristote

« *Ainsi, autrui est d'abord pour moi l'être pour qui je suis objet.* »

Jean-Paul Sartre

1.1 Pour une définition ciblée de l'altérité

L'emploi répandu de la notion d'altérité en fait un concept fourre-tout utilisé à toutes les sauces et au service de multiples disciplines. En effet, la réflexion sur le concept d'altérité s'établit à partir de diverses théories littéraires comprises dans les discours de l'Autre telles que l'herméneutique, la narratologie, la psychocritique et la sociocritique ainsi que par le biais d'approches différentes tels le féminisme et le postcolonialisme.

Il s'agira avant tout de reprendre le concept d'altérité en m'appuyant sur des théories ayant fait leurs preuves dans le domaine d'une analyse épistémologique du phénomène littéraire afin de poser les bases conceptuelles de cette étude. Le grand défi consiste à repenser le phénomène de l'altérité dans l'espace littéraire contemporain où les notions d'altérité et d'identité sont mouvantes et instables. Étymologiquement parlant, la racine *alter* désigne « autre » en latin : « *Alteritas*, en latin, désigne le “changement”, ce qui modifie un état et provoque une altération ; le propre de l'altérité serait donc de *rendre autre*, d'altérer en somme²⁹. » D'abord, l'altérité est le caractère de ce qui est autre. L'altérité est traditionnellement définie comme une dialectique opposant le Même à l'Autre, le Soi à l'Autre. Il s'agirait donc d'un rapprochement de différents éléments dichotomiques (puisque'il

²⁹ Daniel Castillo Durante, *Les dépouilles de l'altérité*, p. 48.

y a reconnaissance de l'Autre dans sa différence, c'est-à-dire une conscience de la relation aux autres en tant qu'ils sont différents) et la transformation résultant de ces éléments. Certes, l'altérité est un concept relationnel puisqu'il s'agit d'un mouvement, volontaire ou involontaire, vers autrui. Toutefois, il importe de dépasser cette relation binaire du Soi et de l'Autre afin d'identifier l'altérité d'un personnage. Pour ce faire, il est nécessaire de passer par la notion de groupe de référence posée par Landowski. Or, le groupe de référence n'est pas nécessairement homogène et peut être compris dans de nombreuses sphères telles que sociale, religieuse, politique, ethnique et familiale. Il s'agit du groupe social dominant pouvant également contenir des sous-groupes et établissant les normes culturelles.³⁰ Ainsi, dans le roman, le groupe de référence, même s'il ne participe pas à l'énonciation, fixe l'inventaire des traits différentiels qui construisent l'altérité d'un personnage, et ce, même s'il n'est pas un groupe dominant. De plus, le concept d'altérité est souvent associé à tort au terme « différence ». Afin de saisir le concept d'altérité, il y a donc cette nécessité de le distinguer de la notion de différence qui n'est aucunement son synonyme. La différence consiste en une relation binaire entre unités analogues tandis que l'altérité comprend un groupe de référence dont se démarque le personnage de l'Autre. Bref, selon Janet Paterson, nous retrouvons cinq notions conceptuelles qui sous-tendent la représentation du personnage de l'Autre, soit :

1. L'Autre est une notion relationnelle qui se définit par opposition à un terme.
2. Pour que la différence inhérente à l'altérité soit significative, elle implique la présence d'un groupe de référence dont se démarque l'Autre.
3. Il importe de distinguer entre différence et altérité. L'enjeu ne réside pas dans la différence, mais dans l'altérité. Le groupe de référence dresse l'inventaire des traits pertinents qui constituent l'altérité d'un personnage.
4. Tributaire d'un processus de construction idéologique, toute altérité est variable, mouvante et susceptible de renversements. Elle n'est marquée d'aucune immanence et peut être dotée de traits positifs ou négatifs, euphoriques ou disphoriques dans un même espace social ou discursif.

³⁰ Janet M. Paterson, *op. cit.*, p. 23.

5. Si, dans la vie réelle, l'altérité d'un individu est déterminée par la société qui l'entoure, le personnage de l'Autre est, de même, tout entier gouverné par les dispositifs du texte³¹.

Cette bonne vieille dialectique du Même et de l'Autre se construit principalement sur les différences, c'est-à-dire la mesure des écarts. Toutefois, si l'on rompt avec la tradition et que l'on considère que le concept d'altérité acquiert des sens nouveaux au cours du temps, il importe d'envisager l'altérité, c'est-à-dire la relation entre le Même et l'Autre, dans un rapport de rapprochements également :

D'où le drame véritable de l'altérité : entre le soi et l'Autre, il existe certes des écarts, mais également des liens. L'Autre en soi, le soi en l'Autre, voilà ce qui régit en réalité la relation identité/altérité dans ses aspects les plus menaçants [...] C'est précisément dans ce genre de tension où se jouent par l'entremise de l'Autre fictif, à la fois la différence et la ressemblance, l'écart et le rapprochement, que se situe l'enjeu véritable de l'altérité et la force dynamique et inépuisable de sa représentation dans la littérature³².

Cette dynamique apporte de nouveaux enjeux liés à la problématique de l'altérité.

Selon Daniel Castillo Durante, trois questions fondamentales doivent être posées lors de la rencontre avec l'altérité : Peut-on connaître autrui ? Peut-on comprendre autrui ? Peut-on considérer autrui comme un passeur dans la connaissance et la réalisation de soi-même ?³³

Ce questionnement sur l'altérité conduit à s'interroger sur la figure de l'Autre, ou plus précisément, la représentation de l'Autre fictif. Dans le second et dernier chapitre, je m'attarderai à répondre à ces questions en démontrant que l'Autre n'est connaissable que par effraction dans l'œuvre de Laferrière. Cela n'a rien d'étonnant si l'on considère que l'altérité chez Laferrière constitue en tout temps une provocation, car elle implique une menace à l'identité en plus d'incarner le symbole d'une liberté souveraine :

l'altérité est avant tout liberté. Cela implique le fait de ne pas tomber sous le joug d'une autorité, aussi « libératrice » soit-elle. La liberté suppose d'emblée la capacité et la possibilité d'être différent, de penser autrement, d'installer dans le divers ses codes d'interaction socioculturelle et le droit également de faire de sa propre culture un rempart face au monde³⁴.

³¹ *Ibid.*, p. 27.

³² *Ibid.*, p. 38.

³³ Daniel Castillo Durante, *Les dépouilles de l'altérité*, p. 21.

³⁴ *Ibid.*, p. 111.

Afin de bien saisir les enjeux posés par la problématique de l'altérité, il est primordial de prendre en considération ce qui en forme son doublet, soit l'identité. Le phénomène de la rencontre permet d'analyser méticuleusement la mise en relation entre les concepts d'identité et d'altérité dans le champ de la littérature. En effet, c'est dans ce geste de la rencontre, de cette « entrée en relation du Je avec l'autre en tant que Tu³⁵ », que l'on peut saisir, en partie, la figure de l'Autre et du Même. D'abord, j'établirai quelques distinctions de base, entre les figures de l'Autre et du Même, et celles de l'Autre et Autrui, pour rompre avec la tradition de la dialectique comme définition de l'altérité. C'est en comprenant ces concepts, qui sont bien plus qu'un simple lexique théorique, que les figures de l'altérité pourront être dévoilées au sein du discours littéraire :

Proposons la différence suivante entre l'autre et le même : l'autre est ce qui arrive quand ce qui arrive fait événement, le même est ce qui arrive quand ce qui arrive est reproduit. L'autre est ce qui arrive quand ce qui arrive fait événement, autrement dit quand ce qui étonna apparaît étonnant, quand je suis surpris d'avoir été surpris. Inversement lorsque aucun étonnement n'apparaît devant ce qui n'était, de toute façon, pas étonnant, lorsqu'on n'est pas surpris face à l'absence de surprise, alors le même est bien de l'ordre de la reproduction. L'altérité ne se contente pas d'un étonnement, il lui en faut deux. Deux instances qui dédoublent ainsi l'instant pour en faire un événement. Ce double étonnement est ce qu'on appelle ordinairement un « problème » ou une « énigme » [...] Il faut donc bien distinguer deux étonnements inverses. Tout savoir commence, certes, par considérer comme étonnant ce qui arrive. L'étonnement suscite la curiosité, la curiosité engage à la recherche et la recherche nous permet d'acquérir des connaissances. Sans ce premier étonnement, nous portons sur le monde le regard indifférent de celui qui l'utilise. Les nécessités de l'action m'empêchent de m'arrêter et m'évitent de m'étonner. Je n'ai alors besoin de savoir sur le monde que ce qui est indispensable pour mieux en exploiter les ressources : mon cerveau, dans ce cas, opère comme un organe de détermination parce qu'il agit aussi à la lumière d'un contrôleur des rêves. Devant tel phénomène, je ne tourne pas lentement autour de lui avec un étonnement rêveur, je l'utilise pour agir dans le monde avec efficacité³⁶.

Les distinctions entre l'Autre et le Même venant d'être soulevées, il sera maintenant nécessaire d'établir celles entre l'Autre et Autrui. Traditionnellement, l'Autre, en psychanalyse, désigne la figure qui est extérieure au Soi. L'autre écrit en minuscule est la figure qu'emploient les diverses psychologies tandis que l'Autre écrit en majuscule est

³⁵ Éric Landowski, « Saveur de l'Autre », Janet M. Paterson (dir.), *L'altérité*, coll. « Texte : Revue de critique et de théorie littéraire », vol. 23/24, 1999, p. 21.

³⁶ Éric Méchoulan, « Outre l'autre », Pierre Ouellet et Simon Harel (dir.), *Quel Autre ? L'altérité en question*, Montréal, VLB éditeur, coll. « Soi et l'autre », 2007, p. 156-157.

spécifique au domaine de la psychanalyse. L'Autre se comprend ici comme un lieu, bref un espace dans lequel agit la fonction de la parole. C'est ce lieu de la parole de l'altérité qui permet à la figure de l'Autre de dépasser la subjectivité de la figure d'Autrui. En effet, on associe souvent l'Autre et Autrui comme étant des synonymes, alors que ce n'est pas du tout le cas. Autrui se définit avant tout comme étant l'alter ego, l'autre moi, face à la figure du Même. Il y a donc un rapprochement naturel qui s'effectue entre les termes « autrui » et « semblable » puisque tous deux renvoient à la fois au concept de proximité (parce qu'il s'agit d'un sujet conscient de son Soi comme le Même) ainsi qu'au concept de distance face au Même (puisque'il s'agit d'une conscience singulière). Autrui se caractérise donc comme étant à la fois semblable au Même, mais également un sujet différent du Soi :

Pour le dire simplement, dans tout autre il y a l'autrui – ce qui n'est pas moi, ce qui est différent de moi, mais que je peux comprendre, voire assimiler – et il y a aussi une altérité radicale, inassimilable, incompréhensible et même impensable. Et la pensée occidentale ne cesse de prendre l'autre pour autrui, de *réduire* l'autre à autrui. Réduire l'autre à autrui est une tentation d'autant plus difficile à éviter que l'altérité radicale constitue toujours une provocation et qu'elle est ainsi vouée à la réduction et à l'oubli dans l'analyse, la mémoire, l'histoire³⁷.

Or, 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 ainsi qu'au phénomène d'assimilations culturelles. Or, les sociétés occidentales, par peur de contamination, ont détruit la nature hétérogène dans l'Autre : « Ainsi donc, dans un monde où a surgi une relative abondance matérielle, la vraie rareté, c'est l'altérité³⁸. » Au fond, l'altérité ce n'est pas l'autre façon de penser, mais plutôt une autre façon de penser qui offre une voie d'accès privilégiée à un autre monde, et parfois, comme il sera prouvé au deuxième chapitre, à un simulacre ou une simulation d'un autre monde. Il est important de souligner

³⁷ Jean Baudrillard, Marc Guillaume, *op. cit.*, p. 10.

³⁸ *Ibid.*, p. 11.

que cette voie d'accès n'est parfois pas visible, elle peut se déployer du côté de l'abstrait puisque l'altérité concerne le passage d'une frontière, physique ou imaginaire, vers une autre et non pas un problème de distance.³⁹

Le premier enjeu à l'étude « Figures de l'altérité », lié à la rencontre de l'Autre, s'intéresse à la façon dont l'altérité se construit et se découvre en tant que figures de l'Autre dans les trois romans de Dany Laferrière retenus dans mon corpus. Dans la perspective d'étude de ces textes littéraires, j'analyserai les procédés énonciatifs qui sont mis en œuvre afin de découvrir et de construire les diverses représentations des figures discursives de l'Autre dans l'univers de Laferrière. En effet, il sera primordial de se demander quelles sont les stratégies discursives opératoires dans la mise en discours du phénomène littéraire de l'altérité ainsi que les enjeux conceptuels à l'altération du personnage-narrateur.⁴⁰

1.2 Figures de l'altérité : Un moi aux identités multiples ou comment peler l'oignon de la figure de l'Autre chez Dany Laferrière

« Pour autant que le thème de l'altérité nous confronte aux problèmes de l'identité et de la différence, chaque grand artiste, [...] murmure sur fond d'insurrection contre l'Un et les figures du même, le chant hybride de la création. Chaque artiste interroge son enracinement dans ce non-lieu identitaire, dans cette absence, cette facture souveraine et immatérielle où il ne trouve aucun motif pour créer, sinon les traces de la parole d'un autre. [...] Alors que les crispations identitaires s'amplifient dans le monde, la question n'est pas vaine de savoir comment poser et construire la présence de l'autre dans l'œuvre ; comment affronter avec beaucoup de compréhension la différence des autres : sexualité, races, marginalité ... »

Joël Des Rosiers, *Théories caraïbes*

Le protagoniste-narrateur de l'œuvre de Dany Laferrière échappe à toute saisie puisqu'en fait il est composé d'une instance instable et fuyante. Son identité est mouvante et

³⁹ *Ibid.*, p. 64

⁴⁰ Janet M. Paterson, *Figures de l'autre dans le roman québécois*, p. 11-12.

en évolution constante. Ce « je » éclaté et mobile fuit les étiquettes, et se veut également multiple. Le narrateur des trois romans à l'étude de Laferrière n'a pas une identité propre. Chacun des romans construit et déconstruit, à sa manière, les divers paradigmes de l'Autre. Dans *Comment faire l'amour...* et dans *Cette grenade...* le narrateur porte le nom de « Vieux », qui ressemble visiblement à un pseudonyme. Dans *Je suis un écrivain japonais*, le narrateur n'a tout simplement pas de nom. On peut se poser la question à savoir s'il y a possibilité de s'inventer une identité nouvelle à partir du mode d'affirmation identitaire qu'est le pseudonyme⁴¹. Cet anonymat volontaire permet plus de transgressions de la part du personnage qui dépasse les repères de l'identification : « Dany Laferrière invente un jeu de noms, noms vrais et noms secrets, qui opère par déplacement à plusieurs niveaux, qui déconstruit le moi unitaire et le reconfigure sous une forme nouvelle⁴². » Certes, on reconnaît une hétérogénéité culturelle chez le protagoniste-narrateur qui a de multiples appartenances. Toutefois, ce n'est ni l'appartenance nationale ni l'appartenance culturelle qui détermine l'identité du personnage dans l'univers laferrien, mais bien la succession de couches d'altérité qui forment, ensemble, sa figure de l'Autre fictif. Le personnage aux identités multiples ne se laisse aucunement catégoriser par des étiquettes d'usage telles que « le francophone », « l'Haïtien », « l'Antillais », « le Québécois », « l'Américain » et autres.

J'étudierai dans cette section les représentations socio-discursives qui sont associées à des figures de l'altérité bien spécifiques dans l'univers romanesque de Laferrière. En effet, le protagoniste-narrateur est comparable, par analogie, à un oignon. Il s'agit d'ôter les diverses couches successives du personnage afin de le découvrir. Chaque couche de la représentation du personnage illustre en elle-même une figure de l'altérité qui est indissociable avec les

⁴¹ Simon Harel, *Les passages obligés de l'écriture migrante*, p. 143.

⁴² Ursula Mathis-Moser, *op. cit.*, p. 264.

autres couches, soit les autres représentations de l'altérité du personnage. En ce sens, si l'on coupe le personnage en deux, grâce aux approches énonciatives qui permettent l'identification de l'altérité, on peut avoir accès aux diverses successions de couches qui forment, comme l'image de l'oignon, une rondelle de figures de l'Autre qui contient en son centre, le cœur de l'altérité. Il s'agit d'une instance forte qui multiplie ses versions de Soi, même si parfois cela génère des paradoxes ou des contradictions. Julia Kristeva, dans son ouvrage *Étrangers à nous-mêmes*, explique que la notion de la figure de l'Autre, fictive ou non, a toujours existé et ce, dans toutes les cultures et à travers toutes les époques. Or, l'aspect relationnel de l'altérité en fait un concept mouvant et susceptible aux changements : « n'importe quel personnage peut se voir attribuer un statut d'altérité dans un contexte particulier⁴³ ». C'est pourquoi il y a lieu d'analyser les diverses stratégies discursives de la construction de la figure de l'Autre dans la représentation littéraire de l'univers de Laferrière. Les diverses couches d'altérité qui forment l'Autre fictif n'existent que dans la mesure où les romans de l'écrivain les construisent et les découvrent ainsi. Il y a donc lieu de définir et d'examiner quatre figures centrales de l'altérité chez le protagoniste-narrateur, soit l'étranger, le Noir, l'intellectuel-séducteur et l'étrangeté du Soi. Chacune de ces strates d'altérité compose la figure de l'Autre qui est à la fois le personnage principal des romans, mais également le sujet énonçant :

l'altérité d'un personnage est en grande partie gouvernée par l'*énonciation*. L'altérité présuppose en effet un énonçant qui la désigne comme telle et la dote de traits particuliers. Autrement dit, pour cerner la spécificité du personnage de l'Autre, pour en déterminer l'enjeu signifiant, il faut poser la question : qui dit l'altérité⁴⁴?

Pour répondre à la question « Qui dit l'altérité ? », il ne s'agit pas simplement de cibler l'instance narrative qui se proclame « Autre ». Il faut également réfléchir à la manière

⁴³ Janet M. Paterson, *Figures de l'autre dans le roman québécois*, p. 12.

⁴⁴ *Ibid.*, p. 29.

dont le personnage Autre gère son altérité ainsi qu'à sa puissance d'altération sur les autres personnages. L'altérité d'un personnage fictif ne se construit pas uniquement par le biais de l'énonciation (qui dit l'altérité ?), elle se construit aussi par l'entremise de la description qui met à découvert les traits physiques, vestimentaires, langagiers et onomastiques de la figure de l'Autre⁴⁵ ainsi que par la relation que l'Autre fictif entretient avec l'espace et les autres personnages : « l'Autre est une figure presque vide, investie de significations par les structures discursives, notamment la voix narrative, l'espace et les formes descriptives⁴⁶ ».

1.3 Le palimpseste des identités :

1.3.1 La figure de l'étranger

« *Ce qui est étrange dans l'étranger c'est qu'il n'est pas moi.* »

Janet M. Paterson

La première couche d'altérité à dégager afin de découvrir le protagoniste-narrateur de l'univers de Laferrière est celle de l'étranger. L'étranger a toujours représenté, à travers les âges et les cultures, cette figure mythique et mystérieusement inaccessible :

Qui est étranger ? Celui qui ne fait pas partie du groupe, celui qui n'« *en est* » pas, l'*autre*. De l'étranger, on l'a souvent noté, il n'y a de définition que négative. Négatif de quoi ? Autre de quel groupe ? Si l'on remonte le temps et les structures sociales, l'étranger est l'autre de la famille, du clan, de la tribu. Il se confond d'abord avec l'ennemi. Extérieur à ma religion aussi, il a pu être le mécréant, l'hérétique. N'ayant pas fait allégeance à mon seigneur, il est natif d'une autre terre, étranger au royaume ou à l'empire⁴⁷.

Encore aujourd'hui, la notion d'étranger conserve sa part de mystère même si sa définition a été reléguée à un autre niveau et concerne d'autres enjeux :

La notion d'*étranger* possède en effet aujourd'hui une signification juridique : elle désigne celui qui n'a pas la citoyenneté du pays qu'il habite. Certes, un tel cadrage apaise et permet de régler par des lois

⁴⁵ *Ibid.*, p. 31.

⁴⁶ *Ibid.*, p. 167

⁴⁷ Julia Kristeva, *op cit.*, p. 139.

les épineuses passions que soulève l'intrusion de l'*autre* dans l'homogénéité d'une famille ou d'un groupe⁴⁸.

Pourtant, si l'on sort des barèmes de la définition juridique de la notion d'étranger, on constatera que cette figure de l'altérité est un lieu fort riche d'expérimentation de la différence. L'étranger est donc un personnage à cheval entre les frontières puisqu'il est une altérité ambivalente puisant sa signification à la fois dans le concret et l'abstrait⁴⁹. En effet, face à la communauté d'accueil, l'étranger est à la fois un espace de liaison et un espace de rupture. Effectivement, il symbolise à la fois cet espace de liaison puisque l'étranger est greffé dans un concept relationnel et à la fois cet espace de rupture puisqu'il y a comparaison : « La multiplicité des figures de l'étranger implique en effet un décrochage référentiel, le rejet des repères identificatoires qui permettent, entre autres, de déterminer un espace comme légitime⁵⁰. » Dans les romans à l'étude, le personnage est fortement représenté comme étant une figure de l'étranger, sans qu'il y ait toutefois mention de son passé, de son pays d'origine ou bien de son expérience d'exil. Ainsi, dans *Cette grenade...* Laferrière s'amuse avec les mots afin d'affirmer, renier ou bien contredire des éléments sur l'identité du personnage qui serviraient de repères culturels :

La Caraïbe ! Toujours la même connerie ! Les gens doivent écrire sur leur coin d'origine ! (Je le dis pour tout le monde : je suis très sensible sur ce point.) J'écris sur ce qui se passe là où je vis... De toute façon, aujourd'hui, la Caraïbe est à New York et l'Amérique latine, à Miami⁵¹.

Cette confusion volontaire des repères amuse le personnage qui sème le doute auprès des individus qu'il rencontre lors de ses déplacements. À chacune de ses rencontres, ou presque, on souhaite connaître son lieu d'origine. Dans *Cette grenade...*, à la fameuse question

⁴⁸ *Ibid.*, p. 61.

⁴⁹ Simon Harel, *Le voleur de parcours : Identité et cosmopolitisme dans la littérature québécoise contemporaine*, p. 62.

⁵⁰ *Ibid.*, p. 223.

⁵¹ Dany Laferrière, *Cette grenade dans la main du jeune Nègre est-elle une arme ou un fruit ?*, p. 15.

constamment posée « D'où venez-vous ? », Vieux donne une réponse détournée qui soulève encore plus de questions :

- Tu viens d'où ?
- C'est un peu compliqué...

Regard aigu.

- Tu es monté dans l'autobus à quelle ville ? me demande-t-elle avec ce chaleureux sourire.

Les Américains, malgré le fait qu'ils vivent dans un pays que des gens viennent visiter de partout dans le monde, ont encore du mal à concevoir qu'on puisse hésiter à répondre à une question qui leur semble si simple. Pour eux, tout individu rencontré sur le territoire des États-Unis, sauf les Japonais qui portent toujours une paire de caméras au cou, ne peut être qu'un Américain. Le pays est si grand, et à leur avis tout être humain mérite d'être américain. Pas à cause de cette arrogance qu'on leur attribue faussement, mais plutôt par une sorte de modestie : pour eux, ce pays n'appartient pas au premier arrivé. C'est, je crois, le seul peuple qui conçoit qu'on puisse être américain sans connaître un mot de la langue du pays. (Peut-on imaginer un Français qui ne parlerait pas français ?) Donc, elle voulait savoir de quelle ville je venais. En Europe, c'est différent, il faut traduire la question « D'où venez-vous ? » par « De quelle race êtes-vous ? » tandis qu'en Afrique, ce serait plutôt « À quel clan ou à quelle tribu appartenez-vous ? »

- J'ai pris l'autobus à Montréal.

C'est ce qu'elle voulait savoir. Cette anodine question exige tellement d'analyses complexes qu'elle finit toujours par m'épuiser⁵².

La question des origines engendre constamment un malaise profond chez le personnage qui n'aime aucunement aborder la notion frontalement et continue de multiplier les masques :

En passant une frontière (... ou deux), l'étranger a transformé ses malaises en socle de résistance, en citadelle de vie [...] Sans foyer, il propage au contraire le paradoxe du comédien : multipliant les masques et les « faux-self », il n'est jamais tout à fait vrai ni tout à fait faux, sachant adapter aux amours et aux détestations les antennes superficielles d'un cœur de basalte⁵³.

Le passage suivant prouve bien cette idée de la multiplication des masques chez l'étranger. Ainsi, à la question « D'où venez-vous ? », posée trop abruptement par un Français, Vieux choisit la méthode du sarcasme afin d'y répondre et s'invente à l'occasion de ce court et éphémère échange, de nouvelles identités, qui sont, dans le fond, sans importance pour le Français qui tient simplement à souligner qu'il est Autre :

- D'où venez-vous ? me demande-t-il en anglais avec un fort accent français.

[...]

- De mon siège, 17 B.
- Je ne parle pas de votre siège...
- De Los Angeles. J'ai pris l'avion à l'aéroport comme tout le monde.

Autour de nous, on commence à s'intéresser à notre conversation et le type, à se demander si je ne me paie pas sa tête. J'étais plutôt embêté par la brutalité de la question.

⁵² *Ibid.*, p. 76.

⁵³ Julia Kristeva, *op. cit.*, p. 18.

- Je veux savoir de quel pays vous venez, reprend-il sur un ton impérieux.

Moment de gêne dans la file.

- Avez-vous perdu un esclave ? je finis par lui répondre.

Une jeune femme, pas trop loin de moi, éclate de rire. Il n'y a rien de mal à vouloir connaître le pays d'origine de quelqu'un. Cela permet à certains de rêver et d'avoir une histoire à raconter à leurs femmes en rentrant. Ils peuvent toujours leur dire qu'ils ont passé un bon moment dans l'avion avec un Sénégalais, un Polonais, un Tchadien ou un Malgache. Je comprends tout cela, sinon pourquoi voyagerait-on si l'ailleurs ne nous fascinait pas ? Mais il y a une manière d'aborder la question, je crois. On peut toujours commencer par lier un peu connaissance avec celui ou celle dont les origines nous intéressent, en tenant compte du fait que certaines personnes peuvent être plutôt réticentes à se livrer ainsi au premier venu. Ou, pire, peut-être qu'elles en ont marre de répondre à cette question à laquelle elles croyaient avoir fini de répondre. D'autres réservent leur réponse à la police, aux agents de la douane et aux fonctionnaires du ministère de l'Immigration et du Travail. Si vous n'appartenez pas à ces grandes institutions d'État, alors il faut des gants. Genre : Bonjour monsieur, comment ça va, et la santé ? La famille se porte-t-elle bien ? Les enfants sont-ils premiers à l'école ? Je suis ravi, vous savez, de cette rencontre, mais par ailleurs d'où venez-vous ? Du Bénin, du Sénégal, d'Haïti, du Zaïre, du Mali ou de la Guinée ? À un moment donné, la personne trouvera que vous en avez assez fait et répondra gentiment à votre question.

- Du Mali... Et vous ?

Surtout, n'ayez pas l'air surpris. Acceptez le fait que, vous aussi, vous avez des origines et que, vous aussi, vous êtes exotique et vous exhalez le parfum de l'aventure pour l'autre. Il n'y a rien de plus offensant que de demander à quelqu'un, en retour, ses origines et de le voir vous regarder comme si ce n'était pas inscrit sur son front qu'il est français, américain, anglais ou allemand. En définitive, qu'il est un Blanc⁵⁴.

Dans *Comment faire l'amour...*, Vieux ne fait jamais mention de son pays d'origine. Hormis un court passage où le personnage fait brièvement mention de son passé, il demeure discret, volontairement silencieux, par rapport à tout ce qui traite de près ou de loin de son mystérieux pays d'origine : « *Comment faire l'amour...* rompt radicalement avec le passé. Une seule phrase le rappelle - “Je pense à mon village au bout du monde”⁵⁵ ». Cette phrase représente donc la seule et unique mention de l'ailleurs dans tout le roman. Toutefois, le personnage s'amuse à créer de puissants dialogues dichotomiques entre deux grands symboles dualistes soit, l'Occident et l'Afrique en faisant des mentions à l'humour noir, telles que « L'OCCIDENT NE DOIT PLUS RIEN À L'AFRIQUE⁵⁶ » et :

Q. : [...] Généralement, les Noirs font appel à l'Afrique dans ces cas-là. Vos personnages, non. Pourquoi ?

R. : Parce ce que ce sont des Occidentaux.

Q. : Ils sont musulmans !

⁵⁴ Dany Laferrière, *Cette grenade dans la main du jeune Nègre est-elle une arme ou un fruit ?*, p. 145-146

⁵⁵ Mathis Ursula-Moser, *op. cit.*, p. 145.

⁵⁶ Dany Laferrière, *Comment faire l'amour avec un Nègre sans ses fatiguer*, p. 44.

R. : Oui. Leur foi appartient à l'islam, mais leur culture est totalement occidentale, si vous voulez : Allah est grand, mais Freud est leur prophète.
 Q. : De curieux musulmans⁵⁷!

Il y a donc cette représentation antagoniste chez la figure du personnage Autre incarnée par Vieux. En effet, aux yeux de tous les autres personnages du roman, Vieux est affirmé comme une saveur exotique où tout ce qu'il y a de plus noir chez le Noir y est présent de façon amplifiée tandis que lui-même se considère comme étant ce qu'il y a de plus occidental. Enfin, c'est dans *Je suis un écrivain japonais* que la question de la représentation de l'étranger y est le plus fortement et efficacement présentée. Le personnage-écrivain semble détourner sa propre identité d'homme noir provenant de son Haïti natale pour emprunter le temps d'un roman l'identité d'un Japonais. Il y a encore cette dimension antagoniste chez ce personnage ambivalent : il est ce qu'il y a de plus japonais dans ce qui n'est aucunement japonais. On pourrait croire que le personnage évite la question de l'identité profonde en se laissant submerger par cette mascarade où il devient cet *autre* Autre. En fait, ce détour permet non seulement de mieux cerner les limites de ses identités, mais également de dessiner les frontières et les possibles d'une identité qui se veut mouvante et mutable. Le personnage, après avoir décidé qu'il devenait un écrivain japonais, se questionne sur la crédibilité et la pertinence de ce glissement identitaire :

C'est quoi un écrivain japonais ? Est-ce quelqu'un qui vit et écrit au Japon ? Ou quelqu'un né au Japon qui écrit malgré tout (il y a des peuples qui sont heureux sans connaître l'écriture) ? Ou quelqu'un qui n'est pas né au Japon, ni ne connaît la langue, mais décide de but en blanc de devenir un écrivain japonais ? C'est mon cas. Je dois me le rentrer dans la tête : je suis un écrivain japonais⁵⁸.

L'écrivain tente donc de remettre les pendules à l'heure avec son lectorat ainsi qu'avec la critique et la théorie littéraire. Pour le personnage, on ne peut choisir l'endroit d'où l'on naît, mais par la suite on peut choisir proactivement son lieu d'origine, bref s'affirmer une identité

⁵⁷ *Ibid.*, p. 154-155.

⁵⁸ *Id.*, *Je suis un écrivain japonais*, p. 21-22.

qui nous plaît : « Quand on évoque les origines en ma présence, je perds littéralement le souffle. On naît d'un endroit, après on choisit son lieu originel⁵⁹. » L'écrivain légitimise ainsi ses déplacements identitaires en refusant d'être cloîtré dans une balise culturelle :

Né dans la Caraïbe, je deviens automatiquement un écrivain caribéen. La librairie, la bibliothèque et l'université se sont dépêchées de m'épingler ainsi. Être un écrivain et un Caribéen ne fait pas de moi forcément un écrivain caribéen. Pourquoi veut-on toujours mélanger les choses⁶⁰?

Pour le personnage, la possible rédaction de son roman *Je suis un écrivain japonais*, roman qui n'aura jamais lieu et n'existera que par son titre, est donc ultimement un acte engagé, une sorte d'autodestruction volontaire d'une identité qui tente de s'affirmer à partir de nouveaux repères culturels, sociaux et artistiques. À la fameuse question « Êtes-vous un écrivain haïtien, caribéen ou francophone ? », le personnage répond qu'il prend la nationalité de son lecteur. Par exemple, lorsqu'un Japonais le lit, il devient automatiquement un écrivain japonais. Ce brouillage identitaire complexifie et simplifie à la fois cette figure de l'étranger. L'écrivain n'en a « rien à foutre de l'identité⁶¹ » ; il choisit précisément un pareil titre pour sortir des frontières imposées par l'identité puisqu'il en a « marre des nationalismes culturels⁶² »

La figure du personnage étranger encourage généralement une idéalisation, voire une certaine mystification de sa personne. Ce comportement face à la figure de l'étranger lui génère un certain pouvoir :

Qu'il s'agisse de l'altération ou de l'altérité, l'idéalisation, sous la forme du personnage étranger, est toujours actuelle. Elle signifie traditionnellement en psychanalyse le substitut narcissique, projeté sur des objets, d'un désir d'omnipotence infantile perdu par la suite. Dans tous les cas, l'étranger caractériserait par l'attribution de pouvoirs exceptionnels. Il représenterait toujours un facteur d'idéalisation, souvent négatif puisque c'est l'altérité forte de l'étranger qui est considérée comme menaçante. L'étranger peut de cette façon contribuer à rompre violemment le caractère homogène de la société à laquelle il donne l'occasion d'expérimenter la constitution de ses limites. Cette altérité forte, elle correspond à une profonde ambivalence car il peut y avoir une part d'idéalisation dans la

⁵⁹ *Ibid.*, p. 24.

⁶⁰ *Ibid.*, p. 27.

⁶¹ *Ibid.*, p. 197.

⁶² *Ibid.*, p. 198.

perception de l'étranger comme être spécifique, doté de pouvoirs et de caractéristiques exceptionnelles⁶³.

Cette fascination pour la figure de l'étranger entraîne réciproquement la peur d'une modification de l'identité, voire la peur d'une agression qui se traduit par une sorte de contamination identitaire. Il s'agit évidemment d'un dilemme existentiel puisque l'Autre ne peut être découvert (et être à découvert) que par la transgression : « En somme, l'idéalisation de l'Autre, qui correspondrait à cette fascination pour l'altérité, ne met pas pour autant de côté la menace de l'étranger. C'est ce dernier qui induit en retour l'angoisse du clivage de l'identité⁶⁴. » Or, Vieux, qui illustre parfaitement « le parfum du mois⁶⁵ » pour les Québécois, exerce un fort attrait chez les Blancs. Ainsi, l'écrivain noir exerce à la fois un puissant magnétisme sexuel chez la Blanche en plus d'un profond intérêt intellectuel chez le Blanc. Par cette admiration ambiguë, on assiste à un renversement des pouvoirs qui permet à Vieux de s'inventer et de s'amuser avec une mythologie qui détruit ou bien réactualise certains clichés concernant la figure de l'étranger, qui est maintenant idéalisée. L'ailleurs est maintenant une mode ; pour le personnage qui voulait les Amériques dans leur entièreté, cette révélation sera sa nouvelle devise : « L'OCCIDENT NE DOIT PLUS RIEN À L'AFRIQUE⁶⁶. » L'idéalisation de la figure de l'étranger en fait en partie son pouvoir, mais l'étranger possède également d'autres « armes » identitaires. En effet, l'étranger possède une certaine aura de mystère due partiellement au fait qu'il ne porte pas de nom dans *Je suis un écrivain japonais* ou tout simplement un pseudonyme dans *Comment faire l'amour ... et Cette grenade ...* Cette absence de nom (ou du moins une réserve face à son dévoilement

⁶³ Simon Harel, *Le voleur de parcours : Identité et cosmopolitisme dans la littérature québécoise contemporaine*, p. 69.

⁶⁴ *Ibid.*, p. 190.

⁶⁵ Dany Laferrière, *Cette grenade dans la main du jeune Nègre est-elle une arme ou un fruit ?*, p. 12.

⁶⁶ *Id.*, *Comment faire l'amour avec un Nègre sans se fatiguer*, p. 44.

réel par une dissimulation grâce au pseudonyme) s'insère directement dans le questionnement identitaire en dévoilant un manque nécessaire chez le personnage :

c'est la notion de manque qui contribue à la construction d'un tel personnage et qui rend compte des réactions polarisées qu'il provoque. Manque, tout d'abord, d'information : le personnage de l'étranger qui fascine ou que l'on craint est par définition mystérieux. Généralement, on ne connaîtra pas son origine ou les détails de son passé, de son enfance ; on n'aura pas non plus de renseignements sur sa famille⁶⁷.

Cette omission volontaire illustre en fait sur le plan existentiel une identité précaire qui se veut insaisissable. De plus, l'étranger utilise l'indifférence comme bouclier contre les autres, il s'agit de l'ultime protection face à son intégrité : « L'indifférence est la carapace de l'étranger : insensible, distant, il semble, dans son fond, hors d'atteinte des attaques et des rejets qu'il ressent cependant avec la vulnérabilité d'une méduse⁶⁸. » Bien qu'il devienne une cible de choix pour le groupe de référence, son indifférence fait de lui un être hors d'atteinte puisqu'il est, en quelque sorte, hors du monde. Et c'est également son statut particulier qui fait de lui un être objectif, mais pas forcément neutre :

l'étranger, c'est à la fois celui qui est proche et loin ; loin ne signifie pas nécessairement qu'il y a une distance géographique ou culturelle, mais plutôt qu'il y a un passage de frontières. Le statut d'étranger est celui de quelqu'un qui n'est pas juge et partie, qui n'est pas partial dans les débats et conflits, qui ne restera pas, d'une façon permanente, engagé dans notre voisinage social. Il peut, par conséquent, être un juge impartial, prendre une distance permettant de mieux observer les conflits ou les situations qui ne le concernent pas durablement. Donc, cette distance lui permet une proximité, lui permet d'être appelé dans une position d'arbitre et aussi, plus souvent même, dans une position de confesseur. On se confie plus volontiers à l'étranger qu'à ses proches. On est ainsi dans un rapport tout à fait singulier parce le plus loin est aussi le plus près. C'est une métrique étrange qui fait apparaître que dans le rapport à l'autre interviennent deux dimensions. On peut, si on voit les choses en deux dimensions, être à la fois loin et près. L'étranger est celui qui selon un certain axe est très loin et, selon un autre axe, très près⁶⁹.

Cette situation paradoxale prend totalement son sens dans l'œuvre de Laferrière comme il sera prouvé au deuxième chapitre concernant l'altération (le personnage rencontre une panoplie d'inconnus qui se dévoilent ou se confient bien facilement au protagoniste, le temps d'un court instant). D'ailleurs, tous se sentent liés au personnage laferrien puisque lui-même

⁶⁷ Janet M. Paterson, *Figures de l'autre dans le roman québécois*, p. 64.

⁶⁸ Julia Kristeva, *op. cit.*, p. 17.

⁶⁹ Jean Baudrillard et Marc Guillaume, *op. cit.*, p. 20-21.

n'appartient à nulle part. Ne venant donc de nulle part, il est de partout à la fois, car il est étranger ailleurs, mais également chez lui. Il est donc de partout à partir de l'instant où il refuse d'être lié à une idée préconçue de son lieu d'origine⁷⁰. Dans *Comment faire l'amour* ..., mais aussi, à d'autres degrés, dans *Cette grenade* ..., le narrateur refuse de parler de son lieu d'origine. Même s'il vit désormais depuis déjà de nombreuses années au Québec, sa nouvelle société d'accueil, le personnage n'ayant pas le sentiment d'y faire partie intégrante, s'isole en se créant, involontairement, une sorte de microsociété dans son minuscule appartement de la rue Saint-Denis, tout près du carré Saint-Louis, à Montréal, en compagnie de son meilleur ami et colocataire, Bouba, personnage tout aussi mystérieux que le narrateur :

C'est une ambiance assez baroque. Deux Nègres dans un appartement crasseux de la rue Saint-Denis, en train de philosopher à perdre haleine à propos de la Beauté, au petit matin. C'est le DÉJEUNER DES PRIMITIFS. Le thé bout. On n'a pas de radio, pas de télé, pas de téléphone, pas de journal. Rien qui nous relie à cette foutue planète. L'Histoire ne s'intéresse pas à nous et nous, on ne s'intéresse pas à l'Histoire⁷¹.

Vieux, coupé du monde, compare ainsi son appartement à une petite île, lieu isolé et lieu de passage également : « Cette chambre est bien le Q.G. de tout ce que cette ville compte de marginales ; cette mafia urbaine qui a trouvé d'instinct son île au 3670 de la rue Saint-Denis, au carré Saint-Louis, Montréal, Québec, Canada, Amérique, Terre. CHEZ MOI⁷². » La dimension du lieu a une grande charge symbolique puisque dans la gradation des lieux du plus petit à l'infiniment plus grand, Vieux ne termine pas par la mention de l'univers, mais

⁷⁰ Daniel Castillo Durante, *Les dépouilles de l'altérité*, p. 180.

⁷¹ Dany Laferrière, *Comment faire l'amour avec un Nègre sans se fatiguer*, p. 35-36.

⁷² *Ibid.*, p. 121.

bien de son « chez soi », écrit en lettres majuscules. Le « chez moi », petite île isolée dans l'océan qu'est Montréal, devient un macrocosme pour l'écrivain⁷³.

Implicitement, le personnage des trois romans de Laferrière subit un deuil (ou plutôt un éventail de deuils) qui ne concerne personne, pas même le lecteur : « Qu'il le veuille ou non, l'étranger doit faire le deuil d'un temps, d'un lieu et d'un environnement humain qui lui sont chers. Aussi est-ce lui qui incarne le mieux les figures les plus intenses de l'altérité : le déraciné, l'exilé, le réfugié, le diasporique, le nomade, l'itinérant⁷⁴. » En effet, Laferrière joue sur plusieurs niveaux d'altérités liées étroitement aux jeux d'espace romanesque afin de créer sa figure de l'Autre fictif. Dans *Comment faire l'amour ...*, il est question de la figure de l'exilé. Dans *Cette grenade ...*, on ajoute une couche d'altérité au personnage de l'exilé, soit le nomade et dans *Je suis un écrivain japonais*, on complexifie encore plus la représentation de la figure de l'Autre 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. Les trois romans mettent en scène, chacun à sa façon, une représentation du protagoniste principal qui est tout à fait indissociable de la représentation de l'espace où l'exil est non pas un élément déclencheur de l'altérité du personnage, mais bien un élément qui souligne, qui agit en quelque sorte comme un tremplin, à la découverte et l'exploration de son altérité :

Autant le mélancolique que l'étranger sont des héros de l'exil. Tous les deux (se) sont condamnés à vivre loin de ce qui leur est cher. L'intégration est souvent vécue comme une parenthèse entre l'indéracinable mémoire du passé et un nouvel exil. Afin d'apaiser la mémoire, l'étranger, un jour ou l'autre, doit renouer avec son passé. Qu'il le veuille ou non, l'écriture de l'étranger est une parole d'exil irreprésentable. Il y aura toujours un hiatus et décalage entre son passé et lui. Assumé ou répudié, ce passé revêt le poids d'un rocher sisyphien avec lequel il faudra *jouer* pour le meilleur ou pour le pire. L'étranger devra toujours gravir sa pente sans filet de sécurité. Saltimbanque sur la corde de ses propres dépouilles, il ne peut être qu'un contorsionniste dans un monde où l'acrobatie majeure est de demeurer en vie. Le regard qu'il pose sur sa terre d'adoption, aussi ferme soit-elle, est forcément

⁷³ Catherine Coughlan, « Rencontre des altérités dans les Amériques », Patrick Imbert (dir.), *Le transculturel et les littératures des Amériques*, Gatineau, Chaire de recherche de l'Université d'Ottawa, coll. « Le Canada et les Amériques », 2012, p. 184.

⁷⁴ Daniel Castillo Durante, *Les dépouilles de l'altérité*, p. 165.

teinté et conditionné par le déracinement et la perte. Rien n'exige davantage d'effort et de courage que la réparation d'une perte. S'il s'agit d'un lieu (pays, ville, maison, personne), la parole de l'étranger fera de l'absence la matière première de son entreprise. Ce faisant, acrobate de lui-même, l'étranger bâtit de nouvelles passerelles sur le néant qui l'entoure⁷⁵.

Ce rapprochement entre le mythe de Sisyphe et la figure de l'étranger est une analogie très révélatrice puisque tant Sisyphe que l'étranger sont des figures constamment mises à l'épreuve par l'instabilité. L'altérité est en étroite relation avec le changement puisque bien souvent la perte, le conflit, la rupture, le deuil et l'exil sont le lot de la figure de l'Autre⁷⁶. L'exil chez Laferrière module l'individualité de son personnage-écrivain qui, par l'entremise de cette rupture à la fois culturelle, géographique, temporelle et intellectuelle, lui permet une possible prise en charge de sa vie. En effet, le thème du déplacement est étroitement lié à celui de la quête de Soi permettant ainsi la constitution d'une identité profonde⁷⁷. Si l'exil est ici autant en symbiose avec la quête de soi de l'écrivain, c'est que ce déplacement, ce mouvement du Soi vers Soi, prend totalement son sens sous diverses formes telles que le refus de l'autre ou de sa propre étrangeté, la négation ou la célébration de Soi, l'enfermement ou plutôt l'être clos :

Certaines analyses vont même jusqu'à suggérer que le mot « exil » n'a de sens que par rapport à la façon dont il est vécu. [...] L'exil est donc un espace à l'intérieur duquel l'écrivain se définit comme libre et sujet de son discours. Sa relation au monde s'inscrit dans ce que Édouard Glissant a appelé la « Poétique de la Relation », au sein de laquelle « chacun veut se nommer soi-même » car « la relation à l'autre détermine l'être sans le figer d'un poids tyrannique »⁷⁸.

Le statut d'étranger comporte donc, comme l'a expliqué Julia Kristeva dans ses réflexions, une très grande part d'exil. L'étranger n'est pas seulement cet inconnu venu d'ailleurs, il est aussi, et avant tout, un voyageur qui se retrouve chez Laferrière sous la forme du passeur et du flâneur :

⁷⁵ *Ibid.*, p. 198.

⁷⁶ *Ibid.*, p. 200.

⁷⁷ Anne Brown, « Le parcours identitaire de Dany Laferrière ou “Mon cœur est à Port-au-Prince, mon esprit à Montréal et mon corps à Miami” », *Studies in Canadian Literature*, vol. 28, n° 2, 2003, p. 5.

⁷⁸ Anissa Talahite-Moodley, « Postface », Anissa Talahite-Moodley (dir.), *Problématiques identitaires et discours de l'exil dans les littératures francophones*, Ottawa, Les Presses de l'Université d'Ottawa, 2007, p. 344.

L'étranger n'est pas qu'un voyageur soumis à l'errance. Il représente pour la communauté sociale à laquelle il est intégré ce que Simmel nomme le « voyageur potentiel ». L'étranger est celui qui, tout en étant membre de la communauté sociale, symbolise, malgré sa sédentarité récemment acquise, la possibilité d'un nouveau départ⁷⁹.

Qui est donc cette figure de l'étranger dans les romans de Dany Laferrière ? Quels en sont les pôles de la construction identitaire formant cette figure complexe de l'Autre ? Les prochaines figures de l'altérité analysées permettront d'éclairer, en partie, les diverses possibilités de cet Autre.

1.3.2 La figure du Nègre

Les romans de Laferrière sont le récit d'un Noir jetant son regard sur l'Autre, tandis que ce même narrateur noir évolue et se perçoit sous le regard figé, déjà réglé, de l'autre Blanc, qui s'attend farouchement à voir vivre le Noir selon des paradigmes bien précis et définis d'une culture et d'une race. Le narrateur aborde souvent de façon ironique⁸⁰, humoristique ou bien stéréotypée, les rapports entre les Noirs, appelés pratiquement toujours « les Nègres » par le narrateur tout au long des récits, et l'Occident blanc. Le choix du mot

⁷⁹ Simon Harel, *Le voleur de parcours : Identité et cosmopolitisme dans la littérature québécoise contemporaine*, p. 145.

⁸⁰ Souvent confondus, l'ironie est à différencier de l'humour. Or, l'ironie découle d'un agencement particulier de caractéristiques. En effet, elle participe de la finesse d'esprit puisque même si elle est intentionnelle, elle demande un effort d'interprétation ou d'explications alternatives. Le ton, la ponctuation, la répétition, la juxtaposition, la simplification, la litote, l'hyperbole et l'oxymore ne sont que quelques indices de la représentation de l'ironie. Bref, l'ironie est une forme de rapport au monde qui permet de dévoiler un personnage, elle est une façon de se mettre soi-même en question. Les images du masque et du miroir (symboles donnant naissance à une série d'images de dédoublement et de multiplication), souvent associées à la représentation de l'ironie, s'appliquent également à la représentation de l'altérité dans l'univers de Laferrière. D'autre part, l'humour est généralement associé au rire (phénomène physiologique incontrôlable) tandis que l'ironie est associée au sourire (phénomène physiologique modulable). La fonction de l'humour est de divertir, c'est dire qu'elle relève de l'affectif ; celle de l'ironie est d'interroger, car elle est plus intellectuelle. Enfin, l'ironie est un mode indirect et dissimulateur, alors que l'humour est un mode direct et franc. Voir Pierre Schoentjes, *Poétique de l'ironie*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Essais », 2001, p. 140, p. 207, p. 222-223. Chez Laferrière, le narrateur est conscient des techniques et des outils de l'ironie qu'il manie. La représentation de l'ironie, étant basée sur des interprétations, fait donc référence non pas au narrateur réel, mais bien à l'image que l'Autre s'en forme à partir de cette représentation.

« Nègre » qui peut sembler plutôt curieux à la première lecture prend son sens dans cet extrait :

Je n'ai pas dit que je ne voulais pas aborder la question raciale, mais je rêvais de l'aborder en esquivant la propagande. Dire le mot Nègre si souvent qu'il devienne familier et perde tout son soufre... Me vautrer là-dedans, me rouler dans le racisme, devenir en quelque sorte Le Nègre comme le Christ a été L'Homme⁸¹.

Dans une écriture de l'autodérision et de la surconscience de Soi, le narrateur situe le Nègre dans la hiérarchie raciale de l'Occident, en se faufilant astucieusement au travers de l'idéologie blanche afin de la détruire, ou du moins l'affaiblir en la noircissant, de l'intérieur :

On dirait la période de NÉGRITUDE terminée, *has been, caput, finito*, rayée. Nègre, *out. Go home Nigger*. La Grande Passe Nègre, finie ! *Hasta la vista, Negro. Last call, Colored*. Retourne à la brosse, p'tit Nègre. Faites-vous hara-kiri là où vous savez [...] Bon, bref, telle est la situation en ce début des années quatre-vingt marqué d'une pierre noire dans l'histoire de la Civilisation Nègre. À la bourse des valeurs occidentales, le bois d'ébène a encore chuté [...] Par contre, le Jaune remonte le courant. C'est propre, le Japonais, ça prend pas de place et ça connaît la Kama Sutra comme sa première Nikon [...] Pourtant ce ne fut pas toujours ainsi. God n'a pas toujours été jaune. LE TRAITRE. Dans les années soixante-dix, l'Amérique était encore bandée sur le Rouge⁸².

L'utilisation répétitive, voire abusive, du terme « Nègre » joue un rôle majeur dans la représentation de l'altérité du personnage puisque le mot renvoie avant tout à un interdit, sorte de tabou culturel :

l'énoncé place le « Nègre » en position d'objet, ce qui peut sembler paradoxal en regard d'une représentation plus traditionnelle de la sexualité où le mâle serait le sujet du désir. Ce dispositif paratextuel annonce le mouvement du texte, par lequel le narrateur s'autorise de son statut ethnique pour jouer avec les lieux communs et les préjugés sur sa race en même temps qu'il met en scène le regard dont il est l'objet. Le titre rassemble donc les deux premiers mécanismes de représentation identitaire : le regard sur soi et le regard d'autrui, ici celui des Blancs⁸³.

En effet, si l'on prend comme exemple le dernier chapitre de *Comment faire l'amour...* qui a pour titre « On ne naît pas Nègre, on le devient », qui fait écho à la désormais très célèbre phrase « On ne naît pas femme, on le devient » de Simone de Beauvoir, on peut comprendre que le Noir se transforme en Nègre, c'est-à-dire qu'il devient cette altérité figée et dépouillée

⁸¹ Dany Laferrière, *Cette grenade dans la main du jeune Nègre est-elle une arme ou un fruit ?*, p. 350.

⁸² *Id.*, *Comment faire l'amour avec un Nègre sans se fatiguer*, p. 17-18.

⁸³ André Lamontagne, « La représentation de l'autre dans *Comment faire l'amour avec un Nègre sans se fatiguer* », *Québec Studies*, 1997, p. 30.

de toute individualité, sous le regard de l'Autre : « On dit que le tigre est un très bel animal, mais on ne connaît pas l'avis des autres animaux de la jungle. De plus, on ne parle jamais de tel tigre. On dit "le tigre". C'est pareil pour les Noirs. On dit "les Noirs". C'est une espèce. Il n'y a pas d'individus⁸⁴. » On refuse ainsi l'identité individuelle du narrateur en le rattachant uniquement à une identité collective, celle de sa race, qui devient dès lors son identité personnelle. Le personnage de Laferrière provoque ainsi, à de nombreuses reprises, des sentiments de peur, de dégoût et même de répulsion dans un Montréal multiethnique majoritairement blanc comme l'illustre la scène de *Comment faire l'amour...* où Vieux tente de faire la conversation avec une femme dans une file d'attente au bureau de poste et qu'il se fait carrément ostraciser :

La plupart des gens de la file se retournent pour voir le Nègre en train d'agresser la Blanche. Une fille, un peu en avant de la ligne, les cheveux coupés ras, se retourne, la rage au ventre. Elle élève la voix pour dire qu'ils sont tous des maniaques, des psychopathes et des emmerdeurs qui n'arrêtent pas de draguer. « Tu ne les vois jamais en hiver mais dès l'été, ils sortent, par grappes, de leur trou juste pour emmerder les gens avec leurs foulards, tambours, bracelets et cloches. Moi je n'ai rien à voir avec leur folklore. Si au moins il n'y avait que les Nègres⁸⁵!

Même si l'étranger est souvent associé à la figure emblématique de l'altérité, le Noir, ou plutôt « le Nègre », constitue l'un des pôles majeurs de l'altérité dans l'univers de Laferrière, car la représentation de l'attitude et le comportement des Blancs relèguent le narrateur noir à la périphérie de cette société occidentale. Le regard du Blanc nie non seulement l'intégrité du narrateur, mais également son humanité. En confrontant l'identité du Blanc contre celle du Noir, la perception raciste du Blanc permet de faire du narrateur la représentation exécrée de la différence et d'éviter le phénomène de la rencontre avec l'altérité⁸⁶. Or, le narrateur ne s'intéresse pas particulièrement à l'identité raciale ou nationale des autres personnages qui peuplent son univers. L'on retrouve certes de nombreux cas de

⁸⁴ Dany Laferrière, *Comment faire l'amour avec un Nègre sans se fatiguer*, p. 156.

⁸⁵ *Ibid.*, p. 56.

⁸⁶ Anne Brown, *loc. cit.*, p. 5.

racisme dans les récits de Laferrière. Dans *Comment faire l'amour...* Vieux tente de séduire dans la file d'attente du bureau de poste, une jeune dame lisant un roman. Dans la file, les gens crient au scandale de voir ainsi cette pauvre et innocente femme se faire agresser par ce Noir. Un homme vient par la suite à la défense de Vieux, après que celui-ci et l'ensemble des gens de sa couleur de peau sont réduits à « des maniaques, des psychopathes et des emmerdeurs qui n'arrêtent pas de draguer⁸⁷ ». L'homme en question, un type syndicaliste, vient à sa défense en abordant la traite des Noirs, affirmant que l'on ne peut comparer une simple drague à cette tragédie dans l'Histoire. L'Histoire du Noir s'est donc transformée en une sorte de ramassis de mythes dans la mémoire collective occidentale où de grandes tragédies deviennent des histoires spectaculaires ou bien scabreuses⁸⁸. Dans *Je suis un écrivain japonais*, le narrateur se fait intimider chez lui par un policier qui exerce son autorité afin de lui montrer qui détient le pouvoir. Le policier quitte ainsi son appartement après l'avoir humilié : « Je viens de comprendre que sa descente est une initiative personnelle. Il a vu mon dossier avec mon adresse. Il est venu m'intimider, sachant que je ne suis pas assez stupide pour porter plainte⁸⁹. » 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 :

- De quoi veux-tu qu'on parle ?
 - Du racisme, évidemment.
- Baldwin tourne vers moi un visage si triste que j'ai eu subitement envie de lui prendre la main.
- Un conseil, me dit-il d'une voix posée, ne t'occupe pas du racisme. Ce n'est pas ton affaire. C'est un truc qui peut te brûler jusqu'au cœur. Tu sais, le racisme, il faudrait nous résigner à laisser ça aux racistes. C'est une maladie qu'ils doivent essayer d'effacer de la planète eux-mêmes. Car tu ne

⁸⁷ Dany Laferrière, *Comment faire l'amour avec un Nègre sans se fatiguer*, p. 56.

⁸⁸ Catherine Coughlan, *op. cit.*, p. 163.

⁸⁹ *Id.*, *Je suis un écrivain japonais*, p. 149.

- peux pas être à la fois la maladie et le remède. Faut pas trop en faire, sinon il ne te resterait de place pour rien d'autre.
- Qu'est-ce que tu veux dire par là, Jimmy ?
 - C'était notre problème, à l'époque. On prenait toute la place avec notre racisme, et personne d'autre, aucun autre sujet, n'arrivait à occuper la moindre parcelle de terrain. C'était notre drame. Personne ne devait s'en mêler. Aujourd'hui, je crois qu'il faut laisser un peu de place aux autres.
 - Même au raciste.
 - Oui, si tu lui laisses un peu d'espace, il aura l'impression d'être dans le coup. Il faut absolument que le Blanc puisse s'occuper du racisme lui aussi⁹⁰.

En faisant place au Blanc pour s'occuper du racisme, le narrateur a tout le loisir de s'occuper de l'épineux sujet de l'altérité. En effet, il réfléchit plutôt à l'identité profonde de l'homme, qui n'est, selon lui, aucunement définie par des concepts minés par des idéologies ataviques de la race, du genre ou de l'ethnie. Il s'agit là d'une méthode plutôt antagonique, car tout en refusant l'altérité, le narrateur la présente sous les projecteurs de la scène publique, aux regards voyeurs des indiscrets et curieux passants que sont les personnes qu'il rencontre. La thématique de la race noire est donc omniprésente tant dans des situations racistes entre les personnages que dans des mentions littéraires qui s'attachent directement au style d'écriture que le narrateur-écrivain affirme. Par exemple, on retrouve de nombreux jeux de mots avec de célèbres titres de la littérature française transformés en divers slogans ou pamphlets contestataires. Ainsi, dans *Cette grenade...* « Défense et illustration de la langue française », texte de Joachim du Bellay, devient « Défense et illustration de la race » ; « Les fées ont soif », pièce de théâtre de Denise Boucher se transforme en « Les Nègres ont soif ». Dans *Comment faire l'amour...*, « On ne naît pas femme, on le devient », célèbre phrase de Simone de Beauvoir, devient « On ne naît pas Nègre, on le devient » pour enfin aboutir dans *Cette grenade...* à « On naît Blanc, on ne le devient pas ». Ce ne sont là que quelques exemples de transformations de textes de références où le message originel est détourné afin de servir et d'illustrer l'altérité du personnage écrivain.

⁹⁰ *Id.*, *Cette grenade dans la main du jeune Nègre est-elle une arme ou un fruit ?*, p. 312.

Les romans abordent donc indirectement la condition du Noir exilé en mettant de l'avant le concept de négritude qui est, en quelque sorte, une manière contemporaine de revendiquer la modernité du Noir et son américanité dans un Montréal multiculturel marqué encore fortement par la domination anglophone (principalement britannique) et les ambivalences de la décolonisation (puisqu'à la fois réelles et symboliques, concrètes et imaginaires)⁹¹. Le narrateur, présentant de façon ludique l'environnement qu'il côtoie, aborde la problématique raciale en réduisant, parfois volontairement, le phénomène de l'étiquetage. On peut constater trois volets analytiques du Noir dans l'œuvre laferrienne, soit le Noir et le Blanc, le Noir et les autres races (« les Jaunes » et « les Rouges ») et le Noir et les autres Noirs (que l'on pourrait nommer la négritude). Même si les relations entre Noirs et Blancs (et plus particulièrement avec les Blanches) sont plus explicitement et longuement exploitées dans les romans de Laferrière, la dynamique raciale s'illustre bien plus que par de simples rapports binaires entre le Nègre et le Blanc. En effet, le narrateur entretient des rapports de comparaison avec les Japonais, les Chinois (nommés « les Jaunes », les Amérindiens (nommés « les Rouges »), les Antillais, les Africains, les Haïtiens, etc. Cette multitude de rapports ethniques engendre des malaises identitaires entre les personnages qui tentent tant bien que mal de sonder l'identité souterraine des autres, c'est-à-dire la profondeur en tant qu'humanité de l'Autre. Les nombreuses occurrences à la roue des couleurs, c'est-à-dire aux Japonais, aux Chinois, aux Amérindiens et aux Africains, remplissent une fonction de substitution à l'altérité du Noir en plus de servir de pôle d'identification ou de différenciation à la représentation des problèmes des Noirs abordés

⁹¹ Mounia Benalil, « La fictionnalisation de la négritude dans *Comment faire l'amour avec un Nègre sans se fatiguer* de Dany Laferrière : ses au-delà et ses limites », *Studies in Canadian Literature*, vol. 32, n° 1, 2007, p. 1.

dans les récits⁹². Toutefois, les relations entre Nègres et Blanches illustrent le mieux les rapports dialogiques et souvent dichotomiques entre races (Noir versus Blanc), sexes (hommes versus femmes) et classes (milieu ouvrier pauvre versus milieu bourgeois) :

Je vous fais remarquer qu'il n'y a pratiquement pas de femmes dans ce roman. Mais des types. Il y a des Nègres et des Blanches. Du point de vue humain, le Nègre et la Blanche n'existent pas. D'ailleurs, Chester Himes dit que ces deux-là sont une invention de l'Amérique au même titre que le hamburger et la moutarde sèche. J'en donne ici [dans son roman *Paradis du dragueur nègre*] une version, disons... personnelle⁹³.

Si dans *Comment faire l'amour...et Cette grenade...* Vieux est noyé sous les différentes représentations stéréotypales de la figure du Noir, Dans *Je suis un écrivain japonais*, on assiste à une sorte de libération de l'identité du Nègre, qui était figée et scellée dans et par le regard de l'Autre. Cette libération de l'identité se réalise par l'entremise de la désidentification raciale du narrateur noir qui se dit désormais Japonais. Le narrateur, qui se « considère vraiment comme un écrivain japonais »⁹⁴, suscite ainsi la curiosité, l'étonnement et l'incompréhension chez le peuple japonais qui « aimerai[t] bien savoir comment on s'y prend pour devenir un écrivain japonais sans connaître le Japon »⁹⁵. Enfin, ce transfert d'identité, passant d'écrivain noir à écrivain japonais, fera place à la fin du récit à un dépouillement complet d'identité :

Aussi, un des paradoxes les plus intéressants qu'explore avec drôlerie ce livre est peut-être que la libération des identités figées qu'opérerait le roman ne peut avoir lieu que pour autant que le roman lui-même n'a pas lieu, qu'il déjoue ses codes, qu'il se déconstruit, jusqu'à ne plus exister que sur le mode de l'absence⁹⁶.

Ce n'est pas non plus dans le refus de l'Autre que le narrateur se dépouille des diverses couches que forme son altérité, mais plutôt dans le refus de Soi :

Après son départ, j'envoie tout de suite un télégramme à mon éditeur : « Je ne suis plus un écrivain. » Ce n'est pas un titre de roman. Remarque que ce ne serait pas un mauvais titre. Dans la droite ligne de

⁹² *Ibid.*, p. 2.

⁹³ Dany Laferrière, *Comment faire l'amour avec un Nègre sans se fatiguer*, p. 153.

⁹⁴ *Id.*, *Je suis un écrivain japonais*, p. 15.

⁹⁵ *Ibid.*, p. 165.

⁹⁶ Frédérique Bernier, « Le roman n'aura pas lieu », *Contre-jour : cahiers littéraires*, n° 17, 2008-2009, p. 178.

ma démarche vers plus de dépouillement. Le nu absolu serait : « Je ne suis plus. » Je vais garder ces deux titres pour plus tard, quand je serai de nouveau dans la dèche⁹⁷.

Qu'il s'agisse du refus de l'Autre ou bien du refus de Soi, ces rejets ne prennent leur sens que dans la complexe et souvent difficile découverte ou recherche d'identité qu'offre l'exil, qui est non pas le voyage de l'ailleurs vers ici, mais plutôt le voyage de l'extériorité vers l'intériorité de l'être. L'exil oblige donc, d'une certaine manière, à voir et à saisir différemment à la fois ce qui nous entoure, mais aussi notre propre individualité. Par exemple, lorsque Vieux arrive à Montréal pour la première fois dans *Comment faire l'amour...* ou bien lorsqu'il voyage à travers les différents états des États-Unis d'Amérique dans *Cette grenade...*, l'écrivain prend conscience de son statut de Noir. Dans les romans de Laferrière, on retrouve cette constante dualité Blanc et Noir : en effet, la notion de Noir ne prend son sens, ne peut être saisie pleinement dans sa véritable dimension de figure d'altérité, qu'en présence du Blanc. Certes, même si Laferrière manipule les clichés sur la représentation de l'altérité du Noir, il ne s'intéresse pas à l'identité noire telle qu'elle existe, mais plutôt telle qu'elle est perçue par le regard du Blanc : « Ce qui le fascine est “le face-à-face qui se fait systématiquement, entre Noirs et Blancs”, les traces des relations entre les “couleurs” : [...] c'est la seule façon de connaître l'autre⁹⁸. » Vieux s'amuse donc à subvertir l'éventail de clichés concernant le Noir, symbole même de l'Afrique, en s'attaquant aux fausses représentations du Noir dans les Amériques. L'écrivain des récits de Laferrière critique donc cette fausse image du Noir en faisant semblant d'approuver les clichés et les stéréotypes le concernant tout en adhérant, dans l'espace et le jeu de la simulation et du simulacre, à cette représentation doublement faussée (tant chez l'Autre qui perçoit le Noir que chez l'altérité qui se représente selon l'image erronée de l'Autre).

⁹⁷ Dany Laferrière, *Je suis un écrivain japonais*, p. 259.

⁹⁸ Ursula Mathis-Moser, *op. cit.*, p. 47.

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 : « C'est simple : JE VEUX L'AMÉRIQUE [...] 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. Alors que voulez-vous que je fasse d'une conscience⁹⁹? » Et quel est donc ce tout ? Le narrateur noir tente de se sortir des mécanismes stéréotypés de cette altérité du Nègre pour enfin se plonger dans le portrait typique du stéréotype de la famille blanche bourgeoise vivant dans la banlieue de Montréal :

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. J'ai soif. Les Dieux ont soif. Les Femmes ont soif. Ben, pourquoi pas les Nègres ? LES NÈGRES ONT SOIF¹⁰⁰.

Le moi noir n'est donc ni Américain noir ni Africain américain ni même Haïtien, il est un Occidental. D'ailleurs, l'ensemble des Noirs qui croisent son chemin dans les restaurants, les bars, les parcs et autres endroits favorisant la rencontre de l'altérité sont également des Occidentaux purement urbains. Il ne sera jamais question de tribus, de jungles ou même de petits villages en ce qui concerne l'identité des Noirs. 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. C'est pourquoi le narrateur fait ouvertement l'éloge de la célébrité, de la gloire et de l'argent en tant que valeurs de l'américanité qu'il tente d'atteindre assez explicitement afin de se dissocier de son passé de misère¹⁰¹.

⁹⁹ Dany Laferrière, *Comment faire l'amour avec un Nègre sans se fatiguer*, p. 31.

¹⁰⁰ *Ibid.*, p. 159-160.

¹⁰¹ Daniel Castillo Durante, *Les dépouilles de l'altérité*, p. 175.

1.3.3 La figure du séducteur-intellectuel

La liberté sexuelle et sociale du narrateur-écrivain des récits de Laferrière ne peut se développer et s'épanouir que dans un contexte d'altérité, c'est-à-dire dans un contexte où il y a rencontre avec l'altérité. Le narrateur effectue un glissement de la sexualité, passant de l'espace privé et personnel à un espace public, voire communautaire. Ce déplacement lui permet d'aborder des problèmes anthropologiques nécessaires à la compréhension des diverses relations, entre autres les genres, les ethnies, les religions, les classes sociales, qui peuplent l'univers éclectique de Laferrière. L'écrivain entretient, dans la grande majorité de ses rencontres, des relations anonymes avec les autres personnages, que ce soit durant une brève rencontre dans le métro ou bien dans le parc, avec un ami de longue date ou encore une maîtresse occasionnelle :

Ainsi, le procédé de dénomination des « Miz » par des sobriquets est devenu une marque reconnue du style laferrien dans *Comment faire l'amour avec un Nègre sans se fatiguer*. Dans ce roman, les jeunes femmes que le narrateur rencontre n'ont pas de nom propre. C'est aussi le cas des hommes, sauf pour ceux avec lesquels le narrateur entretient une relation de longue durée. Le reste des personnages qui possèdent un nom propre, qu'il s'agisse d'hommes ou de femmes, sont des célébrités. Les demoiselles présentes dans le roman portent donc des noms liés à la situation d'émergence dans la conscience du narrateur¹⁰².

Or, en découvrant la troisième couche d'altérité du moi laferrien, on découvrira cette figure du séducteur-intellectuel qui pourrait tout aussi bien être nommé l'intellectuel-séducteur, car les deux composantes, l'intellect et la séduction, ne sont possibles qu'en contact de l'Autre, c'est-à-dire qu'ils forment ensemble une symbiose qui permet non seulement à l'intellect de nourrir la séduction, mais également le contraire. Avant d'analyser la relation dialogique entre la figure du séducteur et la figure de l'intellectuel, il est primordial de dresser un portrait de chacune de ces figures afin de bien saisir cette altérité. D'abord, le narrateur est écrivain dans les trois romans du corpus analysé. Dans chacune des

¹⁰² Beniamin M. Vasile, *op. cit.*, p. 159.

œuvres, le narrateur est en plein processus de création puisqu'il réfléchit aux divers procédés d'écriture tout en produisant des textes : dans *Comment faire l'amour...* le moi est plongé dans la rédaction de son tout premier roman qui a pour titre *Paradis du dragueur nègre*, dans *Cette grenade...* le moi écrit un article, qui est en fait une commande d'une revue littéraire, sur la vision d'un Noir face au Blanc dans les Amériques et enfin dans *Je suis un écrivain japonais* le moi tente d'écrire, mais n'y parviendra jamais, un roman qui a pour même titre *Je suis un écrivain japonais*. Ce moi-narrateur fait preuve d'une érudition plutôt élevée et illustre ainsi sa domination sur les Blanches anglophones de l'Université McGill telle que Miz Littérature. Or, Vieux excelle dans l'art de truffier ses propos et ses réflexions de nombreuses, et parfois obscures, énumérations de noms d'auteurs, de peintres, références artistiques, allusions littéraires, références intertextuelles ainsi que citations déformées volontairement de grandes phrases célèbres. Ainsi, l'appartement de Vieux et son colocataire Bouba contient « la collection complète de l'œuvre de Freud, un vieux dictionnaire dont les première lettres (A B C D et une partie de E) manquent et un volume dépenaillé du Coran¹⁰³ ». Cette petite bibliothèque personnelle montre bien l'éclectisme et la culture dont font preuve les deux hommes noirs. Vieux, à de nombreuses reprises, s'amuse à établir une série de noms d'auteurs qui font partie de son univers littéraire et cela, dans un moment qui est tout à fait et toujours hors contexte avec les dites énumérations :

Faut lire Hemingway debout, Basho en marchant, Proust dans un bain, Cervantès à l'hôpital, Simenon dans le train (Canadian Pacific), Dante au paradis, Dosto en enfer, Miller dans un bar enfumé avec hot dogs, frites et coke... Je lisais Mishima avec une bouteille de vin bon marché au pied du lit, complètement épuisé, et une fille à côté, sous la douche¹⁰⁴.

¹⁰³ Dany Laferrière, *Comment faire l'amour avec un Nègre sans se fatiguer*, p. 12.

¹⁰⁴ *Ibid.*, p. 21.

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 :

J'écris : JAZZ.

J'écoute Coltrane, Parker, Ellington, Fitzgerald, Smith, Holiday, Art Tatum, Miles Davis, B. B. King, Bix Biederbecke, Jelly Roll Morton, Armstrong, T. S. Monk, Fats Waller, Lester Young, John Lee Hooker, Coleman Hawkins et Cosy Cole.

J'écris: CAISSE DE BOUQUINS.

Je lis: Hemingway, Miller, Cendrars, Bukowski, Freud, Proust, Cervantès, Borges, Cortázar, Dos Passos, Mishima, Apollinaire, Ducharme, Cohen, Villon, Lévy Beaulieu, Fennario, Himes, Baldwin, Wright, Pavese, Aquin, Quevedo, Ousmane, J.-S. Alexis, Roumain, G. Roy, De Quincey, Marquez, Jong, Alejo Carpentier, Atwood, Asturias, Amado, Fuentes, Kerouac, Corso, Handke, Limonov, Yourcenar¹⁰⁵.

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 :

Miz Littérature met un disque de Simon et Garfunkel et file aux toilettes se sécher les cheveux. Je suis dans sa chambre. Des coussins, partout. De toutes les couleurs. Héritage des sit-in des années soixante-dix. Des piles de bouquins par terre, à côté d'un vieux pick-up Telefunken. Dans le coin gauche, en face de la porte, un gros coffre à linge en bois de noyer. Des reproductions. Un beau Bruegel. Un Utamaro près de la fenêtre. Un splendide Piranèse, deux estampes d'Hokusai, et dans le coin de la bibliothèque (faites de planches souples et de briques rouges), un précieux Holbein. Miz Littérature a placé près de son chevet, sur un mur rose, une grande photo de Virginia Woolf, prise un jour de 1939, par Gisèle Freund, à Monk's House, Rodmell, Sussex¹⁰⁶.

Non seulement Vieux reconnaît chacun des éléments se trouvant dans la chambre de la Blanche anglophone, mais il est également capable d'identifier précisément chacun d'eux en mentionnant non seulement le nom de l'artiste, mais également l'année et le lieu de création. De cette manière, le narrateur s'amuse à instruire simplement en décrivant l'univers autour de lui. Et cette manière de procéder est tout à fait naturelle pour l'écrivain, comme s'il s'agissait d'une seconde peau :

Laferrière, qui adore les couleurs fortes et excelle dans le jeu des clichés, juxtapose références littéraires, références à des produits ou marques de fabrique et autres pour tailler l'image d'un type de personnage [...] La mise en relation d'éléments tout à fait divers, opposés même, et appartenant à des champs de signification aussi éloignés que possible, est une technique pratiquée jusqu'à l'excès dans

¹⁰⁵ *Ibid.*, p. 109.

¹⁰⁶ *Ibid.*, p. 102.

les textes de l'américanité. Tout s'y trouve recueilli comme dans le fameux « fourre-tout » du protagoniste : noms d'acteurs, de photographes et de peintres, noms de stars de la radio, de la télévision et de l'écran, noms de compositeurs et titres de pièces musicales ; même les critiques littéraires les plus renommés du Québec comme Jean Éthier-Blais, Réginald Martel ou Gilles Marcotte, suivis de fameux essayistes comme Pierre Vallières, ne sont pas épargnés¹⁰⁷.

Certes, le narrateur-écrivain est en partie construit avec les couches d'altérité des figures de l'étranger et du Noir, mais sa quête intérieure de Soi ainsi que la découverte de son identité trouvent son sens dans la figure de l'écrivain. Évidemment, il doit apprendre à faire coexister son statut d'écrivain avec les divers états que provoquent le déracinement et l'errance. Toutefois, il est primordial, voire vital, pour le personnage de construire son identité hors des multiples discours d'autorité. Chez Laferrière, l'identité définie par la race, le pays, le sexe et la langue est une identité réductrice et même erronée, car elle refuse au narrateur le droit de se définir selon d'autres optiques ou facettes de sa personnalité¹⁰⁸. L'écriture et même les divers maîtres à penser du personnage (qui sont tous écrivains) deviennent naturellement pour Vieux cet espace de projection identitaire où chaque couche d'altérité devient son projet artistique, son projet littéraire. C'est en partie grâce à ses maîtres à penser, cette bibliothèque imposante d'écrivains qui l'influencent, que le narrateur souhaite se surpasser en tant que Soi. Et ce dépassement identitaire provient avant tout du perfectionnement de sa figure d'écrivain. D'ailleurs, cette impressionnante bibliothèque d'écrivains qui exercent indirectement un pouvoir créateur sur le cheminement créatif du narrateur envahit pleinement le texte, donc les pensées et la narration du personnage. Dans *Comment faire l'amour...* Vieux rêve de surpasser le grand écrivain James Baldwin en tentant d'écrire le plus grand livre jamais écrit par un écrivain noir dans les Amériques :

- Donc, tu veux devenir le meilleur écrivain nègre ?
- C'est ça. Meilleur que Dick Wright.
- Meilleur que Chester Himes ?
- Meilleur que Chester.

¹⁰⁷ Ursula Mathis-Moser, *op. cit.*, p. 209-210.

¹⁰⁸ Anne Brown, *loc. cit.*, p. 8.

- Meilleur que James Baldwin ?
- Oh ! celui-là est un os dur.
- Meilleur que Baldwin ou pas ?
- Meilleur que Baldwin. Baldwin. Baldwin, joli nom, hein ? Avec *Paradis du dragueur nègre*, UN JEUNE ÉCRIVAIN NOIR DE MONTRÉAL VIENT D'ENVOYER JAMES BALDWIN SE RHABILLER¹⁰⁹.

Dans *Cette grenade...* le grand poète Walt Whitman devient le compagnon de route de Vieux lors de son périple dans les divers états américains. Le poète devient au fil du voyage le confident et le guide du narrateur qui dialogue lyriquement avec lui : « *Oh prends ma main, Walt Whitman*¹¹⁰ ! » Enfin, dans *Je suis un écrivain japonais*, le narrateur plonge tête première dans l'univers de l'écrivain Yukio Mishima ainsi que celui du poète Basho. Ces deux hommes lui serviront de tremplin vers la découverte d'un Japon que le narrateur transformera au gré de sa fantaisie. Mishima permet ainsi au narrateur d'entrer en contact avec une altérité qui à la fois le bouleverse et le fascine :

Et je le [Yukio Mishima] lisais pour quitter cette prison du réel. Mais je ne me réfugiais pas pourtant chez Mishima – la littérature n'a jamais été un refuge pour moi. Mishima, je suppose, n'écrivait pas non plus pour rester chez lui. On se rencontrait ailleurs, dans un endroit qui n'était ni tout à fait chez l'un, ni tout à fait chez l'autre. Dans cet espace qui est celui de l'imaginaire et du désir¹¹¹.

Basho, quant à lui, représente en quelque sorte l'influence ultime du narrateur qui tente à tout prix de devenir écrivain japonais. À la lecture des carnets poétiques de Basho, traduits par Nicolas Bouvier, le narrateur prépare son voyage vers la transformation, qui se découvre comme glissement identitaire, de l'Occident vers l'Orient. Le narrateur vit donc le voyage du poète vagabond Basho à travers la lecture de sa poésie tout en ayant la volonté de poursuivre sa propre aventure, mais toujours sur les traces du poète défunt :

C'est dans un journal qui servait à envelopper du riz que j'ai découvert la poésie de Basho. Et depuis, je cherche ses traces partout. Dès que j'entre dans une librairie, je vais voir s'il n'y a rien de Basho ou sur Basho. Cet homme possède une vraie science de l'émotion¹¹².

¹⁰⁹ Dany Laferrière, *Comment faire l'amour avec un Nègre sans se fatiguer*, p. 95.

¹¹⁰ *Id.*, *Cette grenade dans la main du jeune Nègre est-elle une arme ou un fruit ?*, p. 69.

¹¹¹ *Id.*, *Je suis un écrivain japonais*, p. 28.

¹¹² *Ibid.*, p. 33.

Le paratexte de *Comment faire l'amour...* contient un élément essentiel à la compréhension de la démarche philosophique du personnage Autre dans les récits de Laferrière. En effet, Laferrière ouvre son roman avec l'épigraphe suivant « Le nègre est un meuble » sous laquelle est inscrit « Code Noir, art. 1, 1685 ». Il s'agit là d'une référence au *Code noir ou recueil d'édits, déclarations et arrêts concernant les esclaves nègres de l'Amérique*¹¹³ écrit par Jean-Baptiste Colbert en 1685. 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. Non seulement Vieux est un véritable intellectuel dont les connaissances littéraires et culturelles envahissent le texte, mais en plus il est un vénérable séducteur qui obéit à des techniques de séduction infailibles à tout coup. En fait, peu importe la technique de séduction que Vieux décide d'employer, il y a réussite à tout coup, car en réalité la couleur de sa peau constitue son majeur atout pour séduire les nombreuses Miz. Vieux et Bouba, qui réussissent tous deux à séduire les femmes, qu'ils le veulent ou non, ont des techniques de drague bien différentes, voire opposées : « Si le narrateur-écrivain personnifie la vitesse, l'accélération, le zapping affectif et la dérive sexuelle, Bouba lui incarne l'immeuble, l'immobilité, la lenteur¹¹⁴. » Or, dans le jeu de la séduction, le Noir est toujours gagnant, et ce, peu importe la technique de drague employée, que ce soit une drague immobile comme Bouba ou bien une drague de l'ordre du *fast-food* comme Vieux. Le jeu de la séduction est l'une des seules et uniques véritables actions dans l'univers du narrateur. Les nombreuses péripéties farfelues et aventures rocambolesques dans sa vie concernent en effet presque toujours ce jeu de la séduction avec les divers personnages peuplant sa vie.

¹¹³ Jean-Baptiste Colbert, *Code noir ou recueil d'édits, déclarations et arrêts concernant les esclaves nègres de l'Amérique*, Paris, Chez les libraires associés, 1685.

¹¹⁴ Joël Des Rosiers, *Théories caraïbes : Poétique du déracinement*, Montréal, Triptyque, 2009 [1996], p. 154.

D'ailleurs, la séduction s'opère davantage du côté cérébral, dans la finesse des propos et des jeux de mots du narrateur, d'où cette image du séducteur-intellectuel, plutôt que du côté de l'action, où l'émotion physique prendrait en charge, tel un bourreau, les diverses pulsions sexuelles de l'écrivain :

Le narrateur est beaucoup plus absorbé par son discours, ses observations, la contemplation et la paresse que par l'action. Et c'est là d'ailleurs une caractéristique propre des textes laferriens en général : il ne se passe presque rien. Le quotidien est à l'honneur et de petits gestes répétitifs, comme lire, dormir, manger et marcher, constituent l'essence principale de l'intrigue. L'effet de réalisme, indissociable de l'entreprise fantastique, passe par cette représentation banale du quotidien [...] Ses activités se résument à lire, marcher, dormir, manger, fabuler, méditer. C'est dans le menu détail que se décortique le quotidien, dans l'instant. La vie du narrateur est somme toute banale, une vie de laquelle a été éclipse l'extraordinaire, concentrée sur la perception des signes minuscules, sur le momentané¹¹⁵.

La contemplation plutôt que l'action chez le narrateur est un choix qui reflète à merveille l'individu qu'il est. Par exemple, étant écrivain, l'homme se situe davantage dans la dimension du réflexif que du narratif, dans le passif plutôt que l'actif. De plus, se spécialisant dans l'art complexe et raffiné de la séduction, il n'a que très rarement à faire les premiers pas pour obtenir ce qu'il veut. Ainsi donc, hommes et femmes vont bien plus souvent vers lui, c'est-à-dire qu'ils obligent une rencontre vers le narrateur plutôt que l'inverse. Ce n'est qu'à de très rarissimes occasions que le narrateur déclenche une rencontre. Il reçoit beaucoup, mais offre peu. Et c'est sans doute pour l'une de ses raisons qu'il y a un certain non-dévoilement du sujet. Certes, même si l'ensemble des récits opère autour de la formule « je me moi », le personnage demeure particulièrement difficile à saisir. La séduction représente donc un mode relationnel pertinent pour bien saisir l'altérité de ce narrateur qui est en fait un sujet fuyant qui constamment se construit un Soi fabulé. En étant constamment à la dérobée dans les propos qu'il tient avec les autres ou pour les autres, la séduction, et par extension la sexualité, permet de saisir ce personnage à la dérobée. Il y a en

¹¹⁵ Geneviève Dufour, *op. cit.*, p. 32-33.

fait un rapport très antagonique chez ce personnage qui tout en multipliant les masques dans ses nombreuses relations, parfois platoniques, parfois sexuelles, se dévoile tout de même un peu. Ce n'est que dans cette sphère des relations humaines, cette relation entre l'écrivain noir et les différentes femmes blanches, que le personnage se laisse exister à l'état brut, sans filtres et sans censure :

Miz Littérature dit que je fais l'amour comme je mange. Avec la voracité d'un homme perdu sur une île déserte. À bien y penser, ce n'est pas un compliment. Curieusement, je lui fais l'impression d'un enfant innocent qu'on aurait trop maltraité. 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 Blanche¹¹⁶.

Sa sexualité, et tout ce qui gravite autour des plaisirs de la chair, entretient des liens très étroits, voir symbiotiques, avec sa pratique d'écriture. C'est sans doute pour l'une de ces raisons que ses observations et sa position face à ce qui l'entoure sont en partie de l'ordre du documentaire. S'excluant de l'action qui se déroule sous ses yeux, le narrateur observe tout en posant un regard critique sur les gens qui croisent son chemin et ne quittant que très rarement son statut d'observateur pour participer aux rencontres avec les autres. Ne s'en remettant pratiquement qu'à son sens critique, il ne s'implique presque jamais émotionnellement lors du phénomène de la rencontre afin de préserver son objectivité¹¹⁷.

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 rédaction du roman ou de l'article en question. Il trouve donc cet équilibre entre l'observation et la création, tout comme entre l'intellect et la séduction. Toutefois, les trois romans présentent une impossible conciliation entre l'idée

¹¹⁶ Dany Laferrière, *Comment faire l'amour avec un nègre sans se fatiguer*, p. 45-46.

¹¹⁷ Josée Grimard-Dubuc, *op. cit.*, p. 19.

d'une écriture et sa pratique¹¹⁸. Ce dénominateur commun permettra d'éclairer ou du moins de mieux saisir le jeu de séduction chez cet intellectuel-séducteur. En effet, dans *Comment faire l'amour...* Vieux est déchiré entre le fantasme d'être le plus grand écrivain noir que l'Amérique ait jamais connu avec l'écriture de son premier roman *Paradis du dragueur nègre* et l'éventail de fantasmes à vivre avec les différentes Miz qui croisent son chemin. Avec *Cette grenade...* Vieux réfléchit à la possibilité d'écrire un article sur les Amériques en employant la célèbre dynamique du *On the road*¹¹⁹ ou bien de tracer son portrait régi par une hiérarchie sociale, raciale et sexuelle à même son bain dans son petit appartement crasseux de la rue Saint-Denis. Ainsi, le narrateur est confronté à la fois aux questions des diverses frontières de l'écriture ainsi qu'aux divers types de frontières (quels éléments liés aux constructions sociales, et aucunement à des préoccupations géographiques, permettent d'établir la création d'une frontière ? Ou même son abolition ?) Enfin, dans *Je suis un écrivain japonais*, le narrateur tente à tout prix de donner une nouvelle direction à son écriture, d'insuffler une autre identité à ses mots. Ce questionnement existentiel le laissera aux premiers abords sans réponse puisqu'il n'écrira jamais son roman qui a pour titre *Je suis un écrivain japonais*. Seul le titre émergera de ce lourd procédé de transformation. Ce qui peut s'avérer un échec artistique pour bien des individus apparaît ici comme la célébration d'un nouveau Soi. Or, pour comprendre ce glissement d'échec à célébration, il faut comprendre que le narrateur établit des liens très étroits entre les romans et les individus :

On ne peut pas imaginer le nombre de bons livres qui circulent clandestinement à cause de mauvais titres. Dans les librairies, les rares commentaires que j'entends d'un livre, c'est à 90 % à propos du titre. Les lecteurs me demandent souvent comment tel titre m'est venu à l'esprit. Je ne sais pas, moi. Je reste assis un long moment, et subitement le titre vient. Pas même le temps d'y penser dix secondes, le titre était déjà là. Comme s'il m'attendait au tournant. Tu cherches un titre, toi ? On ne peut rien vous

¹¹⁸ *Ibid.*, p. 22-23.

¹¹⁹ *On the road* de Jack Kerouac est l'un des romans fondateurs du mouvement de la « Beat Generation ». Le roman y présente les divers périple et déplacement, géographiques et identitaires de deux compagnons de route.

cache. Alors il me saute à la gorge et se retrouve étalé sur la feuille blanche. Je dois le contempler longtemps, le tourner dans tous les sens. Chaque mot, que dis-je, chaque syllabe, chaque lettre doit être à sa place. Quel que soit le livre, ce sont ces mots qui le représenteront. Ce sont ces mots que l'on verra le plus souvent. Pour les autres, il faudra ouvrir le livre. Alors que ces mots seront toujours là sous nos yeux. Ils contiendront tous les autres mots du livre. Pas besoin de relire le livre de Gabriel García Márquez, il suffit de dire *Cent ans de solitude* ou *A la recherche du temps perdu* s'il s'agit de Proust [...] et toutes les images du livre défilent alors devant nos yeux éblouis comme un rideau enluminé qui nous sépare de la déplaisante réalité. Et le temps de la lecture [...] caché dans les replis de notre mémoire, remonte instantanément à la surface avec cortège riche de sensations inédites. Un bon titre : quel fabuleux mot de passe¹²⁰!

Or, dans cet extrait, on peut facilement établir un rapprochement entre la couverture d'un livre et la première impression d'un individu lors d'une nouvelle rencontre. Ce qui est fortement intéressant et particulier à l'univers de Laferrière est que cette première impression (par extension le titre d'un roman) n'est pas fausse ou mensongère. Elle consigne l'essence d'un individu (ou d'un roman) sans toutefois le réduire à une étiquette ou à une simple catégorie.

La représentation de la sexualité débridée du narrateur est certes à mettre en relation avec sa volonté de domination dans le monde de l'Occident. Ainsi, les nombreuses relations sexuelles entre l'écrivain noir et la panoplie de Miz anglophones blanches traduisent une certaine vengeance sociohistorique. En effet, après avoir fait l'amour à Miz Littérature, Vieux affirme que « L'OCCIDENT NE DOIT PLUS RIEN À L'AFRIQUE¹²¹. » En exploitant à fond ses fantasmes avec la communauté féminine anglophone de Westmount et d'Outremont, il arrive à se venger du passé de la domination blanche, en possédant chacune des Miz au lit durant l'acte sexuel :

Bref, dans ce roman, Laferrière met en scène un personnage qui utilise la sexualité pour affirmer son identité et sa position dans l'échelle sociale. Bien sûr, les relations sexuelles interraciales peuvent être une des conséquences de la cohabitation de plusieurs groupes ethniques sur un même territoire, mais la sexualité ne suffit évidemment pas à expliquer le multiculturalisme tel qu'il existe au Québec. Cette vision caricaturale de Montréal, comme d'un endroit où la sexualité justifie tout, donne lieu à plusieurs situations cocasses et passages amusants.¹²²

¹²⁰ Dany Laferrière, *Je suis un écrivain japonais*, p. 13-14.

¹²¹ *Id.*, *Comment faire l'amour avec un Nègre sans se fatiguer*, p. 44.

¹²² Josée Grimard-Dubuc, *op. cit.*, p. 75.

On retrouve donc cette inversion des rapports entre Noirs et Blancs. Les hommes noirs exercent ici un pouvoir sur les femmes blanches. Même si les Noirs sont socialement opprimés par les Blancs, les Blanches sont sous l'emprise du joug de la domination, domination qui quelques décennies plus tôt avait été exercée par leurs ancêtres sous la relation dialectique dominants et dominés, soit maîtres et esclaves : « L'Amérique aime foutre AUTREMENT. LA VENGEANCE NÈGRE ET LA MAUVAISE CONSCIENCE BLANCHE AU LIT, ÇA FAIT UNE DE CES NUITS¹²³! » Il y a donc un certain enjeu politique caché derrière cette drague : « Derrière la “corrida” érotique entre Nègres et Blanches, l'auteur veut exorciser, par le truchement d'une possible identification, l'espace québéco-haïtien de la présence réelle ou mémorielle des mythes coloniaux et post-coloniaux¹²⁴. » Cette haine dans l'acte sexuel se transforme en communication non verbale où la sexualité investit à la fois le Noir et la Blanche, mais où la figure de l'Autre, cette altérité sexuelle, investit également l'acte même. Pour avoir accès à l'Autre et le connaître, il faut avant d'en arriver à l'acte sexuel, jouer le jeu de la séduction qui relève bien plus de la finesse et de la pertinence des propos stratégiques que de véritables flatteries et compliments qui sont sans conséquence. C'est pourquoi l'une des caractéristiques les plus importantes de l'altérité est la séduction. À travers ces mécanismes de jeux (fascination) et de luttes (répulsion) s'expriment l'hétérogène. C'est sans doute pour cette raison que ce processus de séduction peut être perçu comme une menace à l'intégrité du Soi. La rencontre de l'altérité par l'intermédiaire du phénomène littéraire de la séduction est crainte parce qu'il y a risque d'effraction de l'identité¹²⁵. Cette effraction est emblématique dans l'importance que le rôle

¹²³ Dany Laferrière, *Comment faire l'amour avec un Nègre sans se fatiguer*, p. 19.

¹²⁴ Mounia Benalil, *op. cit.*, p. 3.

¹²⁵ Daniel Castillo Durante, *Les dépouilles de l'altérité*, p. 81.

des couleurs entretient avec la sexualité. Il y a en effet ce paradoxe dans l'altérité sexuelle où pour comprendre et connecter avec l'Autre, il faut être en mesure de jouer avec les différentes couches de l'altérité que l'on vient superposer à soi, tels des masques qui se transforment en seconde peau. Or, la séduction représente ce lieu, à la fois physique et métaphysique, où la sexualité transforme la reconnaissance en connaissance de l'Autre :

Vous pensez : baiser l'inconscient d'une fille de Westmount ! [...] JE VEUX BAISER SON IDENTITÉ. Pousser le débat racial jusque dans ses entrailles. Es-tu un Nègre ? Es-tu une Blanche ? Je te baise. Tu me baisses. Je ne sais pas à quoi tu penses au fond de toi quand tu baisses avec un Nègre. Je voudrais te rendre, là, à ma merci [...] Et toi ? Tu es là en pleine concentration métaphysique et je ne sais pas à quoi tu penses. Je sais pourtant qu'il n'y a pas de sexualité sans phantasmes¹²⁶.

La représentation de l'acte sexuel permet une connexion avec l'altérité, mais c'est dans ce qui suit la relation intime, c'est-à-dire dans le sommeil, dans l'acte de dormir près de l'Autre, que l'on peut retrouver un rapport fusionnel entre les personnages :

Ce n'est pas tant baiser avec un Nègre qui peut terrifier. Le pire, c'est dormir avec lui. Dormir, c'est se livrer totalement. C'est le plus que NU. Nu plus. Qu'est-ce qui peut bien se passer durant la nuit, pendant le sommeil ? Peut-on rêver l'autre ? Peut-on pénétrer le rêve de l'autre ? L'Occident dit : territoire inconnu. Attention : DANGER. Danger d'osmose. Danger de véritable communication. Ce qui était une simple baise érotique pourrait bien devenir...¹²⁷

1.3.4 La figure de l'étrangeté du Soi

« L'autre est ce qui me permet de ne pas me répéter à l'infini. »

Jean Baudrillard

Cette dernière figure de l'altérité compte être analysée à partir de perspective du dépouillement presque absolu, c'est-à-dire qu'en ôtant une à une les diverses couches (l'étranger, le Noir, le séducteur-intellectuel, l'étrangeté du Soi), formant la figure du narrateur des récits de Laferrière, nous assistons à la révélation du cœur même de cette représentation de l'altérité qui est en fait l'étrangeté du Soi. Le Soi subit un glissement

¹²⁶ Dany Laferrière, *Comment faire l'amour avec un Nègre sans se fatiguer*, p. 81.

¹²⁷ *Ibid.*, p. 83.

identitaire et sémantique fort révélateur, passant ainsi du Soi qui est semblable à un autre (autrui) au Soi en tant qu'Autre. Cette nouvelle implication du Soi permet en fait de sceller symbiotiquement l'ensemble des situations d'altérité analysées ci-haut. En effet, le Soi pris de stupeur face à sa propre étrangeté devient donc étranger à lui-même. Or, cette étrangeté nourrit de l'intérieur l'altérité du personnage narrateur. Il y a donc cette fusion entre cette figure de l'étranger et ce sentiment d'étrangeté vécu par cette même figure de l'étranger :

Cette méfiance à l'égard de l'étranger, ce désir de le transformer en bouc émissaire sont renforcés par la fusion établie entre l'étranger et l'étrange. C'est comme si l'Autre, en contestant l'ordre social, en le subvertissant, basculait dans les domaines de l'illicite, de l'irréel et du surnaturel¹²⁸.

Ce lien étroit entre altérité et étrangeté permet de mettre en lumière la relation conflictuelle existant entre le maillon altérité et le maillon identité. En effet, la découverte de sa propre étrangeté est une révélation face aux sentiments de peur et d'angoisse que véhicule le contact avec l'Autre, car la découverte de l'Autre est une sorte d'attentat à sa propre identité :

Ce lien entre l'altérité, l'étrangeté et la folie est évidemment lourd de signification et de conséquences. Ce qu'il met en pleine lumière, c'est évidemment la peur de l'Autre : peur de ce qui dépasse les limites acceptables de l'altérité ; peur aussi de se détacher à tout jamais, par le truchement de l'Autre, du groupe de référence, du nous-même qui confère au sujet son identité et son appartenance. Kristeva a bien mis en évidence le lien existant entre l'Autre et le concept freudien d'inquiétante étrangeté qui est reliée à nos craintes infantiles de l'Autre : c'est-à-dire l'Autre de la mort, l'Autre de la femme, l'Autre de la pulsion immaîtrisable¹²⁹.

Chez Laferrière, le moi-narrateur est une sorte de compartiment vide qui absorbe, un peu comme le ferait une éponge, l'ensemble des situations d'altérité. Ce moi dans son cheminement de la déconstruction du Soi fait ainsi face à sa propre étrangeté. À la recherche d'une identité qui n'aboutira jamais, le personnage ne peut être saisi que dans la juxtaposition des différentes couches d'altérité. Ces diverses figures de l'Autre ne doivent pas être comprises comme des pièces isolées formant une identité, mais bien comme une

¹²⁸ Janet M. Paterson, *Figures de l'autre dans le roman québécois*, p. 95.

¹²⁹ *Id.*, « Pour une poétique du personnage de l'Autre », Janet M. Paterson (dir.), *L'altérité*, p. 115.

grande pièce divisée en plusieurs sections formant un réseau complexe de corridors. Cette dernière figure de l'altérité sera analysée selon une perspective divergente des autres couches des figures de l'Autre déjà vues. En effet, l'étranger, le Noir et le séducteur-intellectuel sont en partie saisis dans et par le regard de l'Autre tandis que l'étrangeté du Soi n'est saisissable que par une identification de l'intérieur : « L'identité de l'individu ne consiste pas à être pareil à lui-même et à se laisser identifier *du dehors* par l'index qui le désigne mais, à être le *même* – à être soi-même, à s'identifier de l'intérieur¹³⁰. » L'individualité du moi-narrateur n'est donc pas un produit comparé et comparable aux Autres face aux éléments qui les rapprochent ou les distinguent entre eux, mais bien une totalité qui se construit face à sa propre référence à Soi. Ces diverses couches des figures de l'Autre deviennent des masques qui se superposent les uns aux autres afin de former non pas une seconde peau, mais bien une série de peaux compactées ; il s'agirait là du cheminement inverse de la mue de certains lézards, c'est-à-dire qu'au lieu de remplacer sa vieille peau par une nouvelle, on superpose la nouvelle peau aux plus anciennes. En ce sens, le Soi laferrien dans sa construction perpétuelle d'une identité à atteindre fait réciproquement face à sa déconstruction constante. Or, si cet éventail d'altérités agit comme des masques en réponse à toutes les dispositions opportunes du Soi, s'agit-il là de véritables altérités ou bien d'altérités toutes artificielles ? À cette question, il est nécessaire que je distingue les altérités qui s'identifient du dedans et celles qui sont identifiées du dehors, c'est-à-dire de par la reconnaissance par autrui :

Est-ce que l'autre existe là-dedans ? Si je fais semblant d'être un autre, à ce moment-là, l'autre aussi n'est que semblant, il relève un peu du code, et peut-être qu'à ce moment-là il se confond tout simplement avec le code. Le grand autre ce serait le code et il n'y en aurait plus d'autre. C'est lui qui régît une altérité, mais parfaitement artificielle¹³¹.

¹³⁰ Emmanuel Levinas, *Totalité et infini : Essai sur l'extériorité*, La Haye, Martinus Nijhoff, coll. « Phaenomenologica », 1961, p. 265.

¹³¹ Jean Baudrillard et Marc Guillaume, *op. cit.*, p. 40.

Il ne peut donc pas y avoir de Soi sans la figure de l'Autre. Toutefois, ces deux formes de l'être ne doivent pas être comprises comme une dualité formant la séparation entre le connu et l'inconnu, le Soi et l'Autre. Leurs différentes articulations formant ainsi une relation sont bien plus complexes que la comparaison réductrice d'une dialectique entre le Même et l'Autre. Il faut donc dépasser cette dialectique afin de bien saisir les mécanismes d'acceptation ou de rejet de l'altérité, qui provient à la fois de l'Autre, mais surtout du reflet inconscient de sa propre étrangeté. Si la figure de l'Autre menace le Soi, ce dernier peut rejeter l'extériorité qui l'effraie et vivre complètement seul l'expérience de sa propre différence désormais abordée comme unité, c'est-à-dire que le Soi vient incorporer la différence de l'Autre comme sa propre étrangeté, faisant dès lors le glissement entre l'angoissant et l'assimilable¹³². Ce rejet de l'Autre correspond donc à cette peur de l'inconnu, à la matérialisation de ce qui n'est pas Soi, mais également à cette tentative de renier, voire détruire, sa propre étrangeté. Or, cette angoisse de voir sa propre individualité persécutée par l'Autre fait place à sa propre soumission de se voir subir sa propre peur, agressivité ou même sentiment de haine ou de dégoût : « Dans toute dimension d'altérité, le mouvement de rejet laisse entendre l'idée que la distinction entre *ego* et *alter* pourrait être interchangeable, que l'étranger soumis au rejet pourrait être soi¹³³. » Cette étrangeté du Soi doit donc être comprise comme un phénomène relationnel puisque les maillons de l'identité et de l'altérité doivent être saisis tous deux comme des phénomènes d'identification qui permettent au sujet de s'investir comme propre figure de l'Autre, créant ainsi une abolition des frontières entre l'étranger et l'étrangeté. L'étranger devient intériorisé au Soi : ayant un peu de l'Autre en Soi, l'Autre devient également ce véhicule qui contient un peu de Soi en lui-même. Cette

¹³² Simon Harel, *Le voleur de parcours : Identité et cosmopolitisme dans la littérature québécoise contemporaine*, p. 51.

¹³³ *Ibid.*, p. 55.

étrangeté est directement à mettre en perspective avec l'inquiétante étrangeté freudienne¹³⁴. Qu'il le veuille ou non, l'étranger habite le Soi. Il est une partie intégrante et secrète de l'identité. Reconnaître l'Autre en Soi permet aussi d'accepter (et de craindre moins) l'Autre qui n'est pas Soi. Or, l'étranger ne prend vie qu'au moment où surgit la conscience de sa propre différence, mais s'achève lorsque le Soi reconnaît que tous et chacun sont étrangers¹³⁵.

En effet, l'écrivain-narrateur découvrant ses nombreuses incohérences doit apprendre à la fois à faire cohabiter ses multiples étrangetés intériorisées ainsi que coexister avec les autres, figures familières ou étrangères. L'étrangeté jette donc un flou sur les frontières divisant le familier de l'inconnu puisque bien avant d'être étranger dans un autre pays (le Canada), le narrateur était déjà étranger chez lui puisque l'Autre c'est avant tout son propre inconscient. L'étranger est donc partout et nulle part à la fois et en voulant le fuir, le soumettre, le détruire ou même le tuer, le sujet par cette vérité cachée de sa conscience fait subir ce même sort à son propre inconscient, qui est le moteur même de sa propre étrangeté. Or, étranger en et à nous-mêmes, nous devons essayer de vivre avec les autres qui ne sont désormais plus des étrangers, mais simplement des figures de l'Autre : « À reconnaître *notre* inquiétante étrangeté, nous n'en souffrirons ni n'en jouirons de dehors. L'étrange est en moi, donc nous sommes tous des étrangers. Si je suis étranger, il n'y a pas d'étrangers¹³⁶. » Dans *Comment faire l'amour...*, Vieux explique ce sentiment curieux d'étrangeté par un rapprochement fort symbolique où il se compare, en quelque sorte, à un meuble :

¹³⁴ Ce concept freudien signifie une sorte de malaise chez le sujet qui provient d'une rupture de rationalité. Le terme introduit ainsi une notion de familiarité rassurante de la vie quotidienne mise en rupture avec l'inconnu, avec ce qui n'est pas familier, d'où ces autres synonymes de « l'étrange familier » et « l'inquiétante familiarité ». Cette rupture crée un profond malaise chez le sujet, menant ainsi jusqu'à l'angoisse.

¹³⁵ Julia Kristeva, *op. cit.*, p. 9

¹³⁶ *Ibid.*, p. 284.

Cette maison respire le calme, la tranquillité, l'ordre. L'Ordre de ceux qui ont pillé l'Afrique. L'Angleterre, maîtresse des mers... Tout est, ici, à sa place. SAUF MOI. Faut dire que je suis là, uniquement, pour baiser la fille. DONC, JE SUIS, EN QUELQUE SORTE, À MA PLACE, MOI AUSSI¹³⁷.

Ce passage permet facilement de faire le pont avec l'épigraphe contenue dans le paratexte de l'œuvre « Le nègre est un meuble ». De plus, le sentiment de malaise chez le personnage provient, en partie, du fait qu'il souhaite à tout prix devenir Blanc sans toutefois couper avec ses racines noires ; il désire se faire Blanc par l'écriture tout en étant le meilleur écrivain noir que l'Amérique ait connu :

Existe-t-il une psychanalyse possible de l'âme nègre ? N'est-ce pas, véritablement, le « Continent noir » ? Je vous pose la question, D^r Freud. Qui pourrait comprendre le déchirement du Nègre qui veut à tout prix devenir Blanc sans couper avec ses racines ? Connaissez-vous un Blanc qui désire, ainsi, de but en blanc, devenir Nègre ? [...] Moi, je voudrais être Blanc. Bon, disons que je ne suis pas totalement désintéressé. Je voudrais être un Blanc amélioré. Un Blanc sans le complexe d'Œdipe [...] Si je deviens subitement Blanc, là, juste en le souhaitant, que se passera-t-il ? Je ne le sais pas. La question est trop grave pour faire des suppositions. Je verrai les Noirs dans les rues et je saurai à quoi ils pensent quand ils regardent un Blanc. Je n'aimerais surtout pas que quelqu'un me regarde avec une telle convoitise dans les yeux¹³⁸.

Chez Vieux, le phénomène de l'écriture ne sert aucunement à changer le monde, comme il l'affirme à de nombreuses reprises. En fait, il désire uniquement changer de monde, et plus spécifiquement, devenir autre dans le monde. Vieux trouve donc un équilibre dans la manière qu'il choisit de s'autoreprésenter, dans son univers quotidien et dans ses créations : « Pour leur [ceux dont il se méfie] échapper, il faut vivre au premier degré : être qui on est¹³⁹. » Or, Vieux se construit sans cesse dans ses créations, et ce, même lorsque le sujet est complètement autre puisque le personnage « n'écrit jamais sur autre chose que sur [lui]-même¹⁴⁰. ». Par exemple, dans *Je suis un écrivain japonais*, le narrateur faisant le portrait d'un groupe de Japonais branchés vivant à Montréal, éclipe peu à peu ce tableau d'une jeunesse colorée pour faire place à son propre portrait, reconstruit sous une nouvelle identité.

¹³⁷ Dany Laferrière, *Comment faire l'amour avec un Nègre sans se fatiguer*, p. 103.

¹³⁸ *Ibid.*, p. 78-79.

¹³⁹ *Id.*, *Cette grenade dans la main du jeune Nègre est-elle une arme ou un fruit ?*, p. 62.

¹⁴⁰ *Id.*, *Je suis un écrivain japonais*, p. 113.

Dans *Cette grenade...*, Vieux, plutôt que de faire un portrait assez vague sur les Amériques, décide de faire encore une fois son portrait : « Oh ! c'est un truc assez vague sur l'Amérique... Une sorte de portrait... En fait, c'est plutôt mon portrait...¹⁴¹ » Enfin, dans *Je suis un écrivain japonais*, dans l'ultime but de saisir l'autre (le Japonais) dans la création littéraire, le narrateur devient l'Autre, ce Japonais qu'il s'invente au fur et à mesure qu'il efface la figure du Noir. Il choisit donc de devenir Japonais afin de voir, saisir et expérimenter autrement. Ce déplacement identitaire, glissement stratégique de « la jeune et sauvage Amérique¹⁴² » à une « culture millénaire et raffinée¹⁴³ » ne concerne finalement aucune des deux cultures puisque « c'est un Japon inventé qui ne regarde personne d'autre que [lui]¹⁴⁴. » En effet, le narrateur ne devient non pas un Japonais, mais bien un Japon, un pays qui n'a rien à voir avec le vrai Japon et qui se construit à partir de sa propre étrangeté et stupeur face à cette nouveauté culturelle.

En somme, l'Autre dans les trois récits de Laferrière forme cette étrange figure que l'on pourrait comparer à un oignon en raison de ses nombreuses couches successives. De plus, la particularité de l'oignon est qu'il est l'accumulation de ses couches, le légume n'est donc pas ce qui se cacherait derrière les diverses épaisseurs, car ce sont ses couches qui forment sa curieuse complexion. Il en est de même pour la représentation de la figure de l'Autre chez Laferrière. En pelant les multiples représentations de l'Autre, c'est-à-dire l'étranger, le Noir, le séducteur-intellectuel et l'étrangeté du Soi, on découvre que ce sont ces couches qui modulent et donnent une identité profonde à ce personnage. Ces représentations littéraires dans leur totalité ne deviennent non plus des couches, mais bien un noyau

¹⁴¹ *Id.*, *Cette grenade dans la main du jeune Nègre est-elle une arme ou un fruit ?*, p. 341.

¹⁴² *Id.*, *Je suis un écrivain japonais*, p. 107.

¹⁴³ *Ibidem.*

¹⁴⁴ *Ibid.*, p. 113.

identitaire qui ressemble sensiblement au concept du palimpseste¹⁴⁵. Toutefois, chaque couche se superpose harmonieusement à la précédente sans jamais l'effacer ou la détruire, formant ainsi une altérité particulièrement fragile puisque si l'une des couches se voit miner de l'intérieur par le procédé du stéréotype, venant de l'Autre ou de sa propre subjectivité, les autres couches en subissent également les conséquences.

¹⁴⁵ Le palimpseste est un manuscrit écrit sur un parchemin préalablement utilisé, et dont on a fait disparaître les inscriptions pour y écrire de nouveau.

CHAPITRE II : LES CONDITIONS DE POSSIBILITÉ DE L'ALTÉRATION DU SOI DANS LES ROMANS DE DANY LAFERRIÈRE

« L'étranger, c'est le lieu de l'échange des altérités, c'est la nécessaire création d'un potlatch social, culturel où la richesse de chacun est enrichie de l'étrangeté des autres. C'est le lieu utopique et idéal de la citoyenneté. »

Gilles Thérien, *L'étranger dans tous ses états : Enjeux culturels et littéraires*

« L'Autre n'est Autre que par rapport au Même. »

Daniel Castillo Durante, « Les enjeux de l'altérité et la littérature »

L'altération, analysée ici comme un phénomène littéraire, est indissociable de l'altérité, car sans interaction véritable avec la figure de l'Autre, il ne peut y avoir modification ou transformation du Soi. L'altérité permet donc l'exploration de visions nouvelles de l'identité tandis que l'altération représente une projection identitaire développée sous une perspective nouvelle qui, au départ, n'était pas considérée. L'identité ne peut être contenue sous le sceau de l'inné, car elle ne prend son sens que dans l'acquis, c'est-à-dire dans l'expérience de l'individu. En effet, elle n'est pas non plus un héritage à conserver, mais bien une situation à découvrir et à assumer pour le Soi, s'exprimant en termes de différence, de refus et de révolte¹⁴⁶. En effet, le Moi et l'Autre ne sont pas à considérer dans un rapport de communion dans l'univers de Laferrière, mais plutôt dans un rapport conflictuel qui relève de l'ensemble des caractéristiques dichotomiques du texte littéraire :

le rapport entre Moi et l'Autre commence dans l'*inégalité* de termes, transcendants l'un par rapport à l'autre, où l'altérité ne détermine pas l'autre formellement comme l'altérité de B par rapport à A résultant simplement de l'identité de B, distincte de l'identité de A. L'altérité de l'Autre, ici, ne résulte pas de son identité, mais la constitue : l'Autre est Autrui¹⁴⁷.

¹⁴⁶ Anissa Talahite-Moodley, « Introduction », *op. cit.*, p. 2.

¹⁴⁷ Emmanuel Levinas, *op. cit.*, p. 229.

Or, chez Laferrière, altérité et identité constituent des synonymes puisque l'altérité n'est pas une des facettes de l'identité, mais bien sa matière même, ce qui la compose dans son entièreté. Cette relation du Soi à l'Autre, ou plutôt de l'Autre à Soi, se construit sur le principe d'insuffisance, c'est-à-dire que l'altérité de l'Autre demeure en majeure partie et pour toujours (puisque'il y a altérité dans la mort également) incompréhensible. Et c'est justement cette partie manquante, ce vide rempli par l'altérité de l'Autre, qui permet au Soi de s'altérer par la présence de cette figure étrangère, car l'Autre est à jamais la source d'une incompréhension. D'ailleurs, cette incompréhension détruit toute tentative d'un savoir absolu : « C'est une intelligence sans limites, précisément parce qu'elle laisse toujours un reste (d'incompréhension)¹⁴⁸. » Certains facteurs, tels que la dynamique des rencontres culturelles et l'instabilité de l'identité, sont nécessaires au processus d'altération. D'ailleurs, ce processus d'altération n'est pas à saisir comme une finitude ni même un état, car n'ayant aucune fin, il demeure éternellement un passage, une modification constamment en devenir, une transformation à la dérive. Tout d'abord, la dynamique de la rencontre culturelle constitue un ingrédient important à la recette de l'altération, car la figure de l'Autre modifie notre propre perception face à nous-mêmes et à ce qui nous entoure. Le second moteur de l'altération, l'instabilité de l'identité, permet l'intervalorisation d'éléments hétérogènes, soit une véritable rencontre entre deux altérités. Cela veut dire que l'influence déployée entre les deux altérités débouche sur un résultat imprévisible qui n'a rien à voir avec un simple mélange ou même une certaine dégradation de la figure de l'Autre, détruisant ainsi toute menace de dilution de l'être. Or, comment s'effectue la rencontre avec l'altérité ? Quels en sont les mécanismes qui la sous-tendent ? Et quels facteurs, ou conditions de possibilité, sont nécessaires dans le texte littéraire pour permettre le processus d'altération chez les

¹⁴⁸ Jean Baudrillard et Marc Guillaume, *op. cit.*, p. 128.

personnages ? À ces questions, je dois d'abord ajouter celle-ci afin de faire les liens nécessaires entre altérité, identité et altération : Comment être soi-même sans se fermer à l'Autre et comment s'ouvrir à l'Autre sans se perdre soi-même ?¹⁴⁹ Chez Laferrière, on retrouve la triangulation altérité, identité et altération qui envahit le texte littéraire. Quoique l'on puisse d'abord faire le rapprochement entre identité et altérité, le véritable complément de l'identité réside dans le phénomène de son altération. En effet, Vieux modifie et altère son environnement immédiat en raison de facteurs précis, qui seront nommés conditions de possibilité. Si le premier enjeu considérait des éléments internes au narrateur, c'est-à-dire ses multiples couches de représentation de la figure de l'Autre, développées selon le rythme d'un mode d'affirmation identitaire qui s'inscrit dans le changement et la mouvance, le second et le troisième enjeux s'intéressent à des éléments internes et externes au narrateur. Il sera question d'analyser la formation de sa propre identité par rapport à celle de l'Autre puisque l'altérité est avant tout un concept relationnel. Donc, l'altération signifie la puissance de révélation que l'altérité effectue au sein du Soi dans le texte littéraire, c'est-à-dire l'impact, la signification ou bien l'effet que le Soi possède sur l'Autre. C'est pourquoi la figure de l'Autre a définitivement une fonction de révélation dans le discours, elle a un rôle primordial à jouer dans la diégèse du texte. Le concept d'altérité, ayant subi de nombreuses modifications importantes, se soustrait aujourd'hui à la structure binaire opposant le Même à l'Autre. L'Autre, qu'il soit sous la forme d'une représentation de l'altérité ou bien de sa propre étrangeté, se dévoile désormais dans toutes ses contradictions qui forment sa complexité. C'est pour cette raison qu'il est plus révélateur d'analyser la nature de l'altérité plutôt que le rapport au Nous¹⁵⁰. On pourrait dès lors comparer la relation entre le Soi et

¹⁴⁹ Édouard Glissant, *Introduction à une poétique du divers*, p. 23.

¹⁵⁰ Janet M. Paterson, *Figures de l'autre dans le roman québécois*, p. 136.

l'Autre à des champs magnétiques qui tout à la fois s'attirent et se repoussent, étant non pas polarisés à chaque extrémité externe, mais plutôt trouvant son négatif et son positif en son centre, d'où l'absence de relation binaire. En somme, que signifie réellement dans un contexte littéraire de rencontre de l'altérité le terme altération ? Il va de soi que l'altération implique l'idée de changement, de modification chez un individu et détruit le mythe de l'identité unifiée et stable, mais il s'agit d'un processus bien plus complexe :

En somme, la culture rencontre l'hétérogène dans cette figure de l'Autre : supplément de significations qu'il faut apprendre violemment à symboliser afin de rétablir un flux d'échanges signifiants permettant à nouveau d'instaurer la régularité des contours de l'identité. C'est pourquoi il est impossible de maîtriser cette violence symbolique définissant l'altération : modification du lieu scénique où le sujet percevant fonde son regard, surpris par la différence de l'Autre. On peut ainsi envisager ce passage de l'altération à l'altérité comme caractéristique première de l'étrangeté. À la rencontre phénoménologique dont l'enjeu est bien, d'ego à autrui, de proposer le modèle d'une recherche spéculative est substituée l'altération. Les significations propres à cette expression sont nombreuses. À la fois modification d'un état antérieur, l'altération suppose de plus, ce qui en constitue la connotation par ailleurs négative, un processus de dégradation. L'utilisation que je fais du mot altération, associé dans le cadre de cet essai à l'étrangeté, permettrait de complexifier le concept d'altérité qui, s'il signifie lui aussi changement, n'en présuppose pas moins la rencontre de l'Autre sous l'aspect d'un être formé et idéalisé par le regard d'autrui¹⁵¹.

En somme, l'altération fait son chemin jusqu'à l'étrangeté du Soi, mais avant de s'y rendre, elle doit traverser une série de couches successives aux représentations de l'altérité. De plus, l'altération est continue puisque le texte littéraire construit une représentation kaléidoscopique de l'altérité, l'identité étant chez Laferrière un concept partiel et partial. L'altération accepte l'inclusion de toute différence interne et externe ainsi que l'inclusion de l'Autre dans sa propre identification.

D'autre part, s'interroger sur les conditions de possibilité de l'altération du Soi ainsi que de celle de l'Autre transmet des savoirs importants sur l'altérité des personnages de Laferrière. Évidemment, de multiples conditions de possibilité doivent être présentes pour permettre divers agencements de processus d'altération, des facteurs internes ainsi que des

¹⁵¹ Simon Harel, *Le voleur de parcours : Identité et cosmopolitisme dans la littérature québécoise contemporaine*, p. 65.

facteurs externes, tels que les divers bouleversements et péripéties de la chronologie personnelle des personnages, leur histoire sociale et culturelle de même que le passage du temps. Toutefois, deux conditions de possibilité particulières à l'univers des romans de l'écrivain haïtien seront analysées attentivement. Avant de les aborder, il est utile de bien comprendre la signification de l'expression « condition de possibilité » et ce qu'elle implique. Si l'on devait comparer la relation entre une condition de possibilité et le phénomène d'altération, on pourrait faire le rapprochement avec une relation de cause à effet. La condition de possibilité permet et provoque l'altération. Tout d'abord, l'expression « condition de possibilité » est empruntée à la philosophie de Martin Heidegger, plus particulièrement dans son livre *Être et Temps*¹⁵² où il s'intéresse aux conditions de possibilité du *Dasein* ainsi qu'aux questions phénoménologiques de l'Être. Le *Dasein*, nommé aussi l'étant, signifie l'être-là et s'inscrit dans sa philosophie du vivre-ensemble et représente l'incarnation de l'angoisse et de l'inquiétude face à sa propre finitude¹⁵³. Il s'agit de la manifestation visible et perceptible de ce qui se montre, c'est-à-dire le dévoilement de l'être dans sa dimension visible. Dans cette philosophie de l'être, il y a cette obsessive angoisse de la finitude puisque le *Dasein* est un être-jeté dans le monde qui se projette dans ce qui est absent et qui forme des liens sociaux en fonction des manques à combler¹⁵⁴. Le *Mitsein*, étant l'une des caractéristiques du *Dasein*, est la signification de l'être qui vit au milieu des Autres et c'est pour cela que l'altération s'explique et prend forme en partie par le *Mitsein*. Dans le *Dasein* se retrouve cette inquiétante étrangeté qui, elle, provient de cette profonde angoisse attachée au sentiment d'être un individu jeté dans le monde. D'ailleurs, l'interaction, les

¹⁵² Martin Heidegger, *Être et Temps*, [En ligne], http://t.m.p.free.fr/textes/Heidegger_etre_et_temps.pdf (Page consultée le 15 juin 2013).

¹⁵³ Pierre Ouellet, « Le principe d'altérité », Pierre Ouellet et Simon Harel (dir.), *Quel autre ? L'altérité en question*, p. 27.

¹⁵⁴ Voir *Ibid.*, p. 28.

véritables échanges, entre les multiples altérités ne proviennent non pas du fait qu'ils ont une similarité à partager, mais bien parce qu'il y un manque à combler. Or, c'est lorsque ce vide est rempli qu'il y processus d'altération :

C'est l'altérité propre au manque qui me pousse vers un autre, non pas pour qu'il le comble mais pour qu'il l'éprouve avec moi et fasse l'expérience conjointe de cette altération où l'on se croise, non tant dans une identité commune que dans une altérité vécue en commun. C'est ce dont je suis dépossédé qui m'unit à autrui dans un désir de *ce qui n'est pas* et la peur commune de *ce qui n'est plus*, dans l'angoisse désirante ou le besoin terrifiant de ce qu'on ne possède pas mais dont le manque nous possède littéralement¹⁵⁵.

Or, la connaissance de Soi repose sur des conditions. D'abord, le phénomène d'altération détruit le Moi qui ne fait que s'identifier du dedans. L'existence du Moi, ce *Dasein*, existe principalement de par la reconnaissance d'Autrui. Sans la figure de l'Autre, l'existence du moi serait entièrement phénoménale. En ce sens, l'écriture de Laferrière illustre l'importance du *Mitsein* parce que les personnages ont besoin des autres non seulement pour exister, mais pour donner un sens à leur étrangeté cachée sous une altérité. L'angoisse du *Dasein* est générée tant par le sentiment d'être jeté dans le monde que par l'inquiétude qui provient du visage (et plus spécifiquement du regard) de l'Autre. Il est donc question d'une phénoménologie de l'existence (propre à la philosophie de Heidegger), mais aussi d'une phénoménologie de l'apparaître, c'est-à-dire le regard de l'Autre (propre à la philosophie de Levinas qui a fortement été inspiré par la phénoménologie de Heidegger) qui questionne la place du *Dasein* dans le monde. Chez Levinas, le lieu éthique de la rencontre entre deux *Dasein* se retrouve dans le phénomène. Ce concept de phénomène, à lié à celui de représentation de l'altérité dans l'écriture de Laferrière, souligne les limites sémantiques et ontologiques du *Dasein* :

Le moi, c'est la crise même de l'être de l'étant dans l'humain. Crise de l'être, non pas parce que le sens de ce verbe aurait encore à être compris dans son secret sémantique et en appellerait à l'ontologie, mais parce que moi, je me demande déjà si mon être est justifié, si le *Da* de mon *Dasein* n'est pas déjà

¹⁵⁵ *Ibid.*, p. 29.

l'usurpation de la place de quelqu'un [...] L'altérité d'autrui est la pointe extrême du « tu ne commettras pas d'homicide » et, en moi, crainte pour tout ce que mon exister, malgré son innocence intentionnelle, risque de commettre de violence et d'usurpation. Risque d'occuper, dès le *Da* du *Dasein*, la place d'un autre et ainsi, concrètement, de l'exiler, de le vouer à la condition misérable dans quelques « tiers » ou « quart » monde, de le tuer¹⁵⁶.

En somme, le *Dasein* n'existe que par rapport à la figure de l'Autre tout comme l'altération est tributaire de la rencontre avec l'altérité. En analysant en profondeur les deux conditions de possibilité à l'altération du Soi, on pourra constater que le Soi est doublement aliéné, c'est-à-dire par lui-même (en raison de sa reconnaissance des stéréotypes de son altérité qu'il reproduit pour le regard du Blanc), mais également par la société de laquelle il fait partie (par une dialectique de jeux et de luttes s'inscrivant dans des réseaux relationnels complexes liés au phénomène d'intergonicité). Toutefois, c'est en utilisant ces conditions de possibilité comme matériaux malléables que le narrateur pourra se défaire des chaînes de l'aliénation.

2.1 Subversion du stéréotype par l'écriture métatopique

Dans l'intérêt de ne pas être réduit à une simple nation, classe ou ethnie, le narrateur laferrien plonge tête première dans l'écriture du stéréotype où l'humour joue un rôle déterminant quant au détachement émotionnel que le personnage vit face au regard collectif des autres qui mine de l'intérieur les multiples coquilles de la figure de l'Autre. L'ironie, omniprésente dans les récits du romancier, détruit tout sur son passage et accentue le pouvoir révélateur qu'offre la présence constante du stéréotype. En effet, l'ironie, la caricature, la satire, la parodie, le cynisme et l'arrogance ne sont que quelques exemples de types de représentations de l'altérité qu'emploie le narrateur pour tracer divers portraits de la vie quotidienne d'un Montréal multiculturel. Ces formes de représentations constituent certes de

¹⁵⁶ Emmanuel Levinas, *Entre nous : Essai sur le penser-à-l'autre*, Paris, Grasset, coll. « Figures », 1991, p. 169-170.

puissants boucliers, voire des armes, pour repousser, détruire ou manipuler à sa façon les multiples stéréotypes (portant sur le succès, les rapports interraciaux, les problèmes sociaux ainsi que les relations humaines) dont il est prisonnier, volontairement ou involontairement. Dans la représentation des diverses couches de la figure de l'Autre, Laferrière utilise abondamment la technique du stéréotype littéraire. Il s'agit là d'une représentation de l'altérité typiquement laferrienne puisque la combinaison et la déformation de certains stéréotypes en font un mode d'écriture qui révèle l'Autre. Il abuse ainsi d'une variété de stéréotypes, parfois explicitement, en demeurant toutefois toujours conscient des diverses techniques utilisées dans la représentation du stéréotype et des effets voulus afin de créer cet Autre monté et exploité de toute pièce, ou plutôt de tout jugement stéréotypé.

Avant d'analyser quelques stéréotypes liés à chacune des représentations des figures de l'Autre et comment celles-ci viennent miner de l'intérieur ces altérités, il est nécessaire de cerner une définition juste et éclairante du stéréotype ainsi que du concept d'écriture métatopique qui vont de pair avec la puissance littéraire qu'affirme l'altérité dans l'univers de Laferrière. Afin de développer une définition du stéréotype qui réponde aux divers enjeux que propose le concept d'altérité laferrien, je m'appuierai principalement sur les études théoriques de Daniel Castillo Durante. Pour commencer, nous ne rencontrons chez le narrateur que les couches d'altérité qu'il veut bien dévoiler ainsi que ce qu'il accepte de mettre de l'avant dans le regard de l'Autre (tandis que ce même regard de l'Autre interagit avec une image de l'altérité qu'il s'est préalablement construite dans la manière qu'il choisit, volontairement ou involontairement, consciemment ou inconsciemment, de percevoir l'altérité) :

le visage que l'on prête à autrui est souvent régi par le stéréotype. Ce mécanisme d'anamorphose ou de déformation brouille l'image de l'autre qui devient ainsi un lieu de recyclage de la parole du même. On peut nommer ce mécanisme d'anamorphose « *poubellisation* de l'autre ». L'autre sert en quelque sorte

de lieu de décharge. Or, pour qu'il y ait dévoilement de l'autre en tant qu'altérité infrangible, il faut que le soi se déprenne de la crispation identitaire qui le maintient en suspens [...] Donc, déprise de soi par souci de l'autre¹⁵⁷.

Chez Laferrière, le stéréotype est employé abondamment comme déguisement. Ainsi, en brouillant ou en masquant les savoirs véritables du Soi et en superposant des réalités illusoires, le Soi s'affirme donc comme l'Autre le perçoit, c'est-à-dire que le stéréotype est considéré comme condition de possibilité des représentations d'autrui.¹⁵⁸ Le Soi se voit donc altéré inévitablement par le stéréotype. Dans les récits de l'écrivain, la langue devient ce puissant outil qui révèle une multitude de paradigmes altérés par cette sorte de matrice stéréotypale. Afin de bien saisir les enjeux posés par l'omniprésence du stéréotype dans les stratégies qui permettent la représentation des diverses couches de l'altérité formant la figure de l'Autre chez le narrateur, il importe de distinguer les concepts du cliché et du stéréotype puisque la définition de l'un est pratiquement toujours assimilée à la définition de l'autre. Chez Laferrière, l'image de l'Autre ne peut échapper au cliché : « autrui relève du stéréotype qui le *re-présente*. Idéalisée ou démonisée, généralement contaminée et polluée, l'image de l'autre sert de filtre et d'exutoire tout en nous permettant de garder nos ponts avec le monde¹⁵⁹ ». L'univers laferrien accorde une importance capitale aux représentations stéréotypées, plus spécifiquement aux types de représentations qui sont figées, c'est-à-dire qui possèdent une signification et un sens préfabriqués. Certes, de par son étymologie, le terme stéréotype renvoie à une forme figée de représentation. Il y a donc un processus de fossilisation des diverses représentations des figures de l'altérité qui s'opère puisque le stéréotype détermine une certaine modalité d'agencement discursif¹⁶⁰. Tout d'abord, il y a un partage qui s'effectue réciproquement entre les concepts de stéréotype et d'unité

¹⁵⁷ Daniel Castillo Durante, *Les dépouilles de l'altérité*, p. 26.

¹⁵⁸ *Ibid.*, p. 48.

¹⁵⁹ *Ibid.*, p. 127.

¹⁶⁰ *Id.*, *Du stéréotype à la littérature*, p. 11.

d'emprunt. Ce dernier comprend en fait les clichés, les proverbes, les maximes, les refrains, les métaphores lexicalisées et divers syntagmes figés. Certes, le cliché doit être abordé dans l'optique qu'il est en constante interaction avec le stéréotype. Toutefois, le stéréotype, contrairement aux multiples unités d'emprunts, exerce une force de laquelle il se protège en dépouillant entièrement la figure de l'Autre en reproduisant des copies d'une altérité, c'est-à-dire des répliques de l'Autre, qui une fois reproduites, deviennent des reproductions du Même. Dans ce processus de reproduction intervient le mécanisme catoptrique du stéréotype, c'est-à-dire sa fonction de miroir qui permet des effets de réflexion, gelant ainsi l'image qui est censée permettre un dialogue avec la figure de l'Autre¹⁶¹. Le stéréotype permet donc au sujet de se construire une image de l'Autre qui est en fait le véritable reflet, c'est-à-dire le miroir d'une projection narcissique, de sa propre perception de l'altérité. L'unité d'emprunt est en fait la présence littéraire des multiples traces sémantiques qu'oblige le stéréotype :

Dans la mesure où l'unité d'emprunt se substitue au stéréotype en tant que présence, l'efficacité de la régie stéréotypale des discours est assurée. Pris pour un autre (le cliché, le proverbe, etc.), le stéréotype multiplie les masques contre lesquels achoppe l'« immaturité secrète » du sujet¹⁶².

L'utilisation abusive du stéréotype chez Laferrière instrumentalise donc le discours littéraire, c'est-à-dire le dialogue que le moi-narrateur établit avec l'Autre. Or, les multiples unités d'emprunts deviennent ainsi la seule monnaie d'échange possible dans le contact entre le Soi et l'Autre. Confiné à réutiliser infiniment des répliques et des simulacres des figures de l'Autre, le texte littéraire devient un véritable cimetière de l'altérité où le stéréotype est à lui seul une sorte de tombeau qui à la fois garde intacte cette image de l'Autre, mais aussi le coupe du texte littéraire où il pourrait se déprendre de sa dépouille sémantique et se reconstruire à nouveau : « Le stéréotype qui mobilise l'investissement idéologématique du littéraire apparaît ainsi comme une parole recyclée, voire une sorte de résidu. Ce caractère

¹⁶¹ *Ibid.*, p. 13.

¹⁶² *Ibid.*, p.16.

stercoral, proprement excrémental, explique que le texte littéraire problématise souvent sa relation au monde à partir du détrit¹⁶³. » Les unités d'emprunts permettent donc un glissement sémantique passant du particulier au général, bref du personnel à l'universel, à la manière des *topoi*, sorte de propositions visant l'universalité d'une vérité en tant que probabilité¹⁶⁴. D'ailleurs, souvent confondus, il importe de distinguer les termes *topos* et stéréotype puisque même s'ils ont parfois des fonctions communes, ils se conforment selon des méthodes discursives littéraires respectives :

Les stéréotypes, lorsqu'ils sont apparentés au *topoi*, fonctionneraient donc apparemment sous la même bannière. Même à la lumière de cette démarche que je ne saurais partager, il importerait de ne pas les confondre car, bien qu'ils soient souvent placés sous la même étiquette [tout comme le lieu commun et le cliché], ils obéissent à une logique distincte. Le *topos* fournit au scripteur un réseau thématique qu'il devra par la suite développer, voire réélaborer. Le stéréotype obéit en revanche à une logique d'évidence qui exclut a priori toute tentative de réélaboration. En un sens bien précis, il s'offre donc comme le *type* même du « solide » (*stereos*) « bon sens » d'une représentation reçue dont il tire les ficelles. Le stéréotype en tant qu'*idée que l'on se fait de...* trouve ses conditions de possibilité dans une politique du simulacre. L'éclipse du réel qu'il déclenche au profit d'un pur miroitement – le pseudo-référent auquel se rapporte l'unité clichée – se substitue à tout raisonnement [...] l'on peut dès lors voir dans le stéréotype le moteur premier d'une logique de gel de l'autre ; son apparition au niveau des discours détermine l'*anamorphose* de la perspective éthique dans laquelle est censée fonctionner la Raison pratique. Le rapport du stéréotype aux idéologies mérite une attention soutenue si l'on veut cerner les limites à l'intérieur desquelles il est possible d'asseoir une problématique¹⁶⁵.

Chez Laferrière, il est question de stéréotypes et non pas de *topoi* dans la représentation des multiples figures de l'Autre. Ce « gel de l'autre », d'une possible altérité, soulève de nombreux enjeux éthiques et littéraires. En questionnant les relations entre les stéréotypes et les idéologies présents dans les textes, il est possible d'éclairer la problématique concernant les rapports entre ces figures de l'altérité et leur altération dans le texte littéraire. Ce qui est particulièrement intéressant et surtout fort intrigant chez Laferrière est que le stéréotype est au service des multiples figures de l'Autre. Certes, il est vrai que le contraire est également applicable, soit les figures de l'Autre au service du stéréotype. Toutefois, on constatera à travers une analyse de certains stéréotypes en relation avec

¹⁶³ *Ibid.*, p. 22.

¹⁶⁴ *Ibid.*, p. 29.

¹⁶⁵ *Ibid.*, p.32-33.

certaines altérités précises que cette relation n'est pas à sens unique et vient former une sorte de cercle infini, véritable cercle vicieux situationnel¹⁶⁶. Donc, le stéréotype s'adapte aux diverses situations possibles liées à ces interactions avec les unités d'emprunt, car sa logique est essentiellement flottante, ce qui veut dire qu'elle s'accommode en fonction des enjeux du marché des échanges d'unités d'emprunt (les clichés, les proverbes, les idées reçues, les redites, etc.).¹⁶⁷ Le stéréotype représente donc une sorte de coquille vide (le fameux tombeau) que l'unité d'emprunt remplit par sa présence. C'est pour ces raisons qu'il permet de réguler les discours. Et cette régulation du discours littéraire permet en fait une économie de la répétition puisque nous nous trouvons dans l'ordre du simulacre. C'est ici que le stéréotype se distingue principalement des unités d'emprunt (comprenant les proverbes, les clichés, les lieux communs, les redites, etc.). En effet, ces derniers n'obéissent pas à la même économie puisqu'ils ne se conforment pas à ce mandement que régit le stéréotype. Il y a donc un rapport conflictuel qui peut s'établir entre stéréotypes et unités d'emprunt : « le propre du stéréotype, c'est justement de passer inaperçu. Dès qu'on s'imagine l'appréhender, c'est la rugosité frelatée du cliché qui fait surface ; le cliché fonctionnant ici en tant que copie à caractère stéréotypal¹⁶⁸ ». Il y a ainsi une présence fortement révélatrice de la relation symbiotique qu'entretient le stéréotype avec le simulacre. Le stéréotype obéit donc à la fois à une économie de la répétition, mais également à une économie de la copie, excluant ainsi toute probabilité et hasard par peur du malentendu : « C'est dire que sous la tutelle du stéréotype l'Autre n'a droit de citer que comme copie du Même. Or il se trouve que le Même n'est à son tour qu'une copie de lui-même car en clicchant l'Autre il empêche la pensée de se

¹⁶⁶ Il s'agit-là d'une situation complexe, car la cause est aussi la conséquence de l'effet, ce que l'on nomme communément un paradoxe. Le paradoxe le plus connu est probablement celui de l'œuf et la poule, à savoir lequel des deux est venu en premier.

¹⁶⁷ Daniel Castillo Durante, *Du stéréotype à la littérature*, p. 35.

¹⁶⁸ *Ibid.*, p. 44.

penser comme naturelle¹⁶⁹. » En interagissant avec des copies créées par le stéréotype et éclipsant par le fait même l'expérience de l'altérité, les personnages sont privés de l'expérience du réel de ces relations. L'échange ne peut donc pas être complet, car une copie de l'expérience est aussi un simulacre d'expérience : « La fonction *métatopique* du stéréotype lui-même est donc liée à un marché des échanges d'unités d'emprunt dont le caractère instrumental opère l'interpellation du sujet en copie-conforme de discours¹⁷⁰. » Enfin, si le stéréotype était cet espèce d'iceberg sémantique flottant dans le discours littéraire, le cliché en serait la pointe émergente. Ainsi, il développe un éventail de stratégies générant une économie de la répétition et de la copie qui est de l'ordre du métatopique.

2.1.1 Considérer le stéréotype dans une dynamique métatopique

Le terme « métatopique » découle en fait des théories¹⁷¹ de Daniel Castillo Durante et signifie une mise en place et un pouvoir de réaction du signe comme centre d'agonicité. L'art en général, et plus spécifiquement la littérature, peut subvertir la parole gelée par le stéréotype afin de dévoiler l'altérité du sujet. Ce rapport entre la littérature et la représentation du réel, lié par la dépétrification de la parole sous le joug du stéréotype, fixe une logique aléthique des données épistémologiques échappant à la conformité entre l'énoncé et la chose¹⁷². Dans cette perspective d'analyse métatopique, la vérité ne peut être accessible que dans la nudité du sujet (un dépouillement absolu), c'est-à-dire que dans ce

¹⁶⁹ *Ibid.*, p. 69.

¹⁷⁰ *Ibid.*, p. 70.

¹⁷¹ Le terme « métatopique » se retrouve principalement dans son ouvrage *Du stéréotype à la littérature* ainsi que dans son article « Les enjeux de l'altérité et la littérature » dans lesquels Daniel Castillo Durante fait le rapprochement significatif entre la littérature et les grandes perspectives d'approche par rapport à la problématique de l'Autre.

¹⁷² Daniel Castillo Durante, « Les enjeux de l'altérité et la littérature », *Culture française d'Amérique*, 1997, p. 14.

contexte théorique le discours littéraire de Laferrière serait cette nudité dans laquelle le sujet, cette figure de l'Autre, serait complètement dépouillé, soumis au sceau de la vérité. C'est ainsi par le métatopique que le stéréotype est subverti :

Nous appelons cette dimension du littéraire métatopique dans la mesure où elle permet la subversion de la parole gelée. La littérature peut ici, en principe (il s'agit en fait d'une utopie), renverser le stéréotype, le déstabiliser en tout cas, l'ébranler. Dans cette perspective, l'Autre peut nous être présenté débarrassé des images clichées qui le dérobent à notre regard. La différence entre le Je et le Tu peut alors devenir lieu d'interrogation et, peut-être, d'interperméabilité. Dans ce cadre précis, la lecture se fait alors (à la manière hébraïque) de droite à gauche. Nous voulons dire que nous partons de l'Autre pour arriver au moi. La littérature, dans sa dimension métatopique, viserait donc ce renversement du rapport à l'Autre. C'est également dans ce cadre que l'Autre peut se dégager de la subalternité qui pèse sur lui. L'altérité de l'Autre – l'alter du *subalternus* – retrouverait ainsi un espace proprement alternatif ; sa voix, signe jusque-là déchu, y inscrirait son appel¹⁷³.

Ce « lieu d'interrogation » que l'on peut aussi rattacher à une véritable interaction entre le Je et le Tu, nommé « interperméabilité » par Castillo, est également à mettre en perspective avec la notion d'intergonicité, qui sera développée comme seconde condition de possibilité à l'altération du Soi. De plus, ce nouveau mouvement, glissement identitaire passant de l'Autre au Soi, effectuant ainsi un renversement dans la représentation de l'altérité, dicte au texte littéraire que la figure de l'Autre n'est bien plus celle de l'étranger, mais bien de l'étranger à l'intérieur de Soi, c'est-à-dire sa propre étrangeté vécue comme figure de l'altérité. Enfin, cette altérité devient le lieu non seulement d'un échange signifiant entre l'Autre et le Soi, mais devient aussi le lieu d'une altération.

2.1.2 La caricature de la figure de l'étranger

L'étranger, dans les récits de Laferrière, qu'il soit le narrateur ou bien un autre personnage du récit, de couleur blanche, noire, jaune ou rouge, fait continuellement face à un gel du Même. En effet, l'éventail des figures de l'Autre, cette roue de l'altérité divisée par couleur, se construit selon l'élaboration de discours clichés. J'entends par discours clichés

¹⁷³ *Ibid.*, p. 15-16.

l'ensemble des énoncés dont l'accessibilité et la compréhension de leur signification sont régies par une tutelle stéréotypale¹⁷⁴. Le glissement du particulier au général, c'est-à-dire la jonction entre le singulier et l'universel, est propre à tous les personnages de l'univers de l'écrivain haïtien. Or, ce qui est perçu de l'Autre ou même du Soi n'est que la copie figée et statique que le stéréotype met dangereusement en place : « En temporalisant le rapport à l'Autre à travers la figure différenciée du cliché, le stéréotype fait du langage un lieu de recyclage dont le sujet est l'usager et le prisonnier tout à la fois [phénomène d'ailleurs nommé par Castillo Durante "*poubellisation* de l'Autre"]¹⁷⁵. » Il ne s'agit pas là d'une généralisation de l'Autre, mais bien d'une caractérisation des éléments identitaires composant la figure de l'Autre. L'interaction entre les classes, vécue comme un rapport de compétition et/ou bien de menace face aux multiples altérités tient de l'ordre du prévisible puisqu'elle évacue tout hasard possible par peur de l'Autre (que ce soit par contagion, élimination ou altération¹⁷⁶) :

L'étranger peut ainsi faire l'objet d'une représentation fortement stéréotypée par le recours à la description ou aux énoncés de jugement qui l'assignent à la périphérie. Ce rituel de passage que constitue le couple intériorité/extériorité, comme inscription topologique et projection sur l'Autre de propriétés imaginaires, est par conséquent un processus complexe. On peut proposer à cet égard que la description périphérique et stéréotypée de l'étranger permet la consolidation d'un narcissisme défensif – ou rétracté – qui protège contre toute menace imaginaire venant de l'extérieur¹⁷⁷.

Dans les récits de Laferrière, on refuse au narrateur (mais également à l'ensemble des personnages constituant une altérité) une identité individuelle. En effet, chaque individu se voit octroyer son individualité en étant immergé anonymement dans l'identité collective de sa race, de sa nation et de son sexe. Non seulement on refuse au narrateur son individualité,

¹⁷⁴ *Id.*, *Du stéréotype à la littérature*, p. 43.

¹⁷⁵ *Ibid.*, p. 151.

¹⁷⁶ La contagion transférerait ici les traits d'un individu à un autre ; l'élimination détruirait l'Autre en tant qu'altérité et enfin l'altération permettrait une transformation (c'est-à-dire qu'elle oblige une modification) d'un individu sans toutefois nécessairement transférer les traits d'un individu à un autre. C'est ici qu'une altérité se transforme pour en devenir une autre, sans rentrer dans l'ordre de la copie ou du gel du Même.

¹⁷⁷ Simon Harel, *Le voleur de parcours : Identité et cosmopolitisme dans la littérature québécoise contemporaine*, p. 215.

mais celui-ci adhère à la pensée commune de l'Autre. Il devient donc, volontairement, cet Autre qui était au départ préfabriqué par les individus de la société montréalaise. En se choisissant une étiquette, que ce soit dans un but professionnel, intellectuel ou affectif, l'Autre se propose à la fois une trêve et aussi un domicile.¹⁷⁸ Laferrière use donc largement de l'utilisation du cliché face à l'ensemble des catégories représentées dans les romans, soit les Noirs, les Blancs, les Rouges, les Jaunes, mais également les jeunes et les vieux, les riches et les pauvres, les femmes et les hommes et enfin les valeurs traditionalistes et les valeurs modernes. Ces jeux de miroirs constants entre ces catégories soulignent les préjugés et les opinions face aux multiples altérités. Ainsi, sans retenue aucune (mais piégé par le stéréotype), le narrateur exploite sur le ton de l'humour noir et de l'autoreprésentation ironique le caractère ou bien stimulant ou bien menaçant de l'altérité. Cela dit, bien que le narrateur exploite abondamment les clichés sur la représentation de l'altérité du Noir, ce ne serait pas dans le but de dénoncer les valeurs de l'Amérique, mais plutôt d'obtenir sa part du gâteau. Or, l'image que le narrateur projette sur l'Amérique est elle-même minée par le stéréotype. Voulant les Amériques à tout prix, le narrateur fait écho à son désir de richesse et de succès : « dans l'image que l'auteur projette de l'Amérique, il y a conquête, et cet esprit de conquête se traduit par la mise en corrélation étroite du succès et de l'argent, le succès matériel servant d'indicateur de mérite et de "vaillance" selon les lois de l'éthique protestante¹⁷⁹ ». En accumulant ainsi les clichés jusqu'à tuer tout leur contenu sémantique, Laferrière transcende l'art de l'exagération en déconstruisant de façon parodique tous les stéréotypes.

¹⁷⁸ Julia Kristeva, *op. cit.*, p. 15.

¹⁷⁹ Ursula Mathis-Moser, *op. cit.*, p. 88.

Dans les trois romans analysés, Laferrière détruit le stéréotype en déconstruisant la représentation que l'Autre se fait de l'altérité, que ce soit la perception que le Blanc se fait du Noir, que la Blanche se fait du Noir, que les autres races (les Jaunes et les Rouges) se font du Noir et surtout, principalement, que le Noir se fait de ces autres individus. Le narrateur embarque donc tête première dans cette mascarade de l'altérité afin de servir sur un plateau d'argent ce que l'Autre souhaite percevoir et cela sans ne jamais décrocher de ses mécanismes d'autoreprésentation ironique. Ces textes montrent ce que la figure de l'Autre peut faire dans la dimension discursive de la représentation de l'altérité pour prendre un certain recul face aux représentations hégémoniques. Le narrateur répond à la question « c'est comme ça que tu me vois ? » en se transformant en cet Autre qui n'a rien à voir avec sa propre altérité. D'ailleurs, pour répondre à cette troublante question, on constatera que l'ensemble des représentations d'altérité est développé à partir de la figure de style de la métonymie¹⁸⁰, soit l'association d'une identité à trait unique, qui peut d'ailleurs se révéler complètement faux). Dans *Comment faire l'amour...*, le sujet n'est jamais confronté à une altérité liée à une race ou même une nation puisqu'il n'est question que de couleurs. Ce Noir d'origine haïtienne devient donc ce Nègre qui est simplement noir, sans origine :

La figure du Nègre prend place au détriment de l'identité proprement haïtienne. Ce choix narratif paraît sous-entendu par une stratégie qui mobilise en fait le stéréotype du sujet noir virilement puissant dont la pertinence est posée comme vérité universelle. Tout se passe comme si la figure de l'immigré haïtien à elle seule pouvait attirer l'attention que réclame l'agonistique de reconnaissance dans laquelle s'engage la parole romanesque de Dany Laferrière. La figure de l'immigré haïtien est donc tacitement oblitérée afin que le stéréotype du Nègre puisse émerger comme seul et unique héros capable de livrer cette lutte pour la reconnaissance inhérente à l'écriture de Laferrière. Cette occultation du sujet haïtien renforce ainsi le cliché que le discours romanesque présente comme « vrai ». Une parole littéraire dont la fonction serait d'exprimer la vérité du stéréotype, voilà le projet que Dany Laferrière semble viser lorsqu'il s'agit de représenter l'altérité du Nègre¹⁸¹.

¹⁸⁰ Il est en fait question ici de deux types de métonymie, soit la partie pour le tout appelé synecdoque et l'espèce pour l'individu appelé antonomase. Par exemple, attribuant à la figure du Noir le mythe du Nègre grand baiseur, il devient automatique cette bombe sexuelle (synecdoque). De plus, tous les individus dont la peau est de couleur noire dans les romans de Laferrière sont identifiés comme étant des « Nègres ». Il est en de même pour les Amérindiens qui sont « des Rouges » et pour les Japonais qui sont « des Jaunes » (antonomase).

¹⁸¹ Daniel Castillo Durante, *Les dépouilles de l'altérité*, p. 178-179.

Sans origine précise, ou plutôt dans le but précis d'échapper à ses origines, le narrateur s'amuse à duper les curieux : « Tu viens de quel pays ? me redemande-t-elle. / Le jeudi soir, je viens de Madagascar¹⁸². » Le narrateur nègre est ainsi construit à partir d'une multitude de clichés (qui sont parfois complètement faux) : grand fervent de musique jazz, pauvre, danseur invétéré se regroupant dans de petits bars miteux avec sa tribu, grand baiseur aux multiples talents de séducteur, etc. En clichant l'altérité du Noir, Laferrière accentue les contrastes entre Noir et Blanc puisque ce dernier est également piégé par le mécanisme stéréotypal : « LE NÈGRE EST DU RÈGNE VÉGÉTAL. Les Blancs oublient toujours qu'ils ont, eux aussi, une odeur. La plupart des filles de McGill sentent la poudre Bébé Johnson¹⁸³. » Vieux compare donc l'odeur sauvage du Noir à celle civilisée et synthétique de la Blanche afin de (se) rappeler à la Blanche qu'il fait partie de la grande race humaine, lui aussi : « Je me suis levé et j'ai été pisser un coup pour qu'elle sache que l'être humain, même noir (surtout), est fait de chair, de sang, de muscles et de pisse¹⁸⁴. » Bien que la caricature des multiples altérités ajoute une certaine touche d'humour, elle sert également à contester certains fléaux de la société contemporaine américaine comme le racisme, la hiérarchisation d'ethnies (la fameuse roue des couleurs Noir-Rouge-Jaune omniprésente dans *Comment faire l'amour...* et *Cette grenade...*), le sexisme, l'hypersexualisation ainsi que la génération *fast-food* (basée sur la rapidité et la médiocrité des services) :

Bref, Laferrière dresse avec humour le portrait d'une Amérique où les seules valeurs qui comptent sont celles du succès, de la richesse et de la productivité, où chaque individu veille à ses intérêts personnels plutôt qu'à ceux de la collectivité. Cette vision caricaturale sert à dénoncer certaines réalités auxquelles le lecteur est confronté. Elle se veut en quelque sorte le miroir, même s'il est déformant, des changements qui s'opèrent au sein de la société nord-américaine. Le discours du narrateur a une forte portée dénonciatrice, notamment de l'individualisme grandissant et de la superficialité des valeurs issues du « rêve américain »¹⁸⁵.

¹⁸² Dany Laferrière, *Comment faire l'amour avec un Nègre sans se fatiguer*, p. 112.

¹⁸³ *Ibid.*, p. 27.

¹⁸⁴ *Ibid.*, p. 138.

¹⁸⁵ Josée Grimard-Dubuc, *op. cit.*, p. 77.

Dans *Cette grenade...*, Vieux part à la rencontre d'une multitude de clichés américains et sera confronté à la reconnaissance ou bien à la destruction de certains mythes fondateurs dans une Amérique fortement stéréotypée où les gens eux-mêmes deviennent ces états américains qui se ressemblent tous :

L'Amérique est une montagne de clichés. Pour faire ce reportage, j'ai suivi la structure des villes américaines. Les grandes villes ne sont pas reliées de manière à former un ensemble, un pays [...] chacune conservant sa personnalité, son indépendance, son humeur, son style, mais toutes sont travaillées au ventre par le désir fou d'être une ville américaine. Les petites villes ressemblent carrément à des trous à rats avec les mêmes restaurants fast-food, les mêmes policiers à tête de lard qui ne s'excitent que le samedi soir, la même chaîne de télé locale complètement tarée [...] La réalité américaine (l'espace, le temps, les gens et surtout les choses) me semble plus proche du cinéma que du roman, du montage rapide que de longs enchaînements, de scènes se télescopant que d'un ordre régulier, de la rage que du courage, de l'instinct que de l'esprit. Si la réalité américaine ressemble à un long métrage, la vie d'un Américain est un vidéoclip¹⁸⁶.

Ce rapprochement significatif entre les états américains dans lesquels il voyage et les gens qui y vivent accentue la comparaison entre Noir et Blanc et vient détruire toute altérité possible (comme le dicton « Tuer la poule dans l'œuf », ici il serait question de tuer l'altérité dans l'Autre). Chacun devient donc un simulacre de lui-même, passant d'un Autre à Autrui devenant ainsi des types et non plus des individus :

J'ai l'impression que ce sont les mêmes personnes qui passent et repassent devant moi. Elles tournent au coin et reviennent. Les mêmes visages exténués. La même bouche tordue. Une foule est généralement composée des mêmes douze personnes multipliées par cent. Douze types. La femme avec deux sacs de provisions trop lourds qui lui font sortir les veines du cou. L'homme pressé qui ne va pourtant nulle part. La jeune fille qui vient de sortir d'un grand magasin. L'enfant joyeux qui mange un cornet de glace avec son nez. La fille aux seins presque à l'air et dont la bouche rouge ressemble à une blessure. La femme qui gifle un petit garçon qui refuse d'avancer. Le jeune homme qui bouscule tout le monde parce que la vie ne va pas assez vite à son goût. La femme de cinquante ans qui marche au ralenti pour éviter de ruiner son maquillage. Le touriste qui regarde tout le monde et personne. Le type à bicyclette qui s'attire tous les sales coups d'œil. L'enfant qui s'arrête pour lacer ses chaussures sans avertir sa mère. La main qui se balade et caresse aveuglément toutes les fesses disponibles¹⁸⁷.

Je suis un écrivain japonais n'échappe pas à cette généralisation de l'identité. En effet, le narrateur, durant l'écriture de son prochain roman portant sur l'univers des Japonais, ne fait aucun effort afin de saisir cette culture millénaire. Il n'emploie que l'éventail de clichés,

¹⁸⁶ Dany Laferrière, *Cette grenade dans la main du jeune Nègre est-elle une arme ou un fruit ?*, p. 19.

¹⁸⁷ *Ibid.*, p. 230-231.

d'images préfaites, de ouï-dire et de raccourcis culturels présents dans l'imagerie collective : « En fait, je répète ce qu'on dit généralement à propos du Japon, je ne fais aucun effort de recherche. Je suis un parfait écho. Mon oreille ramasse tout. Mon œil capte tout. Et ma bouche avale tout¹⁸⁸ » et « Je parle sans jamais avoir été au Japon. Est-ce nécessaire ? Me servant uniquement des clichés (mythes et photos) qu'on trouve dans les magazines féminins¹⁸⁹. » Cette double sémantique du terme « cliché » que Laferrière utilise comme jeu de mots significatif entre les deux définitions (mythes liés aux stéréotypes et photographie) revient continuellement à travers le texte lorsque le narrateur décrit cette culture japonaise. Ce rapprochement est fort révélateur puisque le stéréotype vient figer la figure de l'Autre en faisant de sa singularité et de son individualité une simple image, dépouillée d'altérité. Ainsi, il y a donc cette confusion constante dans l'utilisation de ce terme : « À part la capacité du Japon à changer tout ce qu'il touche en cliché. Ce cliché dont on sait si peu de chose, et dont on se demande parfois si ce n'est pas une variété contemporaine du mythe grec. Est-ce d'ailleurs les Grecs qui ont appelé leur cliché ancien un mythe grec¹⁹⁰? » Or, ce n'est pas que le cliché lié au mythe qui s'avère directement en lien avec le phénomène d'altérité, le cliché lié à la photographie l'est également. En effet, le narrateur se questionne sur l'intérêt de l'acte de photographier qui sous-tend une problématique fort intéressante :

Quant au Japonais qui ne cesse de photographier le monde : le voit-il ? Il ne voit même pas les deux éléments qu'il tente de photographier : son compagnon de voyage et le monument que ce dernier cache presque. La tour Eiffel est là pour témoigner que cet homme est passé un jour à Paris. Mais en faisant le même sourire large et impersonnel devant tous les monuments de la Terre, celui-ci annule le caractère intime du moment. Le Japonais devient lors aussi intemporel que la tour Eiffel. On pourrait croire que c'est la tour Eiffel qui se fait photographier derrière un Japonais souriant¹⁹¹.

¹⁸⁸ *Id.*, *Je suis un écrivain japonais*, p. 159.

¹⁸⁹ *Ibid.*, p. 243.

¹⁹⁰ *Ibid.*, p. 99.

¹⁹¹ *Ibid.*, p. 43.

Ces Japonais photogéniques font ainsi écho au passage de *Cette grenade...* où le narrateur explique qu'une foule est composée de douze différents types formant dès lors une foule sans individus. Les gens deviennent de véritables copies sur place. Suivant ce schéma d'identification, le narrateur choisit de ne pas individualiser ses personnages japonais dans son scénario, voulant ainsi créer des copies :

Trop dense, vous dites ? C'est vrai que j'aurais pu singulariser chacune des filles par un détail particulier. Une couleur, un signe, je ne sais pas. Mais je filme comme je regarde un film, et je m'ennuie si on s'attarde trop à la description. Je préfère quand on fait vite, un peu brouillon, et qu'il me reste à la fin une saveur. Et m'étendre un peu sur certaines scènes plaisantes, ce qui pourrait oxygéner le petit film. Et comme toutes les Japonaises se ressemblent pour un Occidental, je me suis dit qu'on n'y verra que du feu. Ne pas trop se forcer¹⁹².

Étalant à fond la panoplie de clichés portant sur le Japon tels que la gastronomie axée uniquement sur les sushis et les poissons, la culture yen, les geishas et la poésie de Basho, le narrateur transgresse la réalité en créant un roman japonais sans aucune connaissance réelle de cet univers :

Je voulais diriger votre curiosité sur autre chose que les clichés sur le Japon. Vous n'êtes toujours enthousiasmé que par ce Japon millénaire avec lequel on nous rabat les oreilles. On a l'impression d'être connus uniquement pour ça... On aimerait bien que les artistes occidentaux soient intéressés par le Japon d'aujourd'hui et non uniquement par les geishas et les cerisiers...¹⁹³

Or, si l'altérité du Noir est perpétuellement mise en contraste avec celle du Blanc dans *Comment faire l'amour...* et *Cette grenade...*, dans *Je suis un écrivain japonais* elle est mise en relief avec celle du Japonais. En amplifiant certaines images ou certains mythes et versant dans le cliché identitaire, le narrateur confronte ainsi deux cultures stéréotypées, la sienne et celle de l'Autre, soit le processus d'américanisation et de japonisation : « Non, c'est eux la culture millénaire et raffinée, moi je suis la jeune et sauvage Amérique¹⁹⁴. » En venant de la sorte masquer une altérité avec les artifices du cliché, le narrateur use et abuse du déguisement : « En tout cas, Midori passe bien l'écran avec son kimono coloré et ses bâtons

¹⁹² *Ibid.*, p. 71.

¹⁹³ *Ibid.*, p. 165.

¹⁹⁴ *Ibid.*, p. 107.

dans les cheveux. C'est un déguisement, sinon elle est toujours en jean et T-shirt. En se déguisant ainsi en Japonaise, elle devient moins Midori. Midori en Japonaise, ce n'est plus Midori¹⁹⁵. » Ce passage peut facilement être calqué sur celui de *Comment faire l'amour...* où Vieux explique que le Noir prend avantage des clichés représentant son altérité lorsqu'il s'agit de séduire la Blanche. En effet, le Noir se déguise face à la Blanche afin de tirer avantage de son altérité, comme le prouve cet extrait :

Hier soir, j'étais dans un bar du centre-ville. Il y avait, à côté de moi, un Noir et une Blanche. Je connaissais le type. C'est tout juste s'il ne disait pas à la fille qu'il était un amateur de chair humaine, qu'il venait de la brousse, que son père était le grand sorcier de son village. Bon, on connaît la musique. Et moi, je voyais la fille hocher la tête, en extase devant un vrai de vrai, l'homme primitif, le Nègre selon *National Geographic*, Rousseau et Cie. Je connais très bien ce type, et je sais qu'il vient non pas de la brousse mais d'Abidjan, l'une des grandes villes d'Afrique, qu'il a longtemps vécu au Danemark et en Hollande avant de venir s'établir à Montréal. C'est un urbain et un Occidental. Mais cela, il ne l'admettra devant aucune Blanche pour tout l'ivoire du monde. Devant le Blanc, il veut passer pour un Occidental, mais devant la Blanche, l'Afrique doit lui servir, en quelque sorte, de SEXE SURNUMÉRAIRE¹⁹⁶.

L'Amérique est donc minée tant de l'intérieur que de l'extérieur par le stéréotype. Ce pays devient la boîte de pandore des clichés, une fois ouverte (pris dans l'exécution de la représentation des clichés), il s'agit d'un point de non retour (où l'on ne peut avoir accès à l'Autre que par le stéréotype) : « L'Amérique. Un mot vaste dans la tête d'un Européen habitué à de petites villes surpeuplées. De là-bas, ils rêvent aux grands espaces, aux Indiens, aux immenses campus universitaires, à cette folie constante qu'est New York...¹⁹⁷ » Non seulement Laferrière s'amuse avec les stéréotypes, mais il les pousse également jusqu'à l'exagération la plus scandaleuse, et ce, constamment dans une comparaison dichotomique. Il n'y a jamais de zone grise dans la représentation de l'Autre chez Laferrière ; tout est Blanc ou bien Noir : « Au-delà de la taille 6, à Hollywood, vous êtes considéré comme un gras. Dans le guetto, si vous arrivez à passer, sans difficulté, la porte du McDonald's de votre

¹⁹⁵ *Ibid.*, p. 155.

¹⁹⁶ *Id.*, *Comment faire l'amour avec un Nègre sans se fatiguer*, p. 155.

¹⁹⁷ *Id.*, *Cette grenade dans la main du jeune Nègre est-elle une arme ou un fruit ?*, p. 108.

quartier, on vous prend pour un maigre¹⁹⁸ » ou bien « les Nègres ne s'intéressent qu'aux Blanches et [...] les Blancs ne pensent qu'à l'argent et au pouvoir¹⁹⁹ » et même « Aucune utilisation personnelle d'un cliché n'est possible, sauf le renvoyer à l'expéditeur. On sait bien que les Nègres sont paresseux. Voilà un cliché. Et quand un Blanc travaille trop, il dit qu'il travaille comme un Nègre²⁰⁰. » Toutefois, la dimension humoristique dans laquelle s'incruste l'ironie emporte le cliché à de nombreux niveaux sémantiques où il y a des jeux de mots ou bien des doubles sens qui ne se veulent aucunement discrets, et ce caractère caricatural ou bien réducteur a son sens car le narrateur croit que « c'est à ça que sert l'humour en définitive, à cacher sa souffrance²⁰¹. » À la question « pourquoi [continuer] à exploiter les clichés sur les Nègres²⁰²? », Vieux répond qu'il s'agit-là d'« une mine à ciel ouvert. Tout le monde a le droit d'aller puiser là-dedans²⁰³. » Or, le personnage de Vieux prend avantage de cette multitude de clichés concernant le Noir qui sont bien souvent complètement erronés. Ces clichés sont au service du Noir en ajoutant en quelque sorte des flèches à son arc dans le complexe jeu de séduction avec la Blanche.

2.1.3 La réduction du Noir au mythe du Nègre grand baiseur

Le cliché le plus amplement abordé et développé dans l'univers de Laferrière concerne le mythe du Noir grand séducteur et baiseur. En parallèle avec ce cliché est également exploité l'un des mythes fondateurs des Amériques, soit le personnage de la Blonde à la peau blanche. En associant ainsi constamment la figure du Nègre à celle de la

¹⁹⁸ *Ibid.*, p. 78.

¹⁹⁹ *Ibid.*, p. 41.

²⁰⁰ *Id.*, *Je suis un écrivain japonais*, p. 100.

²⁰¹ *Id.*, *Cette grenade dans la main du jeune Nègre est-elle une arme ou un fruit ?*, p. 349.

²⁰² *Ibid.*, p. 120.

²⁰³ *Ibidem.*

Blanche blonde, Laferrière manipule à l'exagération les poncifs véhiculés sur ces figures en ridiculisant ou transformant certains clichés. Il y a donc une certaine échelle du stéréotype dans l'écriture laferrienne, tout n'est pas versé dans la démesure ou bien l'exagération, quoique beaucoup. Le texte littéraire devient donc cette immense décharge publique où chaque figure de l'Autre est un dépotoir où le nombre de détritiques varie selon l'importance accordée à cette altérité :

Afin de rendre son propos catégorique, le narrateur met les stéréotypes sociaux en rapport avec le concept de vérité. Accorder une valeur de vérité à la représentation collective selon laquelle dans l'inconscient de l'homme noir le désir de dominer socialement se manifeste par la séduction de la femme blanche, sert de toute évidence à la valorisation des mythes et des clichés que le premier roman laferrien véhicule, transforme et recrée. L'écrivain n'a aucun intérêt à distinguer vérité partielle et vérité absolue, puisque son but est de fixer un univers cohérent dans l'espace mental du lecteur. Il prend néanmoins ses distances par rapport au concept de cliché, si véhiculé dans la société, comme pour marquer qu'il n'est pas dupe de ses choix et pour souligner les réalités auxquelles renvoient ses représentations préférées. Le cliché est ainsi, tout comme le mythe, un matériau de travail implicite et devient parfois explicite. Nous constatons ainsi la prise de distance par rapport à certains stéréotypes sociaux afin de mieux servir à l'intrigue du roman. L'ironie hyperbolique et les associations humoristiques font passer mieux, à la réception, les corrections rudes que l'auteur administre²⁰⁴.

Le narrateur représente cette espèce de Dom Juan²⁰⁵ des temps modernes. Tout comme cette célèbre figure, Vieux use de la séduction en employant évidemment une panoplie de stratagèmes et de subterfuges afin d'arriver à des fins qui n'ont pas uniquement comme intérêt la sexualité. Ce jeu de la séduction avec les Blanches permet au narrateur de changer de monde, c'est-à-dire d'avoir accès à divers niveaux de classes sociales, passant ainsi de groupes ethniques plutôt pauvres à des groupes de Blancs bourgeois et anglophones. Côté divers groupes aux intérêts divergents, le narrateur se donne le pouvoir d'accéder à un éventail de rencontres séductrices avec n'importe quelle fille, peu importe leur statut, leur rang ou bien leur ethnie. Or, le narrateur ne se fait aucunement le porte-étendard d'une

²⁰⁴ Benjamin M. Vasile, *op. cit.*, p. 163.

²⁰⁵ La comparaison entre le Dom Juan de Tirso de Molina et le narrateur de Laferrière est significative puisque tous deux utilisent la séduction comme outil, c'est dire que la séduction joue un rôle important dans les stratagèmes qu'ils déploient dans l'ultime but d'être de véritables conquérants. Ils abusent du pouvoir de séduction où la sexualité est souveraine et triomphante, ils refusent la contrainte et l'Autre n'existe qu'en relation avec le Soi.

négritude engagée. Ainsi, ce n'est non pas dans un esprit de revendication de la destruction des stéréotypes, mais plutôt dans un esprit ludique de dérision et de déconstruction parodique des stéréotypes que le narrateur s'engage. La drague permet indirectement l'érosion de certains mythes fondateurs de la culture des Amériques. La figure du Nègre, véritable clef de voûte de la représentation de l'altérité chez Laferrière, prend son sens à partir de l'anticipation du regard blanc avare et voyeur de tout ce qui échappe à sa perception. La parole étrangère cède à la logique du conflit sur la différence ethno-culturelle en comblant l'attente du regard blanc par une représentation explosive et colorée des relations sexuelles entre Noir et Blanche, et cela dans le but de déstabiliser la hiérarchie des valeurs occidentales²⁰⁶. Le narrateur s'amuse à peindre le canevas d'une altérité de la figure du Nègre étalon sexuel selon tous les clichés faisant partie des représentations qui sont prisonnières du regard d'une société blanche. Toutefois, tout ce qui échappe à la réelle représentation de cette altérité face à la perspective du Blanc n'est pas du tout retenu quoique le narrateur interroge les conditions de possibilité qui projettent le Noir en tant que Nègre grand baiseur. L'hypersexualisation du Noir n'est ainsi pas critiquée, mais plutôt convoquée et acclamée par le narrateur, qui non seulement se plie à cette dictature de la représentation Blanche, mais prend un malin plaisir à adhérer à ce mode de pensée occidentale, car c'est en appuyant ce mythe qu'il peut réussir à le dénoncer :

Ce qu'il nomme son « identité » passe alors par une récupération de la virilité du Nègre telle qu'elle est représentée (à gros coups de stéréotypes) dans l'imaginaire collectif occidental. Ici se trouve la force et la faiblesse tout à la fois de l'écriture de Dany Laferrière ; le fait de récupérer, pour ainsi dire, la *dépouille* (discursivement parlant tout au moins) du Nègre pour en faire sa matière première constitue une stratégie narrative intéressante et novatrice dans le cadre de l'espace littéraire québécois ; cependant, l'on constate en même temps que ses romans ne remettent pas en question la vision préconstruite de l'hypersexualité du Nègre mais vont jusqu'à la légitimer²⁰⁷.

²⁰⁶ Daniel Castillo Durante, *Les dépouilles de l'altérité*, p. 174.

²⁰⁷ *Ibid.*, p. 178.

Le regard du Blanc va donc jusqu'à annihiler complètement toute altérité de la figure du Noir. Ainsi, tant le Blanc que le Noir évite la rencontre de l'altérité puisque le Blanc envahit l'espace littéraire, et ce, même si cet espace se déploie à partir d'une perspective du Noir. Certes, il y a rencontre entre la figure du Noir et celle du Blanc, mais y a-t-il véritable rencontre, c'est-à-dire que l'altérité du Noir rencontre-t-elle véritablement celle du Blanc ? En confrontant l'identité du Blanc à celle du Noir, le racisme fait du narrateur la représentation exécrée de l'altérité. Certes, Laferrière ne situe pas le racisme ni même le processus de l'intégration du Noir en Amérique comme pivot central et déterminant dans ses romans, il les dénonce indirectement en soulevant les nombreuses difficultés et les obstacles inhérents à la représentation de la figure du Noir.

Cependant, même si le projet initial du Blanc et du Noir était d'éviter la rencontre de l'altérité, cela n'en demeure pas moins impossible. Le narrateur, en employant diverses stratégies narratives de l'autoreprésentation telles que l'humour, l'ironie, l'exagération et la comparaison, provoque à certains moments clés dans les récits (qui seront analysés au dernier chapitre) non seulement une rencontre avec l'altérité, mais aussi la présence d'une altération résultante de ces rencontres. La rencontre avec l'Autre, tout comme l'altérité du narrateur qui est construite comme un oignon, existe selon une perspective du trompe-l'œil, c'est-à-dire que Laferrière présente des éléments narratifs qui ne sont pas ce qu'ils semblent être au départ. Or, il est fortement pertinent d'analyser la relation entre le narrateur et les Blancs puisque leur interaction représente à plus petite échelle (et de manière plus élaborée) les rapports entre Blanc et Noir. Selon le narrateur, l'ensemble des Amériques et plus spécifiquement Montréal, ville où le personnage habite, est régi par les rapports raciaux où la sexualité interraciale fait partie intégrante du phénomène de la rencontre de l'Autre. La

roue des couleurs, expression déjà abordée dans l'étude et faisant écho à l'idéologie occidentale (« ROUGE, NOIR, JAUNE. NOIR, JAUNE, ROUGE. JAUNE, ROUGE, NOIR. La roue du temps occidental²⁰⁸ »), est à relier frontalement avec la hiérarchie sexuelle, car les relations de séduction entre le narrateur et ses multiples aventures dépassent le stade de la sexualité ou du plaisir puisqu'en fait il nourrit ses nombreux fantasmes en multipliant les dragues et les aventures avec des jeunes femmes blanches qui appartiennent toutes à la communauté anglophone de Westmount ou d'Outremont. En les possédant et les exploitant toutes dans son lit, il se venge d'un passé de misère perpétué par l'ancien régime de l'empire britannique colonialiste, en plus de progresser dans son impossible rêve de posséder l'Amérique dans son entièreté²⁰⁹. En effet, toutes ces femmes blanches dans *Comment faire l'amour...* n'ont aucun nom, uniquement des pseudonymes débutant par « Miz » et se terminant par un qualificatif venant généraliser l'ensemble des attributs de chacune d'elle, telles que Miz Mystic, Miz Luzerne, Miz McGill, Miz Cover-girl, etc. En choisissant de la sorte l'anonymat et l'attribution de pseudonymes génériques, le narrateur renvoie en quelque sorte la balle au Blanc qui lui-même nie l'altérité du Noir en le caricaturant pour en faire une montagne de clichés confortables à la perception de la représentation occidentale : « C'est dingue, moi, j'ai toujours été attiré par les filles qui souffrent de migraine. Elles sont généralement minces, intelligentes et très angoissées. Des intellectuelles, quoi²¹⁰! » C'est donc par la sexualité que Vieux et les autres Noirs des romans conquièrent les Amériques. La sexualité n'est pas une fin pour les personnages, mais bien un moyen d'obtenir le pouvoir :

Le romancier, à travers son narrateur, dénonce, non sans ironie, les relations hommes-femmes, le pouvoir qu'exercent les Noirs sur les femmes blanches, des anglophones, on l'a dit, qui subissent la domination qu'ont

²⁰⁸ Dany Laferrière, *Comment faire l'amour avec un Nègre sans se fatiguer*, p. 20.

²⁰⁹ Aurélien Boivin, « *Comment faire l'amour avec un Nègre sans se fatiguer* ou une dénonciation du racisme à travers la baise », *Québec français*, n° 131, 2003, p. 95.

²¹⁰ Dany Laferrière, *Cette grenade dans la main du jeune Nègre est-elle une arme ou un fruit ?*, p. 125.

pourtant exercée leurs ancêtres à l'égard des Noirs, leurs esclaves, et des Nègres blancs canadiens-français, conquis et colonisés, lors de la Conquête²¹¹.

Vieux, à travers ses nombreux exploits sexuels, porte un jugement sur cette société blanche qu'il souhaite conquérir. Chaque acte sexuel devient en quelque sorte une réussite dans son atteinte des Amériques puisqu'en ayant des relations sexuelles avec des femmes blanches anglophones, il se venge de l'ancienne Britannique colonisatrice avec ses traditions racistes. La question raciale est donc examinée du point de vue sexuel. Il est important de comprendre que non seulement le narrateur est en recherche de confrontation sexuelle entre la Blanche et le Noir, mais cette confrontation agit également comme une stimulation sexuelle chez lui : « Je l'imagine chanter dans la chorale mixte (dans le Sud, le mot "mixte" désigne le mélange racial). Mon sexe commence à durcir presque spontanément²¹². » Et cette attitude face à la Blanche alimente encore plus le mythe du Nègre grand baiseur puisque « si on [les Blancs qui lisent les romans écrit par Vieux] accepte vos histoires c'est parce que cela rassure les Blancs. Vos romans leur donnent raison de croire que le Nègre est un sexe itinérant²¹³. » Il s'agit-là d'une situation en queue de poisson : Vieux, en donnant ironiquement raison aux Blancs par son choix ouvert de représenter l'altérité du Noir selon la perception du Blanc dans ses romans, fait croire ainsi au Blanc que l'altérité du Noir est véritablement de la sorte quand au départ, c'est l'Amérique blanche qui avait mis le Noir sur une fausse piste par la manière dont la sexualité est véhiculée et représentée à travers l'ensemble des médias :

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 [...]. S'il [le Noir] avait parcouru le désert et traversé les mers, c'était simplement parce qu'on lui avait dit qu'en Amérique la baise est gratuite et multiple. Ah non, vous aviez mal compris ! Qu'est-ce qu'on avait mal compris ? Toutes les chansons, tous les romans, tous les films

²¹¹ Aurélien Boivin, *loc. cit.*, p. 96.

²¹² Dany Laferrière, *Cette grenade dans la main du jeune Nègre est-elle une arme ou un fruit ?*, p. 73.

²¹³ *Ibid.*, p. 127.

américains depuis la fin des années cinquante ne parlent que de sexe, et là, vous nous dites qu'on avait mal compris ? Mal compris quoi ? Qu'est-ce qu'il fallait comprendre dans cette sexualité crieuse, dans cette profusion de corps nus, dans cette intimité, dans cette chaleur hollywoodienne²¹⁴?

En questionnant ainsi le fondement des mythes et des stéréotypes véhiculés par certaines représentations de l'altérité dans le rapport Nègre et Blanche, les personnages ont accès à certaines vérités qui prennent leur sens dans l'altération qu'ils vivent au contact de l'Autre. En faisant de chaque altérité une copie stéréotypale de l'Autre, le texte littéraire balise et réoriente le phénomène de l'altérité selon un jeu de sémiologie de la stéréotypie où le Nègre est nécessairement associé à la sexualité. Dans *Comment faire l'amour...* le narrateur présente ses réflexions selon la roue des couleurs, c'est-à-dire le rôle des couleurs dans la sexualité, afin de rendre grotesque l'imperméabilité des cloisons entre les oppositions binaires des récits, soit homme/femme, blanc/noir, dominant/dominé, etc. Cette représentation dualiste détruit tout remord de transgression au niveau des rapports sexuels entre le Noir et la Blanche²¹⁵. Or, cette hiérarchie des couleurs parasite tout rapport entre hommes et femmes dans les récits de Laferrière et est uniquement présentée comme étant une sorte de carnaval à la fois comique et grotesque :

C'est ça, le drame, dans les relations sexuelles du Nègre et de la Blanche : tant que la Blanche n'a pas encore fait un acte quelconque jugé dégradant, on ne peut jurer de rien. C'est que dans l'échelle des valeurs occidentales, la Blanche est inférieure au Blanc et supérieure au Nègre. C'est pourquoi elle n'est capable de prendre véritablement son pied qu'avec le Nègre. Ce n'est pas sorcier, avec lui elle peut aller jusqu'au bout. Il n'y a de véritable relation sexuelle qu'inégale. LA BLANCHE DOIT FAIRE JOUIR LE BLANC, ET LE NÈGRE, LA BLANCHE. D'où le mythe du Nègre grand baiseur. Bon baiseur, oui. Mais pas avec la Nègresse. C'est à la Nègresse à faire jouir le Nègre²¹⁶.

Ce désir de la Blanche reflète une envie plus profonde, celle de voir le Blanc mourir sexuellement. Les Miz ne sont toutefois pas uniquement des objets de plaisir pour les Noirs, elles permettent à Vieux de transcender sa condition de Noir. En nourrissant ainsi le mythe du Nègre grand baiseur, Vieux en vient à douter de la crédibilité de ces motifs, comme si au

²¹⁴ *Ibid.*, p. 42-43.

²¹⁵ Mounia Benalil, *loc. cit.*, p. 4.

²¹⁶ Dany Laferrière, *Comment faire l'amour avec un Nègre sans se fatiguer*, p. 48.

bout du compte il s'était fait inféodé à cette montagne de mythes et de clichés, leur donnant raison :

J'aimerais bien savoir, être tout à fait sûr que le mythe du Nègre animal, primitif, barbare, qui ne pense qu'à baiser, être sûr que tout ça EST vrai ou faux. Là. Direct. DÉFINITIVEMENT. Une fois pour toutes. Personne ne vous le dira, mon ami. Le monde est pourri d'idéologies. Qui voudra se compromettre sur un tel sujet ? En tant que Noir, je n'ai pas assez de recul par rapport au Nègre. Le Nègre est-il ce cochon sensuel ? Le Blanc, ce cochon transparent ? Le jaune, ce cochon raffiné ? Le Rouge, ce cochon saignant ? Seul le Porc est Porc²¹⁷.

Cette hiérarchie des couleurs dans la sexualité est également présente dans *Je suis un écrivain japonais*. Le narrateur s'amuse à faire écho à la dynamique Blanche/Noir/Blanc en montrant la relation entre Chine/Amérique/Japon. Encore une fois, le Noir (Amérique) peut baiser la Blanche (Chine), mais c'est le Blanc (Japon) qui possède le pouvoir dans ce triangle relationnel : « C'est pas une question de géographie... Pour moi, le Japon c'est masculin, et la Chine, féminin. Je peux baiser la Chine, mais c'est le Japon qui m'aura²¹⁸. » Selon le narrateur, ce qui fait que Blanche et Nègre forment un duo si explosif au lit c'est que « BAISER NÈGRE, C'EST BAISER AUTREMENT. L'Amérique aime foutre AUTREMENT. LA VENGEANCE NÈGRE ET LA MAUVAISE CONSCIENCE BLANCHE AU LIT, ÇA FAIT UNE DE CES NUITS²¹⁹! » Bref, toute relation sexuelle chez Laferrière est donc inégale. Cependant, c'est par la sexualité qu'il peut, parfois, y avoir une véritable communication, sorte d'osmose entre deux altérités, ainsi qu'un brouillage des identités qui dans l'acte sexuel même permet une altération qui peut être vécue comme une sorte de créolisation entre les identités.

²¹⁷ *Ibid.*, p. 48-49.

²¹⁸ *Id.*, *Je suis un écrivain japonais*, p. 25.

²¹⁹ *Id.*, *Comment faire l'amour avec un Nègre sans se fatiguer*, p. 19.

2.1.4 Inversion des paradigmes Barbarie et Civilisation

Le narrateur, canalisant son pouvoir par la sexualité qui lui permet d'être désormais un personnage investi de signification, refuse dès lors d'être capté, soumis, rejeté et aliéné par cette société blanche dans laquelle il devient bien plus qu'un témoin, mais également un être actif rempli du pouvoir d'altération. En exploitant au maximum le mythe du Nègre grand baiseur, le narrateur utilise de surcroît un autre matériel de travail explicite qu'il vient forger à cette représentation stéréotypée de la figure du Nègre, soit le renversement du paradigme Barbarie associé généralement à la figure du Noir et du paradigme Civilisation associé généralement à la figure du Blanc. Or, dans les romans de Laferrière, l'association se voit renversée, et ce, bien sûr, dans une utilisation consciente. Aïnis, le narrateur fait le rapprochement, selon un regard objectif presque documentaire, entre barbarie et Blanc et civilisation et Noir. Vieux, par diverses méthodes narratives, énonce clairement sa différence face au groupe de référence qui n'est constitué que de Blancs et plus spécifiquement de Blanches anglophones. Cette inversion des rapports entre les paradigmes permet de dévoiler certaines facettes entre les différentes classes présentes dans les romans. Le narrateur, intellectuel plus qu'assumé, utilise l'écriture non seulement pour renverser et inverser la sémantique des paradigmes Barbarie et Civilisation, mais aussi pour se repositionner face à la société, brouiller ses racines et ses origines. En somme, le narrateur souhaite appartenir, en quelque sorte, à cette société blanche et bourgeoise, mais bien sous une perspective nouvelle : « À côté du succès de l'artiste et du personnage médiatique du Nouveau Monde, Laferrière nous fait donc observer également ses échecs et ses faiblesses²²⁰. » Comme cela a déjà été abordé dans l'explication du Nègre grand baiseur, le narrateur, en faisant semblant

²²⁰ Ursula Mathis-Moser, *op. cit.*, p. 42.

d'adhérer aux clichés véhiculés sur l'altérité du Noir, les subvertit plutôt en ayant recours exclusivement à une altérité du spectacle. Il nourrit donc ces clichés véhiculés par la société blanche en cherchant à tirer profit de cette fausse image du Nègre grand baiseur tout en étant profondément un Occidental intellectuel, c'est-à-dire un cartésien urbain qui n'a absolument rien à voir avec l'Afrique mythique, la jungle ou les tribus de Noirs. La figure de l'écrivain, parcourant essentiellement la majorité des textes de l'écrivain haïtien, forme et encadre majoritairement le caractère intellectuel du personnage tandis que son intellect est tout à la fois assumé et assuré par le bombardement de références littéraires, artistiques et cinématographiques qui envahissent ponctuellement sa narration. D'ailleurs, les fonctions narratives de cette figure de l'écrivain amplifient la subjectivité dialogique concernant l'altérité (et sa puissance d'altération) du narrateur face à celle du Blanc. De plus, ce moi est assumé bien plus comme intellectuel que comme individu de peau noire puisqu'en centralisant ses attributs sur la figure de l'écrivain plutôt qu'uniquement sur celle du Noir, le narrateur se permet de ne pas être circonscrit par le regard du Blanc par des caractéristiques purement ethniques et raciales :

S'il s'identifie à un continent tout entier plutôt qu'à un pays en particulier c'est parce que l'Amérique du Nord, loin de menacer sa construction identitaire en le dépouillant de son identité d'origine, lui a permis de se découvrir une identité à la fois nouvelle et librement choisie qu'il annexe tout simplement à son identité première²²¹.

Or, cette perspective dualiste forme essentiellement le mouvement du texte littéraire. En effet, chaque élément est présenté avec son double, formant ainsi des jeux de miroirs où la dualité est favorablement dichotomique allant ainsi du Noir au Blanc, de l'Homme à la Femme, du Pauvre au Bourgeois, du Connu à l'Inconnu et du Soi à l'Autre. Ce caractère double rythmant le texte favorise dès lors ces multiples représentations stéréotypées sans

²²¹ Anne Brown, *loc. cit.*, p. 7.

toutefois sombrer dans la facilité ou la simplicité d'une image de l'Autre. Même si le narrateur est constitué de plusieurs couches de représentations d'altérité, le substantif « intellectuel », ou plutôt sa profession d'écrivain, constitue la matière même de sa quête identitaire, luttant à la fois pour une représentation de l'altérité du Noir coupée du regard déjà fixé du Blanc et aussi concrétisant son désir de représentation sur la page blanche puisque son identité profonde ne prend son sens que dans l'acte créateur. Le narrateur mène par le fait même une double quête, la lutte de la page blanche (noircir d'écriture les espaces blancs) et celle de la domination du Blanc (noircir l'altérité du Blanc tout en se blanchissant d'un passé de servilité face au Blanc). Son statut d'écrivain fait de lui non pas un être actif, mais bien un individu passif puisque son écriture repose sur l'observation faisant de ses créations littéraires principalement des chroniques et des documentaires.

Curieusement, si ses romans reposent sur son environnement immédiat et son quotidien qui s'y rattache, le discours et les références littéraires prédominent dans sa vie. Le texte littéraire est envahi de références explicites à la culture artistique et générale, multipliant sans relâche les allusions littéraires, artistiques, photographiques et cinématographiques. Cette dimension culturelle est si présente qu'elle est nécessairement porteuse de sens quant à la représentation que le narrateur se fait de l'altérité. Chacun des trois romans contient un maître à pensée qui diffère (dans *Comment faire l'amour...* il s'agit de Chester Himes, dans *Cette grenade...* il s'agit de James Baldwin et dans *Je suis un écrivain japonais* il s'agit de Basho). Ils symbolisent tous une altérité qui agit aussi comme puissance d'altération chez le narrateur qui s'engage envers chacun d'eux en se servant de leur expérience pour afficher sa propre altérité et exploiter les clichés sur la figure du Noir et aussi ceux du Japonais. Ce processus référentiel est sans doute la source majeure de sa difficulté à dissocier son cheminement en création de son appartenance identitaire, car son

processus de création lui permet d'afficher et de dénoncer les clichés du Noir tandis que son sentiment d'appartenance lui permet de relever ces clichés et de les aborder dans une dimension artistique. D'autre part, le moyen que le narrateur trouve pour faire partie de cette société de spectacle des Amériques qui valorise la gloire, la richesse et la productivité est de régner dans l'imaginaire sexuel de la Blanche. D'ailleurs, la Blanche, véritable coquille vide, n'est investie que de servilité et de soumission face au Noir, ces caractéristiques étant les seules puissances de signification de ces personnages féminins, devenant de surcroît de véritables canevas vierges (toiles blanches) où le narrateur impose (noircissant d'un coup de pinceau) un renversement des significations de pouvoir :

Le « mépris » évoqué par le narrateur de *Cette grenade dans la main du jeune Nègre est-elle une arme ou un fruit ?* semble pouvoir être interprété à l'intérieur d'une dialectique de reconnaissance entre le Maître et l'esclave. Derrière les traits que le Nègre prête à « la blonde » se dessine le profil du pouvoir. Le regard qui ne voit pas l'autre (le Nègre, l'étranger, l'immigré), beaucoup plus qu'un constat, y opère comme un réducteur d'identités. Le sujet périphérique, avec le crâne bourré d'images préconstruites, aliéné par rapport au pays d'origine, ne peut assumer son désir qu'en position de dépotoir, de déchet. En effet, c'est en tant qu'être humilié et nié dans sa différence tiers-mondiste qu'il formule sa parole de désir. D'où le sentiment d'« échec » qui s'empare de lui lorsqu'il porte le regard vers l'objet de son désir. Le référent originnaire, Haïti, devient l'espace dont il faut se dépandre pour parvenir à combler le manque. La soif de « célébrité », les concessions qu'il consent aux formules commerciales, le fait qu'il soit prêt à foncer dans une carrière littéraire où l'exigence et la rigueur intellectuelles et artistiques ne sont pas toujours au rendez-vous, illustrent une démarche d'écriture interpellée par le vide qu'éprouve l'étranger qui doit à tout prix « réussir » s'il ne veut pas sombrer dans le néant du grand mythe américain. Face à la blonde, le Nègre reste en suspens. Sa parole fige ; c'est la défaillance du langage dont parle Quignard qui le ligote tout à coup. Interdit d'oralité, le Nègre dépose les armes pour assister au « théâtre de la cruauté » qui fait de lui un pur regard abîmé dans la contemplation du Maître. Ce mécanisme de reconnaissance l'éblouit au point qu'il fait inlassablement appel à une sexualité primitive dans le but de sortir de sa prostration. Se met en place une *ocnophilie* fantasmatique qui est le fruit de son aliénation de sujet en position de dépotoir. L'anonymat, dans ce contexte, a pour lui des résonances négatives²²².

Cela va de soi que le statut des femmes dans les romans de Laferrière a une portée dénonciatrice faisant écho à la place du Noir dans la société occidentale. Non seulement les rapports de forces intellectuels sont renversés concernant la représentation du Noir et de la Blanche, mais dans *Comment faire l'amour...* Vieux et Bouba, son colocataire, se font carrément servir par les multiples Miz. D'ailleurs, Miz Littérature, qui est la femme la plus

²²² Daniel Castillo Durante, *Les dépouilles de l'altérité*, p. 177.

présente dans le roman, est une étudiante féministe de l'Université McGill qui écrit sa thèse de doctorat sur la philosophe et poétesse Christine de Pisan en plus de faire partie d'un club sélect nommé « les Sorcières de McGill ». Or, il y a donc de nombreuses contradictions qui s'opèrent entre le cheminement intellectuel de Miz Littérature et son comportement, ou plutôt sa servilité assumée, face à Vieux :

Miz Littérature a une famille importante, un avenir, de la vertu, une solide culture, une connaissance exacte de la poésie élisabéthaine et même, elle est membre d'un club littéraire féministe à McGill – les Sorcières de McGill – dont les membres s'occupent de remettre en circulation les poétesse injustement oubliées [...] Alors, qu'est-ce qui ne marche pas ? Ce qu'elle fait ici, on lui braquerait un fusil sur la tête pour qu'elle fasse la même chose pour un Blanc qu'elle n'en ferait même pas le dixième. Miz Littérature prépare sa thèse de doctorat sur Christine de Pisan. Ce n'est pas peu dire. Donc, pouvez-vous m'expliquer ce qu'elle fout dans cette baraque crasseuse ? Ne me dites pas, de grâce, que c'est encore un mauvais coup de l'amour. Elle serait follement amoureuse de n'importe quel type de McGill et celui-ci n'oserait pas lui demander le dixième de ce qu'elle fait ici spontanément, gratuitement et avec grâce²²³.

Cette servilité de la Blanche, rehiérarchisant l'ordre des couleurs, est omniprésente dans le texte. Le Noir, face à la Blanche, est toujours abordé comme étant le dominant, celui qui maintient le pouvoir comme le démontre certaines expressions du texte : « l'esclave d'un Nègre²²⁴ », « DES BLANCHES COLONISÉES. Les prêtresses du Temple de la Race. Des droguées de Nègre²²⁵ », « Quelques dizaines de souris blanches dans l'ancre du Chat Nègre²²⁶ » et « l'émission *Noir sur Blanc*²²⁷ ». Ces séries de renversements montrent non seulement que le Noir maintient le pouvoir (inversion des rôles du maître et de l'esclave), mais également l'intellect (inversion des paradigmes Barbarie et Civilisation). Miz littérature est complètement crédule face à tout ce que lui raconte Vieux, même si les propos de celui-ci sont complètement insensés :

Elle est incroyable Miz Littérature. Elle a été dressée à croire tout ce qu'on lui dit. C'est sa culture. Je peux lui raconter n'importe quel boniment, elle secoue la tête avec des yeux émus. Elle est touchée. Je peux lui dire que je mange de la chair humaine, que quelque part dans mon code génétique se trouve

²²³ Dany Laferrière, *Comment faire l'amour avec un Nègre sans se fatiguer*, p. 42.

²²⁴ *Ibid.*, p. 43.

²²⁵ *Ibid.*, p. 101.

²²⁶ *Ibid.*, p. 127.

²²⁷ *Ibid.*, p. 152.

inscrit ce désir de manger de la chair blanche, que mes nuits sont hantées par ses seins, ses hanches, ses cuisses, vraiment, je le jure, je peux lui dire ça et elle comprendra. D'abord, elle me croira. Tu t'imagines, elle étudie à McGill (une vénérable institution où la bourgeoisie place ses enfants pour leur apprendre la clarté, l'analyse et le doute scientifique) et le premier Nègre qui lui raconte la première histoire à dormir debout la baise. POURQUOI ? Parce qu'elle peut se payer ce luxe. Si je me permets la moindre naïveté, ne serait-ce qu'une seconde, je suis un Nègre mort. Littéralement. Je dois être une cible mouvante, sinon à la moindre émotion, ma peau ne vaudra pas cher. Miz Littérature peut bien se permettre d'avoir une conscience pure, claire et honnête. Elle en a les moyens. Quant à moi, j'ai su très tôt qu'il fallait en finir avec produit de luxe. Pas de conscience. Pas de paradis perdu. Pas de terre promise. 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 phantasmes, de désirs et de rêves inassouvis²²⁸.

Le narrateur ne peut se permettre de sombrer même une seconde dans la naïveté puisque n'importe quelle faiblesse momentanée de son intellect le conduirait à la mort, son statut d'intellectuel étant le seul moyen que le narrateur possède (à défaut de posséder une conscience) face au pouvoir de renverser le Blanc. Par exemple, dans *Je suis un écrivain japonais*, le personnage renverse les situations de pouvoir face à son concierge, en réaffirmant son intellect dominant à chaque rencontre impromptue dans les escaliers de son immeuble afin de le déstabiliser dans sa quête d'obtention du chèque de loyer : « Il [le concierge] ne sait pas qui est Platon. C'est un homme de la mer, son intérêt aurait été pour Ulysse. Je m'en fous qu'il sache ou non qui est Platon. C'est pour équilibrer le pouvoir dans nos rapports. Il me tient par l'argent, je le tiens par l'esprit²²⁹. » De plus, la différence entre les deux personnages est que Miz Littérature a le choix d'être avec Vieux tandis que ce dernier n'a aucun choix pour atteindre ses objectifs. En effet, Vieux accessoirise la vie de l'étudiante anglophone qui peut se permettre une double vie et retourner quand bon lui semble dans son univers bourgeois. C'est pour cette raison ultime que le Noir et la Blanche forment au lit un duo si explosif quoique tabou, car « LA VENGEANCE NÈGRE ET LA MAUVAISE CONSCIENCE BLANCHE AU LIT, ÇA FAIT UNE DE CES NUITS²³⁰! » De

²²⁸ *Ibid.*, p. 30-31.

²²⁹ *Id.*, *Je suis un écrivain japonais*, p. 118.

²³⁰ *Id.*, *Comment faire l'amour avec un Nègre sans se fatiguer*, p. 19.

plus, ce n'est pas uniquement Miz Littérature qui demeure complètement crédule face aux paroles de Vieux, toutes les femmes croisant son chemin sont hypnotisées par ce qu'il leur dit :

ET DIRE QU'ON ENVOIE CES FILLES DANS UNE INSTITUTION SÉRIEUSE (MCGILL) POUR APPRENDRE LA CLARTÉ, L'ANALYSE ET LE DOUTE SCIENTIFIQUE. ELLES SONT TELLEMENT INFECTÉES PAR LA PROPAGANDE JUDÉO-CHRÉTIENNE QUE DÈS QU'ELLES PARLENT À UN NÈGRE, ELLES SE METTENT À PENSER EN PRIMITIVES. POUR ELLES, UN NÈGRE EST TROP NAÏF POUR MENTIR. C'EST PAS LEUR FAUTE, IL Y A EU, AUPARAVANT, LA BIBLE, ROUSSEAU, LE BLUES, HOLLYWOOD, ETC²³¹.

D'autre part, Miz Littérature ressent une fierté immense face à l'intellect de Vieux qu'elle chérit et parade comme un trophée, comme s'il était un produit de ses propres réalisations personnelles et artistiques :

- Tu lis ! Oh, sorry.

Le pire, c'est qu'elle est réellement peinée. La lecture est sacrée pour elle. En plus, un Nègre qui lit, c'est le triomphe de la civilisation judéo-chrétienne ! La preuve que les sanglantes croisades ont eu, finalement, un sens. C'est vrai, l'Occident a pillé l'Afrique, mais ce NÈGRE EST EN TRAIN DE LIRE²³².

L'essentiel pour Miz Littérature est de faire comprendre au monde qui l'entoure, en particulier ses copines de l'Université McGill, que son copain noir a de la classe et de l'esprit :

- T'as vu *India Song* ? me demande Miz Littérature.

- Superbe, répond, à ma place, Miz Snob.

Nous replongeons dans nos verres respectifs. Miz Littérature revient à la charge, cinq minutes plus tard. Elle veut faire savoir à Miz Snob que son mec n'est pas un demeuré.

- T'as vu *Hiroshima, mon amour* ? me demande-t-elle comme pour me permettre de me reprendre.

- Non, dis-je.

Bon, ce Nègre est un demeuré.

- Juste quelques rushes, ajouté-je par pitié pour Miz Littérature.²³³

Dans *Cette grenade...* on retrouve ce même jeu d'inversion entre les significations Barbarie et Civilisation. Vieux, parcourant les Amériques, donne raison à une série de mythes concernant la société occidentale. En présentant la figure de l'Américain comme un être primitif, Vieux se dissocie de ce comportement répréhensible et se considère dès lors comme

²³¹ *Ibid.*, p. 114.

²³² *Ibid.*, p. 42.

²³³ *Ibid.*, p. 113.

un être supérieur : « Et les Américains vivent entre eux comme si personne d'autre qu'eux n'existait sur ce continent. Sur cette planète. J'ai le sentiment de voir évoluer devant moi, dans cette station-service où je fais le plein en ce moment, de magnifiques barbares²³⁴. » Toujours suivant ce schéma des mythes fondateurs des Amériques, Vieux exerce une véritable fascination dans le regard du Blanc, car il est non seulement une altérité visible, mais également un intrus s'accrochant au désir de la découverte (et de la conquête) : « Du sang de Christophe Colomb coule dans les veines des Noirs d'Amérique. Le mythe du découvreur. Le rêve le plus obsédant de chaque Noir d'ici, c'est de découvrir une petite ville toute blanche sous la neige où il serait le premier à débarquer²³⁵. » Le mythe du découvreur, c'est aussi celui de l'explorateur, et surtout de l'exploiteur : le Noir exploitant le Blanc pour la fascination, qui lui, exploite le Noir pour faire rouler cette société du spectacle. Ce processus de l'exploitation est aussi omniprésent dans la représentation que le narrateur se fait des stéréotypes de l'altérité du Noir véhiculés par la perception du Blanc, Or, Vieux utilise ces stéréotypes comme matériau de travail explicite et livre donc la marchandise stéréotypale en se dévoilant en dépouille de lui-même. Il s'agit-là de la même méthode d'exploitation qu'emploient les Amériques dans leur importation et exportation de marchandises :

- Disons que la France exporte ses produits de luxe et consomme ses produits ordinaires. Les paysans font cela : ils vendent leurs meilleurs légumes et gardent ce qui reste.
- - Et l'Amérique ?
- Le contraire.
- Comment cela ?
- L'Amérique consomme ses produits de luxe (et les meilleurs produits des autres pays) et exporte ses déchets. Ce qui fait qu'on est toujours un peu agréablement surpris en arrivant ici. On croit les Américains un peu plus ignorants qu'ils ne le sont en réalité²³⁶.

Vieux, en exploitant de la sorte la série de clichés portant sur l'altérité du Noir, donne au Blanc une altérité composée entièrement de déchets, gardant pour lui-même sa véritable

²³⁴ *Id.*, *Cette grenade dans la main du jeune Nègre est-elle une arme ou un fruit ?*, p. 16.

²³⁵ *Ibid.*, p. 95.

²³⁶ *Ibid.*, p. 109-110.

identité, ce qui en Amérique est considéré comme un produit de luxe, un superflu. Toutefois, en consommant l'essence même de son être seulement pour et par sa propre personne et en exportant les débris de son altérité figée dans les mécanismes du stéréotype pour le regard de l'Autre, le narrateur peut-il en venir à se consumer, à devenir entièrement Autre ? En fait, la consommation de l'identité du personnage est sans véritable fin puisqu'il est constamment déchiré entre deux modes d'existence entre les êtres, soit le jeu et la lutte. Et c'en est ainsi pour l'ensemble des personnages de l'univers de Laferrière. Il n'y a pas de pureté identitaire, tous les individus tombent ou bien succombent au piège du stéréotype : « Je les regarde se donner en spectacle en pensant que les gens de la terre sont pareils partout. Enfermés dans leurs chants et leurs rituels²³⁷. » Il s'agit toutefois d'un piège nécessaire, car c'est par les mécanismes du stéréotype qu'ils ont accès aux fondations même de l'altérité, qui elles, se modifient au contact d'une autre altérité. Ce processus d'altération varie certes selon le degré d'implication stéréotypale inscrit dans le texte littéraire, mais aussi selon les deux grands modes d'interactions entre les individus présents dans les romans, c'est-à-dire le jeu et la lutte.

2.2 *Entre jeu et lutte : Intergonicité chez les personnages laferriens*

« Avec la modernité, on entre dans l'ère de la production de l'Autre. Il ne s'agit plus de le tuer, de le dévorer, ou de le séduire, de l'affronter, de rivaliser avec lui, de l'aimer ou de le haïr, il s'agit d'abord de le produire. Ce n'est plus un objet de passion, mais de production. Peut-être l'Autre, dans son altérité radicale, ou dans sa singularité irréductible, est-il devenu dangereux ou insupportable, et faut-il en exorciser la séduction ? »

Jean Baudrillard, *Figures de l'altérité*

²³⁷ *Id.*, *Je suis un écrivain japonais*, p. 263.

La signification du terme intergonicité est à rattacher à celle du phénomène d'agonicité, provenant des études de Daniel Castillo Durante. En effet, le narrateur des récits de Laferrière, en prenant pleinement conscience que le stéréotype est un matériau manipulable utile à ses multiples représentations et transformations de l'altérité, devient, d'une certaine manière, non pas un être libre, mais bien souverain de sa personne. En utilisant le stéréotype afin de s'en déprendre, de se défaire d'une image figée, le narrateur fait le glissement du passif à l'actif, c'est-à-dire de la contemplation à la réalisation puisque derrière la reproduction du cliché se trouve une stratégie de la reconnaissance de l'Autre. Il y trouve ici sa condition de possibilité à l'altération du Soi. Selon Castillo Durante, le sujet souverain est « celui qui peut librement exprimer son agonicité²³⁸ ». Et que signifie donc ce terme d'agonicité ?

L'agonicité, telle que nous la concevons, s'inscrit dans une dialectique de reconnaissance. Toute altérité, quelle qu'elle soit, opère sur un terrain de lutte. La « culture » est le lieu par excellence dans lequel s'engage cette agonistique de l'altérité. C'est là que le sujet inscrit notamment ses signes de détresse, son malaise à l'égard du système avec lequel il doit composer. Sur ce point l'Autre et le Même se rejoignent²³⁹.

Pour que la figure de l'Autre puisse s'épanouir dans son altérité, elle doit demeurer dans une dynamique d'agonicité. Les romans de Laferrière sont un espace d'interaction riche permettent l'analyse du phénomène d'intergonicité, c'est-à-dire l'agonicité vécue entre les personnages des récits. Le narrateur, dans une perspective du contrôle de son *Dasein*, choisit minutieusement ses interactions avec les autres individus afin de ne pas être dépouillé de son agonicité. Les échanges relationnels sont continuellement confrontés à se déployer dans une zone d'équilibre fort délicate puisque les diverses variations du Même établissent une dynamique constante de jeux et de luttes entre le Soi et l'Autre :

²³⁸ Daniel Castillo Durante, *Les enjeux de l'altérité et la littérature*, p. 7.

²³⁹ *Ibidem*.

la condition de possibilité de toute altérité réside dans le jeu et la lutte à la fois (*âgon*) dans lesquels le sujet engage sa représentation. Être un Autre, c'est toujours pour quelqu'un. La phénoménologie de Sartre (1944) prend ici tout son sens : l'enfer c'est les Autres désigne justement cet espace agonique de reconnaissance sous le regard d'autrui²⁴⁰.

Or, l'enfer c'est justement les Autres, car l'agonicité de l'Autre peut parfois être vécue comme une menace chez le Soi. C'est pourquoi, pour qu'il y ait processus d'altération, l'agonicité du moi-narrateur nécessite une ouverture à la figure de l'Autre, soit un déplacement identitaire, un glissement ou une inversion de signification et une modification des données de représentation. Pour qu'il y ait intergonicité chez le personnage-narrateur, il faut qu'il se libère de la crispation identitaire qui le fige et gèle son altérité²⁴¹. Cette crispation identitaire qui le pétrifie en tant que dépouille provient du phénomène littéraire qu'est le stéréotype. Dans cette déprise face à la rencontre avec le regard de l'Autre où chacun conserve son agonicité, se développe cette seconde condition de possibilité d'altération du Soi dans la rencontre avec l'Autre. Le sujet, chez Laferrière, peut se déprendre de cette crispation identitaire puisqu'il n'est pas replié sur lui-même. L'errance et le foisonnement identitaire en fait un être extraverti et social qui se met volontairement dans des situations de véritables et légitimes échanges avec l'Autre. La rencontre avec l'Autre a lieu à deux niveaux. D'abord, elle a lieu chez le sujet lors de la rencontre de l'altérité. Puis, elle a lieu dans le Soi lui-même, soit le *Dasein*, lors du processus d'altération, car l'être est dans un rapport d'identité constant avec l'Autre, d'où le glissement identitaire d'agonicité à intergonicité. D'ailleurs, la relation de la rencontre entre le Soi et l'Autre n'est pas vécue comme simple phénomène, elle n'est pas réductible à un simple événement. Le rapport à l'Autre ne doit pas être exclu en tant que source de développement et de connaissance sur

²⁴⁰ *Ibid.*, p. 8.

²⁴¹ *Ibid.*, p. 9.

soi-même puisque si l'Autre ne devient pas une variable nécessaire à l'altération du Soi, on se retrouve dans une réalité qui gèle au préalable le Soi :

Cette théorie d'après laquelle il n'y aurait pour le sujet pensant d'autre réalité que lui-même présuppose un rapport à la connaissance figé d'avance. Le sujet s'enferme dans une perspective épistémologique monologique qui exclut l'Autre en tant que source de savoir sur soi-même. Il est nécessaire de se demander comment la connaissance d'autrui est possible, c'est-à-dire d'établir les conditions de possibilité de l'expérience des autres²⁴².

Chez Laferrière, la rencontre avec l'Autre tient d'un équilibre précaire de l'agonicité, car l'Autre est à la fois la source d'une angoisse face à une menace incertaine et la source d'une possible altération où il y a nécessité d'interagir avec l'altérité. À cet effet, le Soi a besoin de la différence de l'étranger pour justifier sa propre étrangeté et par conséquent se définir par elle²⁴³.

2.2.1 Le regard comme ouverture vers l'Autre

Dans la philosophie d'Emmanuel Levinas, le visage permet l'ouverture vers l'Autre, c'est-à-dire que grâce à lui la relation entre la rencontre du Soi et la figure de l'Autre s'inscrit comme disponibilité phénoménologique. Chez Laferrière, il s'agit du regard qui crée l'événement de la rencontre. En effet, le narrateur se laisse parfois, non pas dans un moment de faiblesse, mais plutôt de lucidité, pénétrer et absorber par l'Autre sans toutefois ne jamais déployer un discours vengeur sur l'acculturation ou l'assimilation du Noir. L'enjeu ne se situe pas là, mais bien dans le rapport à l'Autre face à l'intergonicité. Pour que le Soi laferrien se découvre en tant qu'altérité, son regard doit passer par celui qui le regarde puisque l'inconnu, en stéréotypant la figure de l'Autre du narrateur, lui rend concrète sa propre étrangeté :

²⁴² *Ibid.*, p. 11.

²⁴³ Nadia Khouri, « L'autre est aussi "je" ou le théâtre de l'altérité volontaire », Simon Harel (dir.), *L'étranger dans tous ses états : Enjeux culturels et littéraires*, Montréal, XYZ éditeur, 1992, p. 177.

pour apprendre ce que je suis, c'est-à-dire pour me découvrir ou me reconnaître dans mon statut de sujet-se-connaissant, il faut que mon regard passe par celui de qui me regarde. Véritable tiers entre moi et moi, lui seul peut en effet, en objectivant ma propre image, me la rendre visible : de même que je ne me vois que par la vertu du miroir qui me re-présente à moi-même, de même que je ne me connais que par la médiation de l'autre – d'un autre qui n'est en réalité, sur un plan des plus généraux, rien de plus que mon semblable, et qui m'offre à ce titre la réplique exacte de ce que je suis²⁴⁴.

Tel que je l'ai expliqué dans mon analyse des premier et second enjeux, le narrateur, en allant vers l'Autre, devient volontairement cet Autre en clichant, sous la forme de jeux, les diverses images qui lui sont associées pour se redécouvrir, car c'est en transformant son altérité en dépouille que la figure de l'Autre peut accéder à la représentation de sa propre différence²⁴⁵.

D'ailleurs, le narrateur utilise l'art comme vaisseau pour aller à la rencontre de l'Autre. Dans les trois récits, l'art, et plus spécifiquement le cinéma, l'art visuel et la photographie, détermine en partie comment les personnages se perçoivent et perçoivent l'Autre lors de l'événement de la rencontre. Si l'importance du regard dans le processus d'intergonicité a été soulignée jusqu'ici, il importe de saisir en quoi l'art chez Laferrière est une approche phénoménologique du regard. Or, l'art permet, voire oblige, un espace d'interaction privilégié entre le Soi et l'Autre, interaction qui prend vie sous la forme d'une agonité. Par ailleurs, en portant attention à la disparité des références artistiques et culturelles dans les romans, on comprendra que le motif du regard est abondamment exploité. Les approches par le regard mises en scène dans le texte littéraire soulignent les tensions ainsi que les rapports de jeux et de luttes caractérisant les échanges entre le narrateur et les autres personnages. D'ailleurs, le regard dévoile des savoirs importants sur l'altérité des personnages :

Certes, il apparaît, sur le plan diégétique, que le savoir et le regard sont intimement liés et qu'ils constituent des paramètres fondamentaux dans les rapports de force qui régissent [l'interaction entre

²⁴⁴ Éric Landowski, « Saveur de l'Autre », *op. cit.*, p. 11.

²⁴⁵ Daniel Castillo Durante, *Les dépouilles de l'altérité*, p. 20.

les personnages]. Mais ce motif illustre également, métaphoriquement, l'inaccessibilité de l'objet observé, comme si la connaissance de l'autre et de soi-même, inévitablement, s'avère dérisoire, imparfaite et lacunaire²⁴⁶.

La majorité des interactions entre les personnages des romans a lieu à travers une série de filtres qui déforment et modifient les événements vécus par le narrateur ainsi que les personnages rencontrés. Le narrateur s'amuse à les fictionnaliser à travers des filtres tels que l'écran de la télévision, l'œil de la caméra, l'objectif d'un appareil photographique, les reflets dans les miroirs, la couverture d'un roman, une photographie en noir et blanc et même des toiles d'artistes célèbres. Par exemple, dans *Comment faire l'amour...* Vieux nourrit son rapport au monde à l'aide d'une célèbre toile de Matisse :

Je ne sais pas pourquoi j'ai toujours imaginé l'univers comme cette toile de Matisse. Ça m'avait frappé. C'est ma vision essentielle des choses. La toile, c'est GRAND INTÉRIEUR ROUGE (1948). Des couleurs primaires. Fortes, vives, violentes, hurlantes. Tableaux à l'intérieur du grand tableau [...] C'est une peinture primitive, animale, grégaire, féroce, tripale, tribale, triviale. On y sent un cannibalisme bon enfant voisinant avec ce bonheur immédiat. Direct, là sous le nez. En même temps, ces couleurs primaires, hurlantes, d'une sexualité violente (malgré le repos du regard), proposent dans cette jungle moderne une nouvelle version de l'amour. Quand je me pose ces questions – Ô combien angoissantes – sur LE RÔLE DES COULEURS DANS LA SEXUALITÉ, je pense à la réponse de Matisse. Elle m'accompagne depuis²⁴⁷.

Or, les filtres utilisés par le narrateur font intervenir ses goûts, ses envies ainsi que ses perceptions. De plus, en choisissant de percevoir le monde à travers ces médiums, le narrateur distille la réalité parce qu'en choisissant des intermédiaires plutôt que la réalité et choisissant spécifiquement tels filtres plutôt que d'autres, il confronte son regard, en position de choix, au refus, ou du moins à un refus. Tout comme la roue des couleurs, le motif du regard gouverne et hiérarchise les relations entre les personnages. Par le biais des filtres, le monde immédiat ne peut être abordé que de manière indirecte et oblique. Ces multiples filtres situent la relation que le narrateur entretient avec le monde dans l'ordre du simulacre,

²⁴⁶ Geneviève Dufour, *op. cit.*, p. 25.

²⁴⁷ Dany Laferrière, *Comment faire l'amour avec un Nègre sans se fatiguer*, p. 49.

car l'accès au réel est rejeté. Bref, il y a presque toujours un obstacle posé, volontairement ou involontairement, entre l'œil du narrateur qui est dévié et son environnement²⁴⁸.

Dans un même ordre d'idées, Vieux, dans *Cette grenade...* décide de percevoir son voyage à travers les divers états des Amériques comme l'expérience d'un vidéoclip de musique puisque « L'Amérique est une montagne de clichés²⁴⁹. » C'est donc sa perception du pays qui gouverne l'expérience qu'il y vient acquérir. Dans ce sens, son expérience de l'Amérique prend forme sous ses yeux selon les caractéristiques du vidéoclip, c'est-à-dire qu'il y a omniprésence de la vitesse, les suites d'événements sont de courtes durées et s'enchaînent à une vitesse folle, le tout entrecoupé d'ellipses. Chez Laferrière, le regard est un mouvement vers l'Autre et pour le narrateur il importe de saisir ce premier contact avec l'altérité :

Pourtant la question est importante et elle devrait concerner tout le monde. D'abord les hommes de science. Quand tout cela a-t-il commencé ? Qui a vu l'autre en premier ? Qui s'est mis à hurler le premier : « T'es moins bien que moi » ? Le Noir ou le Blanc ? Le Jaune ou le Rouge ? Le Blanc ou le Jaune ? Le Rouge ou le Jaune ? Le Noir ou le Rouge ? Le Jaune ou le Noir ? Le Rouge ou le Blanc ? Je parle du premier mouvement. La grave question du premier regard²⁵⁰.

À plusieurs reprises, le narrateur compare les Amériques à « un énorme téléviseur avec plein d'images dedans²⁵¹ » car selon Vieux, on doit regarder la télévision pour connaître intimement les Amériques. En effet, Vieux fait ce rapprochement symbolique puisqu'on peut y voir le monde sans réellement le regarder, tout comme on l'entend sans toutefois l'écouter, mais en raison de cette relation qui peut sembler banale et superficielle, le narrateur souligne que « d'ailleurs on ne juge pas la télé, on la regarde²⁵². » Le narrateur a une approche de la perception similaire dans *Je suis un écrivain japonais* grâce à la lentille

²⁴⁸ Geneviève Dufour, *op. cit.*, p. 74.

²⁴⁹ Dany Laferrière, *Cette grenade dans la main du jeune Nègre est-elle une arme ou un fruit ?*, p. 19.

²⁵⁰ *Ibid.*, p. 265.

²⁵¹ *Ibid.*, p. 317.

²⁵² *Id.*, *Je suis un écrivain japonais*, p. 154.

de sa caméra avec laquelle il capture divers moments d'une bande de Japonais. Pour le narrateur, sa caméra est « le seul objet qui sait regarder²⁵³ » et il la conserve donc précieusement à chacune de ses sorties. Bref, le narrateur considère la lentille de sa caméra, l'objectif de son appareil photographique et même sa machine à écrire comme des objets témoignant du regard universel puisque c'est par leur filtre qu'il décrit et capture tout ce qu'il voit. D'ailleurs, le but ultime du narrateur est d'incarner les caractéristiques de ces objets, devenant ainsi « froid et objectif²⁵⁴ » afin de « juste regarder l'autre²⁵⁵ ». En somme, le narrateur se place volontairement dans des situations, ou plutôt dans des mises en scène, dans lesquelles il y a de fortes chances (et parfois risques) de provoquer une rencontre avec le regard de l'Autre. À titre d'exemple, le narrateur préfère prendre le métro plutôt que l'autobus, car son intérêt réside dans les visages et non pas dans les paysages. Étant ainsi témoin et acteur d'une multitude de jeux de regards, il devient aussi la cible du regard des autres : « Cela arrive souvent, fais-je, on regarde quelqu'un alors qu'on est regardé sans le savoir par quelqu'un d'autre²⁵⁶. » On retrouve d'ailleurs un jeu de pouvoir similaire à la roue des couleurs présente dans les récits, où se faire regarder par l'Autre est non seulement un signe de reconnaissance, mais aussi de pouvoir : « Surtout : on vous regarde. Celui qui regarde en Amérique est toujours un inférieur, jusqu'à ce qu'un autre se mette à le regarder à son tour. Et c'est un regard furtif, rapide (pas plus de quinze minutes, n'est-ce pas, Warhol !), car il y a toujours quelque chose d'autre à sentir en Amérique²⁵⁷. » Étant l'intérêt central de bien des regards, le narrateur désire prendre un repos du poids constant de l'attention de l'Autre et devient à son tour observateur : « Je ne suis plus le type qui passe dans la rue. Je

²⁵³ *Ibid.*, p. 56.

²⁵⁴ *Ibid.*, p. 177.

²⁵⁵ *Ibidem.*

²⁵⁶ *Ibid.*, p. 85.

²⁵⁷ *Id.*, *Cette grenade dans la main du jeune Nègre est-elle une arme ou un fruit ?*, p. 17.

suis celui qui regarde passer les autres. J'avais bien besoin de ça. Une trêve²⁵⁸. » Ces mises en abîme du regard sont à lier au phénomène d'intergonicité, le narrateur quêtant (dans le jeu) ou refusant (dans la lutte) le regard de l'Autre. Ultimement, le regard permet la découverte de l'Autre : « Mon unique activité ces jours-ci : regarder les gens passer dans la rue. Je les connais presque tous maintenant²⁵⁹ », et surtout, principalement de Soi, car la capture du regard de l'Autre demeure un espace privilégié de projection et de découverte : « On ne se voit que dans le regard de l'autre, malgré tous nos efforts²⁶⁰. »

2.2.2 *Le passeur comme clé de voûte d'une altérité en mouvance*

Ursula Mathis-Moser, dans son ouvrage *La dérive américaine*, fait le pont entre les romans de Dany Laferrière et les concepts de dérive, de perte de vue, de déplacement et de réancrage omniprésents dans le temps et l'espace du texte littéraire. Toutefois, même si l'étude du romancier est imposante, on y retrouve une lacune importante. En examinant ces concepts du mouvement, on constatera qu'ils envahissent le temps et l'espace laferrien, mais également la relation que le narrateur entretient avec les autres personnages. Le concept de dérive spatiale accompagne donc celui de la dérive des rencontres des altérités. Une seule mention de l'ouvrage souligne le rapport entre cette dérive et la relation aux autres : « la dérive spatiale s'accompagne de la dérive du corps et de l'esprit²⁶¹ ». Avant de transposer ce concept au processus d'altération, il importe de cerner la définition de ce terme qui est l'un des motifs majeurs de représentations de l'œuvre du romancier. La dérive englobe de nombreux thèmes comme le déplacement spatial, l'errance et le voyage qui consistent à

²⁵⁸ *Ibid.*, p. 340.

²⁵⁹ *Ibid.*, p. 342.

²⁶⁰ *Id.*, *Je suis un écrivain japonais*, p. 128

²⁶¹ Ursula Mathis-Moser, *op. cit.*, p. 115.

mettre en mouvement l'idée de décentrement et d'espace pluriel²⁶². À ces concepts de mouvance, d'errance et de dérive se rattachent des éléments de réancrage servant à diminuer les débordements spatiaux et temporels²⁶³. Le rapprochement entre dérive et réancrage est significatif, surtout pour analyser l'intergonicité des personnages puisque l'errance du narrateur permet de le fixer en tant qu'être possédant à la fois une étrangeté et une altérité à saisir et à partager :

L'errance, c'est cela même qui nous permet de nous fixer. De quitter ces leçons de choses que nous sommes si enclins à semoncer, d'abdiquer ce ton de sentence où nous compassons nos doutes [...] ou nos déclamations, et de dériver enfin. Dériver à quoi ? [Et surtout à qui ?] À la fixité du mouvement du Tout-monde. À ces marelles, tragiques, endiablées, sages ou bienheureuses, à quoi nous jouons et dont les horizons ne forment pas les lignes. L'errance nous donne de nous amarrer à cette dérive qui n'égare pas. La pensée de l'errance défourne l'imaginaire, nous projette loin de cette grotte en prison où nous étions tassés, qui est la cale ou la caye de la soi-disant puissante unicité²⁶⁴.

Par ailleurs, en choisissant volontairement de partir, de se positionner en mouvement constant, le narrateur fait l'expérience de l'Autre. La dérive permet de quitter un lieu-dit, c'est-à-dire un lieu stable et précis, afin d'appréhender un hors-lieu (à titre d'exemple, l'exil en constitue un négatif). Le texte littéraire est saturé de hors-lieux, de hors-temps, mais aussi de hors-relation qui sont en fait des ponts vers le processus d'altération, permettant de rapprocher des altérités distantes. Dans une altérité qui n'existe qu'en mouvance, que constituent ses points de réancrage ? La rencontre avec l'Autre vient équilibrer le mouvement. Elle se situe de l'ordre du temporaire et de l'éphémère puisqu'en joignant le temps d'un instant deux altérités inconnues, elle accueille la figure de l'Autre sans qu'il n'y ait de véritables engagements. On y retrouve cette nécessité d'entrer en relation avec du partiel, soit des êtres fragmentés et incomplets puisqu'essentiellement dépouillés de constance et de certitude. Chez Laferrière, le narrateur est un spécialiste des rencontres qui

²⁶² *Ibid.*, p. 183.

²⁶³ *Ibid.*, p. 203.

²⁶⁴ Édouard Glissant, *Traité du Tout-Monde*, p. 63.

constituent la majorité de ses interactions sociales. Errant, sans jamais être véritablement perdu, il incarne l'image même du passeur. D'ailleurs, l'Autre comme représentation du passeur valorise fortement le déplacement auquel il doit se soumettre dans sa quête de vérité²⁶⁵. Le passeur symbolise essentiellement un explorateur du hasard et de l'imprévisible qui fait face continuellement à une multitude de cadres de représentations de l'altérité. Pour le passeur, il n'y a donc pas de frontières ni de limites, il n'y a non plus pas de comparaisons à établir puisque tout tient de l'ordre du phénomène ou de l'événement, l'errance refusant la distinction des frontières entre le Soi et l'Autre, entre le chez-soi et l'ailleurs et entre le centre et la périphérie²⁶⁶. Chez Laferrière, le passeur entretient une relation bien particulière avec la mélancolie qui module à bien des niveaux la façon dont le narrateur est altéré. En effet, le narrateur évolue et interagit dans des espaces qui sont riches de signification puisqu'ils sont fortement marqués par l'absence (la perte et le deuil) ainsi que le mouvement (l'errance et la dérive). Ce sentiment de mélancolie recèle un comportement codifié qui déstabilise le Soi lors de la rencontre avec l'Autre. Sigmund Freud, dans son ouvrage *Deuil et mélancolie*²⁶⁷, affirme que la mélancolie est un rapport à la vérité face à la mort que le Soi tente d'ignorer. Cette affirmation prend son sens lorsque transposée à l'univers de Laferrière, car c'est dans l'altération que les personnages ont accès à la vérité. Le mélancolique confronté continuellement à l'épreuve de vérité dérive dans l'ambivalence et la précarité :

Psychiquement, la mélancolie se caractérise par une humeur profondément douloureuse, un désintérêt pour le monde extérieur, la perte de la faculté d'amour, l'inhibition de toute activité et une autodépréciation qui s'exprime par des reproches et des injures envers soi-même et qui va jusqu'à l'attente délirante du châtement²⁶⁸.

²⁶⁵ Daniel Castillo Durante, *Les dépouilles de l'altérité*, p. 26.

²⁶⁶ Amaryll Chanady, *Entre inclusion et exclusion : La symbolisation de l'autre dans les Amériques*, Paris, Honoré Champion, coll. « Bibliothèque de littérature générale et comparée », 1999, p. 349.

²⁶⁷ Sigmund Freud, *Deuil et mélancolie*, Paris, Petite Bibliothèque Payot, coll. « Traduction inédite », 2010 [1917].

²⁶⁸ *Ibid.*, p. 45.

La quête de vérité du mélancolique permet donc de coller, en partie, les réalités fragmentées et incomplètes entretenues par le regard voilé des multiples filtres. Cette quête s'accompagne de la dérive, certes géographique, mais principalement sociale. D'ailleurs, cette volatilité dans les interactions avec les autres est accompagnée de l'immobilité du corps. Si dans *Comment faire l'amour...* le sofa devient une sorte de protagoniste du récit, dans *Cette grenade...* et dans *Je suis un écrivain japonais*, il s'agit de la baignoire. Lorsque le colocataire de Vieux lui demande ce qu'il se passe dans le roman qu'il est présentement en train d'écrire et qui se veut fortement inspiré par leur propre vie, le narrateur lui répond : « C'est simple, c'est un type, un Nègre, qui vit avec un copain qui passe son temps couché sur un divan à ne rien faire sinon à méditer, à lire le Coran, à écouter du jazz et à baiser quand ça vient²⁶⁹. » Les personnages stagnent dans l'immobilité physique et leur progression et leur mouvement ne se situent pas au niveau des péripéties auxquelles ils font face, mais plutôt dans les conversations qu'ils entretiennent avec le monde extérieur : « Bien sûr que ce n'est pas un vide, mais une conversation souterraine (on parle dans sa tête pendant qu'on parle avec l'autre) [...] C'est un match de ping-pong où il faut toujours attendre que l'autre nous renvoie la balle²⁷⁰. » Cette dérive de l'esprit s'accompagne de l'inertie du corps. À titre d'exemple, le narrateur de *Je suis un écrivain japonais*, dans son processus d'écriture d'un roman qui portera sur le Japon, plutôt que de s'y rendre pour faire de la recherche et de la documentation, choisit de s'en faire une idée à partir de son appartement : « Je pense à ce continent comme un explorateur du XIX^e siècle. Je m'en fais une idée à partir de ma chambre²⁷¹. » D'ailleurs, c'est cette immobilité du corps qui correspond au point de réancrage du processus de création de ces romans où il y règne dérive, errance et flânerie

²⁶⁹ Dany Laferrière, *Comment faire l'amour avec un Nègre sans se fatiguer*, p. 62.

²⁷⁰ *Id.*, *Je suis un écrivain japonais*, p. 103.

²⁷¹ *Ibid.*, p. 23.

puisqu' « on s'agite dans le livre, et on s'agite hors du livre. Pourtant [le narrateur] n'[a] pas bougé du divan²⁷². » Vieux fait face à la même dynamique dans *Cette grenade...*, car n'ayant pas envie de se déplacer pour écrire son article sur les Amériques, il choisit d'écrire à même sa baignoire où il « peu[t] très bien faire un reportage sur l'Amérique d'aujourd'hui sans voir personne. Les paysages racontent l'Amérique mieux que quiconque. Seulement, [le narrateur] déteste la nature²⁷³. »

En somme, si tout bouge autour du personnage, que tous s'agitent autour de lui et que le personnage se contemple dans la fixité de son corps, il n'en demeure pas moins qu'il se réalise dans ses multiples déplacements identitaires et que consciemment il caresse le rêve de réaliser les exploits d'un grand conquérant de l'époque contemporaine : « Du sang de Christophe Colomb coule dans les veines des Noirs d'Amérique. Le mythe du découvreur. Le rêve le plus obsédant de chaque Noir d'ici, c'est de découvrir une petite ville toute blanche sous la neige où il serait le premier à débarquer²⁷⁴. » On remarque une confrontation dialectique fortement symbolique dans les romans de Laferrière où les Amériques sont présentées comme un continent à l'Histoire fixe, mais où tout bouge sans cesse versus les histoires du narrateur sédentaire au Soi mouvant et en continuelle altération : « Ce qui est amusant, aux États-Unis, c'est que le passé est si proche qu'on ne sent aucune perspective. Tout est sur le même plan, comme dans la peinture naïve. Dans chaque geste, dans chaque mouvement, dans chaque action de n'importe quel Américain, on peut retrouver toute l'Amérique²⁷⁵. » En effet, la confrontation est d'autant plus importante puisque si les Amériques sont présentées comme un plan unique tel qu'illustré dans la peinture naïve, le

²⁷² *Ibid.*, p. 247.

²⁷³ *Id.*, *Cette grenade dans la main du jeune Nègre est-elle une arme ou un fruit ?*, p. 260.

²⁷⁴ *Ibid.*, p. 95.

²⁷⁵ *Ibid.*, p. 325.

narrateur représente une succession de couches d'altérité qui s'interinfluencent comme dans la peinture primitive²⁷⁶, créant ainsi un être fictif nouveau. Cette identité nouvelle est possible en raison de ce que permet la dérive :

La dérive, c'est aussi une disponibilité de l'étant pour toutes sortes de migrations possibles [...] La dérive, c'est la disponibilité, la fragilité, l'acharnement au mouvement et la paresse à déclarer, à décliner impérialement. Et l'errance, c'est ce qui incline l'étant à abandonner les pensées du système pour les pensées, non pas de l'exploration, parce que ce terme a une connotation colonialiste, mais d'investigation du réel, les pensées de déplacement, qui sont aussi des pensées d'ambiguïté et de non-certitude qui nous préservent des pensées de système, de leur intolérance et de leur sectarisme²⁷⁷.

2.2.3 *Qui est ce caméléon ?*

Dans les récits laferriens, où l'interaction sociale devient un terrain de jeux et de luttes valorisant l'absence de la néantisation de l'altérité de l'Autre, les véritables rencontres tiennent de l'ordre de la simulation. Jean Baudrillard, dans son ouvrage *Simulacres et simulation*, distingue la dissimulation, qui tient de l'ordre de la présence, de la simulation, qui tient de l'ordre de l'absence : « feindre, ou dissimuler, laissent intact le principe de réalité : la différence est toujours claire, elle n'est pas masquée. Tandis que la simulation remet en cause la différence du "vrai" et du "faux", du "réel" et de l'"imaginaire"²⁷⁸. » En effet, la représentation (ainsi que la perception) de la réalité essaie d'absorber la simulation en la divulguant comme une fausse représentation, c'est-à-dire une représentation erronée de la réalité. Cependant, la simulation, en agissant comme copie du réel, prend désormais la place de la représentation de la réalité, en se faisant simulacre. Toujours selon Baudrillard, en

²⁷⁶ La peinture primitive a pour sujet une nature toujours verte, abondante et joyeuse même si elle est entourée par la misère et la tristesse. Donc, la vision et l'invention l'emportent sur le principe de mimesis et de réalité. Voir Ursula Mathis-Moser, *op. cit.*, p. 250-251.

²⁷⁷ Édouard Glissant, *Introduction à une poétique du divers*, p. 130.

²⁷⁸ Jean Baudrillard, *op. cit.*, p. 12.

voici les phases successives de son image (tout comme les couches de l'Autre formant l'altérité-oignon du narrateur) :

- elle est le reflet d'une réalité profonde
 - elle masque et dénature une réalité profonde
 - elle masque *l'absence* de réalité profonde
 - elle est sans rapport à quelque réalité que ce soit : elle est son propre simulacre pur.
- Dans le premier cas, l'image est une *bonne* apparence – la représentation est de l'ordre du sacrement. Dans le second, elle est une *mauvaise* apparence – de l'ordre du maléfice. Dans le troisième, elle *joue à être* une apparence – elle est de l'ordre du sortilège. Dans le quatrième, elle n'est plus du tout de l'ordre de l'apparence, mais de la simulation²⁷⁹.

Si de prime abord, on serait tenté de faire le rapprochement entre l'univers des romans de Laferrière avec la troisième phase de l'image qui joue à masquer l'absence de réalité profonde, faisant des multiples couches de l'altérité des apparences, on réalisera, suite à l'analyse des enjeux précédents, qu'il est plutôt question de la quatrième phase de l'image, soit les couches de l'altérité qui représentent des simulations tenant de l'ordre de son propre simulacre. Cela ne fait aucunement du personnage un être faux ou même irréel puisque la simulation abolit les barrières entre le vrai et le faux, le réel et l'imaginaire. Il ne s'agit non pas d'un être réel, non plus d'un être irréel, mais bien d'un être surréel, c'est-à-dire qui transcende les limites et les frontières des catégories de classification, se situant de l'ordre du décroissement. Les altérités s'engendrent et s'influencent faisant du Même un être irréductible à l'Autre puisqu'il y a reconnaissance et conscience d'identités instables. Si le narrateur est de l'ordre du simulacre, les véritables rencontres auxquelles il participe le sont également. Chacune des rencontres qui ont profondément bouleversé le narrateur, qui sont un événement marquant et même un phénomène permettant l'altération, appartiennent non pas à la représentation du réel, mais bien au simulacre. À titre d'exemple, le narrateur de *Je suis un écrivain japonais*, venant de vivre l'une des conversations les plus significatives de sa vie avec

²⁷⁹ *Ibid.*, p. 17.

une femme dont le nom lui est inconnu, tente de la rattraper dans la rue afin de connaître son identité, pour s'apercevoir finalement qu'il s'agit d'une autre femme :

Elle tourne au coin de la rue. Je reste un moment planté sur le trottoir. C'est incroyable, on passe son temps à courir, à faire des choses sans y penser, à croire que le temps nous appartient pour toujours, et puis un jour, comme ça, sur le coin d'une rue, on a la plus importante conversation de sa vie avec quelqu'un dont on ignore même le nom.

- Merde !

Je me lance derrière elle. Je la rattrape près du cinéma Saint-Louis.

- Excusez-moi... Je n'ai pas pensé à vous demander votre nom...

Elle se retourne. C'est quelqu'un d'autre. Une autre fille, tout aussi élancée, avec des cheveux noirs, des yeux liquides et un visage assez régulier. Avec ce même air languide qui fait qu'on se demande si elle est triste ou timide. À mon avis, ni l'un ni l'autre. Il y a en des millions comme elle en Amérique²⁸⁰.

À l'intérieur de la simulation d'une rencontre, le narrateur fait face à la simulation de la femme avec qui il a partagé cette rencontre du simulacre. Il s'agit-là d'une mise en abîme humoristique typiquement laferrienne. Ce type d'interaction avec l'Autre est couramment présent dans les récits. Si dans le passage précédent, la femme se transforme en une autre, dans cet extrait une autre femme anonyme disparaît tout simplement : « Quand je me retournai pour continuer la conversation, elle n'était plus là. D'où vient-elle ? Où va-t-elle ? Que veut-elle ? Ce sont des questions qu'on ne pose pas en Amérique du Nord²⁸¹. » Parfois, l'Autre qui occupe la conversation avec le narrateur provient même de l'invention : « Suis-je en train de discuter avec moi-même ? Ai-je inventé ce type pour ne pas être seul²⁸² ? » ainsi que « Je ne connais presque personne, sauf ce Coréen qui se manifeste chaque fois que je pense à lui²⁸³. » D'autre part, on assiste à un renversement comique de la rencontre dans les récits, car si les rencontres du simulacre tiennent de l'ordre du réel, les rencontres qui sont fixées dans la réalité opèrent selon les mécanismes de l'irréel. Ce renversement est une nouvelle manifestation contemporaine selon Baudrillard :

²⁸⁰ Dany Laferrière, *Cette grenade dans la main du jeune Nègre est-elle une arme ou un fruit ?*, p. 352.

²⁸¹ *Ibid.*, p. 35.

²⁸² *Ibid.*, p. 61.

²⁸³ *Id.*, *Je suis un écrivain japonais*, p. 131.

Il n'est plus possible de partir du réel et de fabriquer de l'irréel, de l'imaginaire à partir des données du réel. Le processus sera plutôt inverse : ce sera de mettre en place des situations décentrées, des modèles de simulation et de s'ingénier à leur donner les couleurs du réel, du banal, du vécu, de réinventer le réel comme fiction, précisément parce qu'il a disparu de notre vie²⁸⁴.

Dans cette perspective intellectuelle, le narrateur s'amuse à ridiculiser cette abolition des frontières entre le vrai et le faux en affirmant : « Baudrillard, un philosophe français, a fait publier un long article où il explique que cela sonne moins japonais quand c'est un Japonais qui dit qu'il est japonais²⁸⁵. » Or, lorsque le narrateur rencontre un personnage qui n'est pas de l'ordre du simulacre, ce dernier se questionne, parfois, à savoir s'il existe tout de même : « Je suis une image. Je fais même semblant de manger. Tu crois que j'existe²⁸⁶? » À ces questionnements identitaires s'ajoute l'impossibilité de communiquer authentiquement sans artifice :

Je ne peux pas croire que la civilisation occidentale, qui a inventé la pilule contraceptive, les lentilles cornéennes, le téléphone portatif, l'ampoule électrique, le principe de la relativité et le fast-food (tout pour notre confort individuel), n'arrive pas à ajouter à notre répertoire, très restreint, une ou deux petites phrases pour permettre à un honnête écrivain d'approcher une jeune fille dans le métro sans trop l'effrayer. Je n'arrive pas à croire qu'un tel sujet n'intéresse personne. Une petite phrase et la vie de millions de gens (de ceux qui ne peuvent pas aborder les gens aisément en public) peut changer. Une toute petite phrase, à part lui demander l'heure, lui parler de la température ou m'informer de son signe du zodiaque. Plus de deux mille ans de prétendue civilisation et nous n'avons que ces trois possibilités (l'heure, la température et le signe du zodiaque) pour aborder un inconnu dans la rue. Quelle pauvreté²⁸⁷!

Le narrateur aborde donc l'Autre, dans la représentation d'une rencontre ancrée dans le réel, avec de petites questions toutes préfabriquées qui évacuent complètement le hasard et l'imprévisible tandis qu'il se pose les grandes questions philosophiques telles que « d'où vient-elle ? », « où va-t-elle ? » et « que veut-elle ? » lors des rencontres du simulacre. Ce contraste étonnant cache un profond et douloureux état d'âme chez le narrateur : l'angoissant malaise de la solitude. En effet, bien souvent, le passeur, le flâneur et le voyageur sont des êtres solitaires. Et c'est dans les conversations et les rencontres avec des gens qui ne

²⁸⁴ Jean Baudrillard, *op. cit.*, p. 183-184.

²⁸⁵ Dany Laferrière, *Je suis un écrivain japonais*, p. 256.

²⁸⁶ *Id.*, *Cette grenade dans la main du jeune Nègre est-elle une arme ou un fruit ?*, p. 218.

²⁸⁷ *Ibid.*, p. 230.

s'inscrivent pas dans son imaginaire qui confrontent le personnage à cette triste réalité : « Je me sens seul dans cette nuit américaine. Et c'est la chose la plus terrible qui puisse arriver à quelqu'un. La solitude est l'aboutissement naturel de toute vie en Amérique²⁸⁸. » C'est d'ailleurs pour cette ultime raison qu'il se sent profondément à l'aise et à sa place dans le simulacre, car « [il] fai[t] continuellement les questions et les réponses pour oublier qu'[il est] seul²⁸⁹. »

Dans ce théâtre du simulacre, où la copie devient plus vraie que le réel, prend naissance une nouvelle figure de l'altérité qui est en fait l'altérité même mise en figure : le caméléon fictif. Pour comprendre les mécanismes qui sous-tendent cette altérité en « caméléonage », il importe de porter une attention particulière à certains concepts du philosophe Édouard Glissant. Afin de saisir le concept de la Poétique de la Relation propre aux théories de Glissant, il est nécessaire de d'abord situer sa définition du chaos-monde dans lequel s'applique la Poétique de la Relation. Le chaos-monde est le choc actuel produit par un nombre important de cultures qui se repoussent, disparaissent et surtout se transforment, rapidement ou lentement, au contact des autres. Selon le théoricien, il est aussi trop tôt pour même commencer à comprendre son impact et sa portée significative dans nos sociétés. De plus, la Poétique de la Relation est le possible de l'imaginaire qui porte à concevoir la globalité insaisissable même du Chaos-monde tout en relevant certains détails qui lui sont particuliers ; l'imaginaire, s'infiltrant tout comme le simulacre dans le principe de réalité, ne relève donc plus du songe ni même de l'illusion²⁹⁰. C'est dans cette Poétique de la Relation, ce mélange culturel, qu'a d'ailleurs lieu l'intergonicité entre les personnages en plus des rencontres du simulacre puisque tout comme la simulation de Baudrillard, le

²⁸⁸ *Ibid.*, p. 143.

²⁸⁹ *Id.*, *Je suis un écrivain japonais*, p. 20-21.

²⁹⁰ Édouard Glissant, *Traité du Tout-Monde*, p. 22.

concept de Glissant valorise l'abolition des frontières entre le vrai et le faux, le réel et l'imaginaire. C'est dans cette dynamique du décor qu'évolue le caméléon. Toutefois, une certaine distinction s'impose. Glissant distingue les concepts de métissage et de créolisation, affirmant que ce dernier a une valeur ajoutée qui est le hasard :

Les caractéristiques en seraient : la vitesse foudroyante des interactions mises en œuvres ; la conscience de la conscience que nous en avons ; l'intervalorisation qui en provient et qui rend nécessaire que chacun réévalue pour soi les composantes mises en contact (la créolisation ne suppose pas une hiérarchie des valeurs) ; l'imprédictibilité des résultantes (la créolisation ne se limite pas à un métissage, dont les synthèses pourraient être prévues²⁹¹).

La créolisation, tuant le mythe de l'identité à racine unique et exclusive de l'autre, donne naissance à l'identité rhizome, constituant à la fois un facteur et un résultat de cette créolisation. Il s'agit-là d'une identité nouvelle qui est une racine qui va à la rencontre d'autres racines, sans l'angoisse d'une menace de dilution, d'ingestion ou de suppression de ses racines. Ce nouveau déplacement identitaire tente de détruire les mythes et savoirs collectifs qui distinguent le Même de l'Autre. La Poétique de la Relation est donc l'imaginaire idéal pour la compréhension et l'ouverture face à cette nouvelle dynamique des mondes, car comme l'affirme à de nombreuses reprises Glissant dans ses théories, les enjeux ne se situent désormais plus dans la poétique de l'être. L'intérêt n'est plus l'importance de la racine en elle-même, mais plutôt comment aller à la rencontre des autres racines. En somme, l'identité rhizome est de jeu avec l'identité-relation, s'appuyant toutes deux sur le concept de l'errance et de la dynamique d'un monde pluriel et inclusif. Donc, en partant du postulat que la créolisation, c'est un peu comme le métissage avec une valeur ajoutée, le caméléon fictif des récits de Laferrière illustre, d'un point de vue littéraire, ce concept de créolisation, mais en ayant également une valeur ajoutée. Le caméléon est avant tout un être hétérogène, une altérité non acculturée qui est à la fois imprévisible, contradictoire en raison des multiples

²⁹¹ *Ibid.*, p. 194.

contacts entre les différentes cultures et conscient de représenter à la fois le cumul de multiples identités, mais également certains stéréotypes d'une perception qui se veut contestataire :

Je suis catholique, mais, de nos jours, il faut faire un peu de shopping pour tout. Chaque religion a quelque chose de bon. Je trouve l'Église catholique un peu ennuyeuse. Les autres, au moins, ils tapent des mains, ils dansent, et les pasteurs sont très drôles. Bien sûr, ils demandent constamment de l'argent et sont souvent de fieffés bandits, mais moi, il ne faut pas que je m'ennuie quelque part²⁹²...

Pour le narrateur, « l'esprit est universel. L'intelligence [est] cette faculté de s'adapter à son environnement²⁹³ ». Le caméléon transcende les frontières puisqu'il s'agit d'une altérité qui a un pouvoir exceptionnel d'adaptation et de compréhension du monde environnant. Il n'adhère à aucun discours de vérités, s'en remet uniquement au hasard, seule « vérité » qui a le pouvoir de faire coexister les autres discours des vérités. Le narrateur est donc cet être hétérogène qui « s'apprête [continuellement] à devenir tous les autres²⁹⁴ ». Ce passage, mis en perspective avec la dédicace « À tous ceux qui voudraient être quelqu'un d'autre » du roman *Je suis un écrivain japonais*, prend tout à fait son sens lorsqu'on analyse le personnage du narrateur qui déteste profondément « l'authenticité. Le vrai restaurant. Les vrais gens. Les vraies choses. La vraie vie. Rien de plus faux. La vie est un concept d'ailleurs²⁹⁵. » Le caméléon laferrien peut non seulement être qui il veut, mais aussi transformer son passé et ses souvenirs au gré de sa fantaisie : « On a deux vies au moins. Une qui s'installe dans notre mémoire comme une pierre au fond de l'eau, et l'autre qui disparaît au fur et à mesure qu'elle se déroule comme si c'était vapoureux²⁹⁶. » Les couches de la figure de l'Autre ne font que s'accumuler et c'est le cumul de ces multiples couches qui définit plus précisément et profondément l'altérité du narrateur. Cette richesse dans la

²⁹² Dany Laferrière, *Cette grenade dans la main du jeune Nègre est-elle une arme ou un fruit ?*, p. 245.

²⁹³ *Ibid.*, p. 320.

²⁹⁴ *Id.*, *Je suis un écrivain japonais*, p. 17.

²⁹⁵ *Ibid.*, p. 108.

²⁹⁶ *Ibid.*, p. 215.

complexité de la représentation du narrateur en fait un personnage particulièrement apte à analyser non seulement les multiples représentations de l'altérité dans l'œuvre de Dany Laferrière, mais surtout la mise en place littéraire du processus de l'altération, mettant en question le Soi et sa véritable relation à l'Autre.

CONCLUSION

Pour bien comprendre le phénomène de la représentation de l'altérité dans l'œuvre de Dany Laferrière, il importe de le considérer dans une interaction certes complémentaire, mais également symbiotique avec le processus de l'altération. Donc, chez Laferrière, sans altérité, il n'y a pas d'altération. Ce n'est pas tant le rôle de l'altérité et de l'altération dans son œuvre qui importe à cette étude, mais davantage la représentation des enjeux liés à l'interaction de ces deux concepts. *Je suis un écrivain Japonais*, *Cette grenade...* et *Comment faire l'amour...* affichent, d'une part, un sujet-narrateur en proie à une altérité bien complexe et, d'autre part, cette représentation de l'altérité utilise des motifs à l'altération du Soi, que je nomme conditions de possibilité, mettant en place une identité nouvelle.

Les manifestations narratives de l'altérité étant diverses, le premier enjeu aborde les multiples couches successives de l'altérité du narrateur, soit l'étranger, le Noir, le séducteur-intellectuel et l'étrangeté du Soi. Toutefois, ces couches de la représentation de l'Autre sont travesties par le stéréotype, s'infiltrant dans la perception du regard de l'Autre et dans les échanges entre le narrateur et ceux qu'il côtoie. Par le biais des mécanismes du stéréotype, l'altérité est condamnée à ne représenter que des dépouilles. Afin de subvertir le stéréotype, Laferrière emploie l'écriture métatopique qui dépend dès lors l'image figée et dépouillée du narrateur pour qu'il ne soit plus broyé sous les étiquettes de représentation et donc non plus instrumentalisé par la parole, mais aussi par le regard de l'Autre. Le narrateur, en s'appropriant le stéréotype comme matériau de travail à la représentation de son altérité, l'utilise pour se définir. Se situant dans la subversion du stéréotype, c'est-à-dire dans la dimension métatopique de l'écriture, la représentation de l'altérité s'inscrit désormais dans des échanges épistémologiques où le narrateur fait face à une série de jeux et de luttes au sein

de la rencontre avec l'Autre. À cet effet, la dynamique d'attraction (jeu) et de répulsion (lutte) est nommée intergonicité puisque l'altérité et l'altération demeurent des concepts relationnels qui découvrent l'Autre. L'altérité n'étant plus troublée par le stéréotype, il y a une mise en place d'une identité nouvelle, ou plutôt qui se renouvelle continuellement, se déplace, se transforme et se fragmente, découvrant alors une nouvelle figure : le caméléon fictif. Ce nouvel être explore, sur le plan de la représentation, des enjeux narratifs propres à la notion d'altérité comme la dérive non pas spatiale ou temporelle, mais bien identitaire et sociale ainsi que la présence de filtres remplaçant le regard et permettant l'altération au sein de la rencontre du simulacre. D'ailleurs, si Laferrière utilise le stéréotype comme matière première à la construction de ses romans, il emploie également la présence de filtres comme manifestations narratives de l'altérité, soit l'écran de télévision, la lentille d'une caméra ou l'objectif d'un appareil photographique comme nouveau regard de l'altérité qui souligne que la découverte de l'Autre n'est jamais totale ou directe. Cette rencontre du simulacre, de l'ordre de l'appariation et de la fabulation, ne fausse pas le rapport à Soi puisque le narrateur se situe à la lisière de chacune des représentations de ses altérités. En effet, un des motifs récurrents de la représentation identitaire laferrière est le décroissement des frontières entre les couches des figures de l'Autre. Bref, cette mise en place d'une représentation nouvelle de l'altérité introduit et produit de nouveaux thèmes comme la quête et la dérive identitaire, l'entre-deux et l'identité caméléon.

L'espace littéraire chez Laferrière est non figé à la représentation du Soi et est donc un espace de réflexion idéal pour l'analyse des concepts d'altérité et d'altération. Les trois romans du corpus se situent au carrefour des propositions actuelles sur l'altérité proposées par la littérature postcoloniale, la littérature migrante ainsi que la littérature postmoderne.

Les romans de Laferrière s'inscrivent donc dans un espace où le simulacre de l'altérité peut être désarticulé en raison de la singularité du regard que le narrateur pose sur l'Autre et de la cohabitation des multiples couches de l'altérité qui le composent. Ils suscitent une réflexion riche sur les phénomènes d'altérité et d'altération tout en accroissant l'intérêt de la dialectique entre les deux concepts. Ce nouvel espace littéraire fait place non plus à un examen sur le principe de l'identité, mais bien sur l'expérience de l'altérité. Cet espace littéraire permet l'invention d'une fiction de l'Autre, contraignant ainsi la rareté de l'altérité qui elle prend forme en raison des mouvements de colonisation ou d'assimilation culturelle²⁹⁷.

Bref, les romans mettent en scène, par le biais du personnage narrateur, une configuration identitaire mobile, changeante et inégale puisque le moi laferrien occupe plusieurs altérités sans jamais en détruire une lorsqu'il en occupe une autre. De plus, ce narrateur, dans une recherche perpétuelle de rencontre avec l'altérité, déforme le réel forgeant ainsi des espaces d'interaction nouveaux s'inscrivant au sein de la littérature québécoise. D'ailleurs, ces nouveaux échanges valorisent des axes de lectures et des interprétations de discours identitaires autres dans le contexte des littératures francophones.

Cette nouvelle littérature en périphérie du contexte littéraire québécois souligne la diversité des perspectives d'approches du concept de l'altérité par le biais de spécificités esthétiques et narratives nouvelles, comme la dérive identitaire plutôt que spatiale et temporelle, qui reflètent fortement le dynamisme et l'hétérogénéité de la littérature québécoise. La représentation de la figure de l'Autre dans les romans de Dany Laferrière conduit le lecteur à s'interroger sur sa capacité d'accepter et de comprendre de nouveaux schèmes d'altérité au sein d'une littérature québécoise dans laquelle l'auteur d'origine

²⁹⁷ Voir Jean Baudrillard et Marc Guillaume, *op. cit.*, p. 48.

haïtienne créé sa propre mythologie en détruisant certains mythes fondateurs de la culture des Amériques afin d'en construire de nouveaux qui n'ont rien à voir avec l'Histoire officielle. On peut dire que sa littérature ouvre les frontières de la représentation littéraire de l'Autre puisque le narrateur est composé principalement d'idées antithétiques qui se confrontent tout en se complétant les unes aux autres formant un morcellement de l'identité, sorte de mosaïque, fort révélateur puisqu'il y a impossibilité de cerner avec précision et certitude les contours de l'identité du narrateur des trois romans du corpus analysé.

Chez Laferrière, l'Autre n'est jamais que l'espace d'une représentation de la différence ; il incarne avant tout une problématique liée à l'altérité et au phénomène de l'altération. Les trois romans retenus pour le corpus de cette étude prennent tous place à Montréal. D'un point de vue narratif, il serait intéressant d'analyser la figure de l'Autre ainsi que le concept d'altération dans les romans de Laferrière se situant à Haïti, où la dynamique culturelle et la représentation de la rencontre diffèrent largement de ceux retenus pour cette étude. De plus, dans l'intérêt de poursuivre dans la même optique d'analyse, il semble pertinent de considérer d'autres conditions de possibilité sous-tendant à l'altération du Soi. Par exemple, il serait opportun d'analyser le rôle de l'espace, rêvé et réel, dans les romans de l'écrivain puisqu'il s'agit d'une dimension narrative privilégiée où évoluent les enjeux de l'altérité. En effet, il pourrait s'avérer révélateur de comprendre en quoi l'espace réel et l'espace rêvé s'influencent réciproquement et modulent la façon dont les personnages sont altérés. Il s'agit de lieux et d'espaces riches en significations puisqu'ils sont fortement marqués par l'absence (la perte, le deuil) et par le mouvement (l'errance, la dérive, l'exil). Or, en quoi la projection spatiale chez l'altérité détermine, en partie, comment les personnages se perçoivent et perçoivent l'Autre lors de la rencontre ? D'autre part, peut-on

associer l'effet d'étrangeté produit par la cohabitation littéraire de l'espace réel et de l'espace rêvé à la propre étrangeté vécue par le narrateur lors de la rencontre avec l'Autre ?

Ce ne sont là que quelques questionnements qui surgissent de cette étude, mais une certitude demeure : son œuvre entière est un espace privilégié où s'articulent fortement de nombreuses questions concernant les enjeux des phénomènes d'altérité et d'altération. L'interaction de ces deux concepts est valorisée par la mise en place d'un être hétérogène nouveau, le caméléon fictif, qui n'est pas réduit à un seul et unique visage. Pour découvrir cette altérité, il faut peler dès lors les multiples couches de la « représentation-oignon » de l'Autre chez le narrateur laferrien. Or, la richesse de ce personnage Autre met de l'avant une conception différente de la représentation axée davantage sur l'altérité plutôt que sur l'identité, effaçant désormais le principe du moi stable pour faire place à une toute nouvelle littérature québécoise.

BIBLIOGRAPHIE

Le corpus

LAFERRIÈRE, Dany, *Cette grenade dans la main du jeune Nègre est-elle une arme ou un fruit ?*, Montréal, VLB éditeur, coll. « Roman », 2002 [1993].

LAFERRIÈRE, Dany, *Comment faire l'amour avec un Nègre sans se fatiguer*, Montréal, TYPO, coll. « Roman », 2010 [1985].

LAFERRIÈRE, Dany, *Je suis un écrivain japonais*, Montréal, Boréal, coll. « Roman », 2008.

Les ouvrages et les articles théoriques

BAUDRILLARD, Jean, *Simulacres et simulation*, Paris, Galilée, coll. « Débats », 1981.

BAUDRILLARD, Jean et GUILLAUME, Marc, *Figures de l'altérité*, Paris, Descartes & Cie, 1994.

CASTILLO DURANTE, Daniel, *Du stéréotype à la littérature*, Montréal, XYZ éditeur, coll. « Théorie et littérature », 1994.

CASTILLO DURANTE, Daniel, *Les dépouilles de l'altérité*, Montréal, XYZ éditeur, coll. « Documents », 2004.

CASTILLO DURANTE, Daniel, « Les enjeux de l'altérité et la littérature », *Culture française d'Amérique*, 1997, p. 3-17.

CHANADY, Amaryll, *Entre inclusion et exclusion : La symbolisation de l'autre dans les Amériques*, Paris, Honoré Champion, coll. « Bibliothèque de littérature générale et comparée », 1999.

DES ROSIERS, Joël, *Théories caraïbes : Poétique du déracinement*, Montréal, Triptyque, 2009 [1996].

FREUD, Sigmund, *Deuil et mélancolie*, Paris, Petite Bibliothèque Payot, coll. « Traduction inédite », 2010 [1917].

GLISSANT, Édouard, *Introduction à une poétique du divers*, Paris, Gallimard, coll. « NRF », 1996 [1995].

GLISSANT, Édouard, *Traité du Tout-Monde*, Paris, Gallimard, coll. « NRF », 1997.

HAREL, Simon, *Les passages obligés de l'écriture migrante*, Montréal, XYZ éditeur, coll. « Théorie et littérature », 2005.

HAREL, Simon (dir.), *L'étranger dans tous ses états : Enjeux culturels et littéraires*, Montréal, XYZ éditeur, coll. « Théorie et littérature », 1992.

HAREL, Simon, *Le voleur de parcours : Identité et cosmopolitisme dans la littérature québécoise contemporaine*, Montréal, Le Préambule, coll. « L'Univers des discours », 1989.

HEIDEGGER, Martin, *Être et temps*, [En ligne], http://t.m.p.free.fr/textes/Heidegger_etre_et_temps.pdf (Page consultée le 31 mars 2012).

KRISTEVA, Julia, *Étrangers à nous-mêmes*, Paris, Gallimard, coll. « Folio essais », 2011 [1988].

LEVINAS, Emmanuel, *Entre nous : Essai sur le penser-à-l'autre*, Paris, Grasset, coll. « Figures », 1991.

LEVINAS, Emmanuel, *Totalité et Infini : Essai sur l'extériorité*, La Haye, Martinus Nijhoff, coll. « Phaenomenologica », 1961.

OUELLET, Pierre et HAREL, Simon (dir.), *Quel Autre? L'altérité en question*, Montréal, VLB éditeur, coll. « Soi et l'autre », 2007.

PATERSON, Janet, *Figures de l'autre dans le roman québécois*, Québec, Nota bene, coll. « Littérature(s) », 2004.

PATERSON, Janet, *L'altérité*, Toronto, Trintexte, coll. « Texte : revue de critique et de théorie littéraire », 1999.

SCHOENTJES, Pierre, *Poétique de l'ironie*, Paris, Seuil, coll. « Essais », 2001.

TALAHITE-MOODLEY, Anissa (dir.), *Problématiques identitaires et discours de l'exil dans les littératures francophones*, Ottawa, Les Presses de l'Université d'Ottawa, 2007.

Les ouvrages et les articles sur le corpus

BENALIL, Mounia, « La fictionnalisation de la négritude dans *Comment faire l'amour avec un Nègre sans se fatiguer* de Dany Laferrière: ses au-delà et ses limites », *Studies in Canadian Literature*, vol. 32, n° 1, 2007, p. 192-211.

BERNIER, Frédérique, « Le roman n'aura pas lieu », *Contre-jour : cahiers littéraires*, n° 17, 2008-2009, p. 177-181.

BOIVIN, Aurélien, « *Comment faire l'amour avec un Nègre sans se fatiguer* ou une dénonciation du racisme à travers la baise », *Québec français*, n° 131, 2003, p. 94-97.

BROWN, Anne, « Le parcours identitaire de Dany Laferrière ou "Mon cœur est à Port-au-Prince, mon esprit à Montréal et mon corps à Miami" », *Canadian Literature*, vol. 28, n°2, 2003, p. 1-10.

DUFOUR, Geneviève, *Représentation de soi et surconscience du texte : Les seuils ambigus de la fiction dans « Je suis un écrivain japonais » de Dany Laferrière*, Mémoire de maîtrise, Université Laval, 2010, [En ligne], www.theses.ulaval.ca/2010/27499/27499.pdf (Page consultée le 31 mars 2012)

GRIMARD-DUBUC, Josée, *Le romancier autofictif : Analyse de la représentation du personnage de l'écrivain dans trois romans de Dany Laferrière*, Mémoire de maîtrise, Université Laval, 2006, [En ligne], www.theses.ulaval.ca/2006/24008/24008.pdf (Page consultée le 31 mars 2012)

IMBERT, Patrick (dir.), *Le transculturel et les littératures des Amériques*, Gatineau, Chaire de recherche de l'Université d'Ottawa, coll. « Le Canada et les Amériques », 2012.

LAMONTAGNE, André, « La représentation de l'autre dans *Comment faire l'amour avec un Nègre sans se fatiguer* », *Québec Studies*, Printemps 1997, p. 29-42.

MATHIS-MOSER, Ursula, *Dany Laferrière : La dérive américaine*, Montréal, VLB éditeur, 2003.

VASILE, Benjamin, *Dany Laferrière : L'autodidacte et le processus de création*, Paris, L'Harmattan, coll. « Critiques Littéraires », 2008.

Divers

COLBERT, Jean-Baptiste, *Code noir ou recueil d'édits, déclarations et arrêts concernant les esclaves Nègres de l'Amérique*, [En ligne], <http://www.axl.cefan.ulaval.ca/amsudant/guyanefr1685.htm>, (Page consultée le 17 février 2013).

FOUCAULT, Michel, *Les mots et les choses*, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 2011 [1966].

GOLDMANN, Lucien, *Pour une sociologie du roman*, Paris, Gallimard, coll. « Idées », 1979 [1964].

GRUGEAU Gérard et BEN SADOON, Barbara, « Je fantasme donc je suis », *24 images*, n°43, 1989, p. 80.

GUAY, Jean, « Sexe, jazz et bombe », *Québec français*, n°79, 1990, p. 82-83.

IMBERT, Patrick (dir.), *Le Canada et la société des savoirs*, Gatineau, Chaire de recherche de l'Université d'Ottawa, coll. « Le Canada et les Amériques », 2007.

KUNDERA, Milan, *L'art du roman*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 2009 [1986].

KUNDERA, Milan, *Le rideau*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 2006 [2005].

LAFERRIÈRE, Dany, *Je suis fatigué*, Montréal, TYPO, coll. « Récits », 2005 [2001].

LUKACS, Georg, *La théorie du roman*, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 2009 [1968].

REDOUANE Najib, « Écrivains haïtiens au Québec. Une écriture du dépassement identitaire », *Globe : revue internationale d'études québécoises*, vol. 6, n° 1, 2003, p. 43-64.

SENGHOR, Léopold S, « Qu'est-ce que la négritude ? », *Études françaises*, vol. 3, n°1, 1967, p. 3-20.

TABLE DES MATIÈRES

INTRODUCTION.....	1
I. Dégager les enjeux posés par la rencontre avec l’Autre dans le cadre de l’altérité.....	1
II. Perspectives théoriques et épistémologiques.....	3
III. Présentation du corpus : Comment faire l’amour avec un Nègre sans se fatiguer, Cette grenade dans la main du jeune Nègre est-elle une arme ou un fruit ? et Je suis un écrivain japonais de Dany Laferrière	9
CHAPITRE I :	12
RENCONTRE DES ALTÉRITÉS DANS LES ROMANS DE DANY LAFERRIÈRE	12
1.1 Pour une définition ciblée de l’altérité	12
1.2 Figures de l’altérité : Un moi aux identités multiples ou comment peler l’oignon de la figure de l’Autre chez Dany Laferrière	17
1.3 Le palimpseste des identités :	20
1.3.1 La figure de l’étranger	20
1.3.2 La figure du Nègre	31
1.3.3 La figure du séducteur-intellectuel.....	40
1.3.4 La figure de l’étrangeté du Soi.....	51
CHAPITRE II :	59
LES CONDITIONS DE POSSIBILITÉ DE L’ALTÉRATION DU SOI DANS LES ROMANS DE DANY LAFERRIÈRE.....	59
2.1 Subversion du stéréotype par l’écriture métatopique	65
2.1.1 Considérer le stéréotype dans une dynamique métatopique.....	71
2.1.2 La caricature de la figure de l’étranger.....	72
2.1.3 La réduction du Noir au mythe du Nègre grand baiseur	81
2.1.4 Inversion des paradigmes Barbarie et Civilisation.....	89
2.2 Entre jeu et lutte : Intergonicité chez les personnages laferriens.....	97
2.2.1 Le regard comme ouverture vers l’Autre	100
2.2.2 Le passeur comme clé de voûte d’une altérité en mouvance.....	105
2.2.3 Qui est ce caméléon ?.....	110
CONCLUSION	118
BIBLIOGRAPHIE	123
TABLE DES MATIÈRES	127