

Un Japon de papier
A Paper Japan
Un Japón de papel

Alain Farah

Volume 36, Number 2 (107), Winter 2011

Dany Laferrière

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/1002441ar>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Université du Québec à Montréal

ISSN

0318-9201 (print)

1705-933X (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Farah, A. (2011). Un Japon de papier. *Voix et Images*, 36(2), 41–52.

Article abstract

This article, which focuses on *Je suis un écrivain japonais*, begins by presenting the posture developed by Olivier Cadiot and Pierre Alferi in the only two issues of their *Revue de littérature générale*; it demonstrates that Laferrière, through his thematic use of poetry in *Je suis un écrivain japonais*, shares Cadiot and Alferi's objective of decompartmentalizing genres to foster an *occupation* of writing. The article goes on to show how Laferrière's novel dismantles the timeless opposition between theory and desire by constructing an "experience of thought" that produces correspondences between past and present, poetry and novel, Japan and Haiti. In a third section, a critique of the idea of originality is put forward based on observation of the novel's both literal and metaphorical treatment of cliché. The study concludes by examining the strategies of distance that Laferrière uses to reactivate the old avant-garde project of reconciling art and life.

UN JAPON DE PAPIER

+ + +

ALAIN FARAH

Université McGill

Si l'échec des avant-gardes historiques nous a appris quelque chose, c'est qu'il est désormais difficile de considérer l'histoire littéraire en pensant son mouvement seulement selon une dynamique de négativité, où chaque acteur d'un champ définit son projet par rapport à ceux qu'il refuse. Ce changement a le mérite de nous sortir d'une vision binaire du champ culturel, où s'affrontent dans une lutte sempiternelle anciens et modernes, autonomistes et engagés, expérimentaux et lyriques. On peut (enfin !) donner la place qui leur revient aux pratiques que j'aimerais qualifier d'*incomparables*. Pensant cette épithète à partir de la littérature, j'entends par *incomparable* l'œuvre d'un écrivain qui, prenant le risque d'apparaître « hors-sujet ¹ », se libère des assignations passées, de l'assujettissement qu'elles imposent pour créer ses propres règles de manière à ce que s'ouvrent les potentialités formelles et l'imagination politique nécessaire au refus de l'ordre arbitraire imposé par les forces d'ordonnement des corps, de la mémoire et du langage. Pour emprunter l'expression bourdieusienne, les incomparables sont ceux qui *font date*, c'est-à-dire qui parviennent à « faire exister une nouvelle position au-delà des positions établies [pour] introduire la différence [et] produire le temps ² ». Bien sûr, parlant de littérature, il n'y a pas de plus bel exemple d'ordonnement que celui qui naît des catégorisations génériques. Il s'agit cependant d'un problème secondaire pour quiconque se plonge dans l'élaboration d'une œuvre littéraire, sans doute parce que cette question concerne en fin de compte davantage la sociologie que l'écriture.

Si la littérature française compte depuis longtemps son lot d'incomparables ou de « grands irréguliers ³ », pour reprendre un syntagme cher à Christian Prigent, il est

+ + +

1 L'idée de penser l'évolution des formes par l'ouverture de cette troisième voie a pris racine lorsque j'ai assisté à une conférence d'Anne Garréta intitulée « Hors-sujet », le 23 octobre 2008, à l'École normale supérieure de Lyon. Cette rencontre s'est tenue dans le cadre du Groupe de lecture gay et lesbienne sous la direction d'Éric Bordas. L'écrivaine y expliquait son désintérêt à l'égard d'une littérature s'affirmant « homosexuelle », cette étiquette la contraignant beaucoup plus que les lois oulipiennes servant à générer un contenu littéraire justement axé sur la question de l'émancipation à l'égard du normatif. **2** Pierre Bourdieu, *Les règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Points », 1998, p. 261. **3** Prigent développe cette idée de Georges Bataille à propos des grandes irrégularités langagières en relevant dans l'histoire littéraire les œuvres qui « merdRent ».

plus rare de les voir sévir au Québec. Dany Laferrière compte parmi les rares écrivains de ce type. Cet article, consacré à *Je suis un écrivain japonais*, propose quelques intuitions de lecture de ce roman dont l'usage thématique de la poésie rappelle la posture esthétique et intellectuelle développée par Olivier Cadiot et Pierre Alferi dans les deux seuls numéros de leur *Revue de littérature générale*⁴. Car si Laferrière décloisonne dans ce texte les genres au profit d'une *occupation* de l'écriture, il défait aussi l'opposition entre théorie et désir en construisant une « expérience de pensée » qui produit des correspondances entre le passé et le présent, la poésie et le roman, le Japon et Haïti. En observant le travail à la fois littéral et métaphorique que le roman fait avec le cliché, je poserai les bases d'une critique de l'originalité, en montrant comment cette notion intimidante est éloignée de la pratique concrète de l'écriture. En conclusion, enfin, je ferai valoir que c'est par des stratégies d'éloignement de soi que Laferrière, s'engageant dans une pratique autobiographique à mille lieues des complaisants récits de soi, réactive (mais sans volontarisme) le vieux projet avant-gardiste de réconcilier l'art et la vie.

PAS DE FRONTIÈRES POUR CE QUI VOLE

Revenons sur les problèmes des genres littéraires évoqués en introduction : le texte liminaire du premier numéro de la *Revue de littérature générale*, intitulé « La mécanique lyrique », revendique une littérature à envisager non pas selon les grilles génériques conventionnelles mais *en général*. L'écriture se « raconte » à l'aide de théories⁵ qui laissent une grande place à l'intuition. Cadiot et Alferi rappellent cette lapalissade : la littérature est le fruit d'une *pratique*, ce qui implique nécessairement l'emploi de techniques et de matériaux. L'écriture envisagée dans cette perspective produit des *ovnis*, « objets verbaux non identifiés », dont les représentants ne manquent pas dans l'histoire des œuvres littéraires, artistiques ou cinématographiques. Ainsi, Sterne, Beuys, Stendhal, Baudelaire, Benjamin, Stein, Godard, tous produisent ces ovnis, acronyme dont, à mon sens, il faut surtout retenir le mot « objet » :

+ + +

Le poète déploie ainsi une pensée de l'écriture qui met en avant la nécessité pour l'écrivain contemporain de résister par l'excentricité de son énonciation au novlangue et à l'asepsie du discours dominant. Voir *Ceux qui merdRent*, Paris, P.O.L., 1991, 352 p. 4 La *Revue de littérature générale* a un statut particulier dans le champ littéraire français pour plusieurs raisons : publication limitée à deux numéros de plus de 400 pages, chacun vendu à un prix dérisoire (50 F) ; premier numéro aujourd'hui introuvable ; sommaires hétérogènes composés magistralement par Olivier Cadiot et Pierre Alferi et où l'on retrouve de nombreux poètes, des consacrés (Roubaud, Novarina, Hocquard), des nouveaux venus (Portugal, Quintane, Joseph, Tarkos), des Américains (Giorno, Bernstein) et aussi des philosophes (Nancy, Agamben), des romanciers (Chevillard, Carrère, Echenoz), sans parler d'un bon nombre de légendes littéraires présentes à titre posthume (Reznikoff, Proust, Eliot, Pound, Faulkner, Flaubert, Freud, Bakhtine, Schmidt), etc. Évidemment, on comprendra, à traverser cette imposante liste, la complexité du projet, véritable montage de textes hétérogènes, ouvrage qui rappelle que l'édition est aussi un travail d'écriture. 5 Les instigateurs de la revue insistent sur le caractère fictif et jetable de ces théories. Encore là, on a appris de la fin des avant-gardes : personne ne cherche à renouer avec la surenchère théorico-jargonneuse de la double décennie 1960-1970.

[O]n a intérêt à se fabriquer des objets. Il faut que quelque chose arrête, que quelque chose objecte. Des objets-freins. Plutôt qu'un appel du vide (dont il n'y a rien à dire à moins de verser dans une pénible mystique de l'écriture), partir du plein et du disponible. On n'écrit pas avec du donné ou des données. La matière première, la chose même trouvée telle quelle, le cru est un mythe. On l'évoque soit par vantardise, soit par intimidation. Ce dont la fiction a besoin, c'est d'un matériau de construction spécifique : des boules de sensations-pensées-formes⁶.

Le travail de l'artiste ou de l'écrivain contemporain concerne donc davantage, selon Cadiot et Alferi, la capture que la création. Et s'il y a de la rareté dans la production, elle provient non pas d'une quelconque mystique de l'inspiration mais au contraire de la singularité des « méthodes ». Le déni de la nature procédurale de la littérature nécessite une mise au point qui vise à briser l'illusion de son « authenticité⁷ » : il n'y a rien de plus « bête que les appels à l'artisanat mystérieux, le jargon de l'authentique, le retour à la vraie littérature (école Bobin), le ressentiment qui oppose technique et écriture⁸ ». Toutefois, Cadiot et Alferi n'encouragent pas une littérature sèchement procédurale : au contraire, ils critiquent les tenants d'une surenchère exaltée du procédé qui eux, sont satisfaits des dichotomies nuisibles énumérées au début de ce texte. Cadiot et Alferi, on l'a dit, constatent plutôt la nécessité de promouvoir une *littérature générale*. Peut-être pour montrer que cette lucidité concernant la technicité de l'écriture n'est aucunement synonyme d'aridité, ils rappellent comment cette conception déploie à elle seule des possibilités de fictions :

Il y a bien plus, dans cette mise à niveau, dans cette manufacture, qu'une condition de base du travail — bien plus que la technique au sens habituel. Il y a un enjeu vital : une duplicité du désir rendue visible, deux extrémités maintenues. On veut de l'unique et on veut de l'égal. De l'événement, de la rencontre, du « sauf » (sauvé-excepté), et en même temps du juxtaposable. Car l'unique, l'accident, la coïncidence, se différencie en soi-même indéfiniment. Il faut arrêter : couper, cadrer. Et la moins arbitraire des coupes. Ce sera la plus évidemment arbitraire, la coupe standard, mécanique. Paradoxalement, c'est donc du sentiment lyrique de la différenciation indéfinie que vient ce besoin d'égalité. [...] Ces accidents compactés ne ressemblent donc pas du tout aux figures aplaties d'un meccano froid. Machine à émouvoir. Mécanique Lyrique⁹.

Comme pour prouver par l'absurde que la théorie est elle aussi traversée par l'imaginaire, l'écriture même du liminaire file les métaphores de la mécanique et de la production. Cette forte identité stylistique rend le propos encore plus manifeste : défense du télescopage, de l'échantillonnage, appel à faire cohabiter des disciplines hétérogènes

+ + +

6 Olivier Cadiot et Pierre Alferi, « La mécanique lyrique », *Revue de littérature générale*, n° 1, Paris, P.O.L., 1995, p. 5. 7 « Charlus n'est pas tant une aberration psychologique qu'un corps cousu de fils apparents, un littéral homme à clés, un fils de Frankenstein. Molloy n'est pas tant un caractère ("le désespéré") que le résultat d'une opération, addition ou soustraction, en tout cas mutilante. » *Ibid.*, p. 6-7. 8 *Ibid.*, p. 8. 9 *Ibid.*, p. 14.

(les sommaires en sont le meilleur exemple), mais en même temps désir de « chercher le continuum, pour atteindre l'antipode de l'usage décalé et ironique¹⁰ ».

Une telle promotion d'objets langagiers traitant avec désinvolture les frontières des genres coupe en quelque sorte l'herbe sous le pied à la poésie, dont la spécificité générique concerne précisément la conscience aiguë du langage. Dans « Digest », texte présentant le deuxième numéro de la revue, Cadiot et Alferi précisent leurs intentions à propos de la poésie¹¹ : « il ne s'agit pas d'inclure artificiellement des poèmes dans un roman ou de la prose découpée dans un poème. Plutôt de travailler à une forme où l'on verrait les genres et les registres se justifier en cours de route¹². » Pour que la greffe de poésie dans le roman ne se fasse pas « artificiellement », il faut en chorégraphier les allers-retours : ceux-ci doivent être non seulement cohérents mais incorporés l'un à l'autre. *Je suis un écrivain japonais* apparaît comme un brillant exemple de cet appel à « continuer la poésie par d'autres moyens¹³ », pour lui redonner « sa possibilité de surprise¹⁴ ». Et si ce travail à partir de la poésie semble a priori moins patent que dans *L'énigme du retour*, roman pour une grande part en vers, il ne faut pas se laisser bernier par les apparences. Dans le cas de *Je suis un écrivain japonais*, l'habit fait le moine : l'usage thématique de la poésie à travers les apparitions de la figure de Bashô produit un texte poétique moins évident mais tout aussi efficace que le dernier roman de Laferrière, dont on a largement acclamé la « forme étonnante¹⁵ ».

« J'AIMERAIS VIVRE UNE EXPÉRIENCE JAPONAISE... »

Pas besoin d'attendre que le narrateur du roman de Laferrière confesse à un personnage ironiquement surnommé « Le Coréen » son désir de « vivre une expérience japonaise » (*ÉJ*, 24¹⁶) pour comprendre que ce roman va porter à la fois sur l'expérimentation littéraire, sur la question du devenir et sur la poésie du Japon ; la succession du titre, de l'exergue et de la dédicace l'indique en toutes lettres. En effet, cette séquence constituée d'un titre dont l'affirmation contredit le nom de l'auteur, d'un haïku de Bashô¹⁷ en épigraphe et d'une dédicace adressée « [à] tous ceux qui voudraient être quelqu'un d'autre » indique que le texte va mettre en scène un personnage d'écrivain engagé dans un devenir japonais. Avant même de commencer la lecture du texte, on devine qu'on assistera en quelque sorte à une « expérience de pensée » qui concernera

+ + +

10 *Ibid.*, p. 16. **11** « Dans le numéro précédent, on a essayé de décrire ces objets étranges à l'aide d'une série de concepts provisoires qui étaient moins des catégories que des aspects d'un même matériau. On aurait dû mettre en eux le signe égal : ovni = maquettes = inscapes = cut-ups = standards = samples = compressions. » Olivier Cadiot et Pierre Alferi, « Digest », *Revue de littérature générale*, n° 2, « Digest », Paris, P.O.L., 1996, texte 49. **12** *Ibid.* **13** Olivier Cadiot et Xavier Person, « Un terrain de foot », *Le Matricule des Anges*, n° 41, novembre-décembre 2002, p. 19. **14** Pascale Bouhénic (réal.), *L'atelier d'écriture d'Olivier Cadiot*, Paris, Centre Pompidou/Avidia Production, 1994, 22 min 14 s. **15** Citation extraite du journal *Le Temps*. Voir Isabelle Paré, « La presse française salue le talent de Dany Laferrière », *Le Devoir*, 6 novembre 2009, en ligne : <http://www.ledevoir.com/culture/livres/275831/laureat-du-prix-medecis-2009-la-presse-francaise-salue-le-talent-de-dany-laferriere> (page consultée le 23 février 2011). **16** Pour obtenir la liste des sigles utilisés dans le présent dossier et les références complètes aux œuvres de Laferrière, voir la Présentation, p. 13, note 16. **17** « Première leçon de style/les chants de repiquage/des paysans du Nord. » (*ÉJ*, 9)

l'écriture et la lecture, dont le désir, qu'on sait au cœur de l'œuvre de Laferrière¹⁸, est le dénominateur commun.

Parlant de désir, comment ne pas évoquer la formule que Gilles Deleuze emploie à la lettre « E comme Enfance » de son abécédaire¹⁹ pour définir l'écriture (« écrire, c'est devenir »), formule dont le roman de Laferrière offre une déclinaison surprenante et sensible qui rappelle que devenir quelque chose ou quelqu'un d'autre, c'est le lot quotidien de l'écrivain. On écrit pour inventer des fictions — à commencer par celle de l'identité — et pour les faire advenir. Il ne suffit cependant pas de pérorer sur les conséquences du « Je est un autre », il faut aussi vivre et écrire selon la prescription rimbaldienne. Forcément, disant cela, je repense aux « Lettres dites du “voyant”²⁰ » que Rimbaud envoie à deux jours d'intervalle à George Izambard, son professeur de rhétorique à Charleville, et au poète Paul Demeny. Car si on a utilisé à satiété la phrase de Rimbaud jusqu'à la transformer en poncif, on oublie tout ce qu'elle cache de décisif pour ceux qui s'engagent dans ce que le poète surnommait, par rapport à la situation parisienne de 1871, *l'horrible travail*. Attaquant la poésie subjective qu'il trouve fadasse, Rimbaud met en avant sa hargne (« tout ce que je puis inventer de bête, de sale, de mauvais en action et en paroles, je le leur livre²¹ ») pour exhorter le poète à travailler, c'est-à-dire à se *connaître*, connaissance qui implique une critique radicale et malade dont il ne peut que *devenir* la première victime. De là cette autre phrase fameuse : « Imaginez un homme s'implantant et se cultivant des verrues sur le visage²². » Il me semble évident que c'est avant tout de cette expérience que traite le roman de Laferrière dont le titre, posé comme une affirmation, annonce le résultat de ce qui se donne aussi à lire comme une expérimentation littéraire : « Je voulais tenter l'expérience. Je me suis dit que si c'est une expérience, cela n'aura aucun impact sur moi. Ce n'était pas une expérience, c'était la réalité. » (*ÉJ*, 138) Le narrateur aura toutefois à insister pour faire comprendre que bien qu'inusitée, sa démarche n'a rien d'ironique : « Dans mon cas, ce n'est pas une plaisanterie, car je me considère vraiment comme un écrivain japonais. » (*ÉJ*, 15) Il ne faut pas trop de temps pour croire Laferrière « sur parole ». L'écrivain a beau vouloir maintenir le suspense (« Et moi qui rêve tant d'être un écrivain japonais — je me demande ce que cela peut bien cacher. Et surtout d'où peut venir une pareille obsession. » [*ÉJ*, 168]), il renseigne assez le lecteur sur les conditions de cette expérience pour qu'on le prenne au sérieux : « Faut pas faire attention à mes questions. Je fais continuellement les questions et les réponses pour oublier que je suis seul. Sinon, je me tais. C'est effrayant tout ce qu'il faut faire pour simplement se garder en vie. » (*ÉJ*, 21)

Le narrateur ne peut donc pas faire semblant d'ignorer très longtemps d'où provient son désir de « devenir japonais » : d'innombrables mentions nous indiquent que le point de départ de cette expérimentation se trouve dans la lecture de Bashō.

+ + +

18 Je relève cette très belle formule : « Le désir c'est la distance à parcourir entre la soif et la fontaine qui recule au fur et à mesure qu'on avance vers elle. » (*ÉJ*, 128) **19** Pierre-André Boutang (réal.), *L'abécédaire de Gilles Deleuze*, Paris, Éditions Montparnasse, coll. « Regards », 1996, 453 min. **20** Arthur Rimbaud, « Lettres dites du “voyant” », *Poésies/Une saison en enfer/Illuminations*, Paris, Gallimard, coll. « Poésie », 1996, p. 199-206. **21** *Ibid.*, p. 199. **22** *Ibid.*, p. 202.

Celle-ci permet l'écriture d'un roman qui, par ses références, rend hommage aux œuvres qui ont touché l'écrivain (pensons, outre Bashō, à Diderot et à Brautigan). Et parmi toutes les choses qu'un livre peut faire à quelqu'un, la plus commune et la plus difficile est bien sûr de susciter le désir d'écrire... Par les nombreuses références posées çà et là, Laferrière ne revendique aucun travail d'érudition, mais plutôt un plaisir de la lecture, à ancrer avant tout dans ce que nous sommes, à condition de savoir que nous sommes à la fois tout et rien, justement. L'écrivain s'impose d'ailleurs le précepte de Rimbaud sur la connaissance de soi et confirme cette posture paradoxale en admettant sans difficulté que ce livre « japonais » ne dépasse pas sa propre personne : « 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 tout. » (*ÉJ*, 159) Se faisant une idée de l'Asie « à partir de [s]a chambre » (*ÉJ*, 23), Laferrière montre que pour certains écrivains, l'« effort de recherche » concerne surtout le fait de se confiner à (ou « se coltiner ») son propre désir :

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 féminins. Je garde une énorme pile près de la fenêtre. On se documente comme on peut. Je remarque, en feuilletant les magazines, que les Japonaises sont obsédées par leurs yeux. Un trait horizontal. On leur a fait croire que ce n'était pas chic. Je peux passer des heures à essayer de deviner ce qui se trame derrière ces paupières — mi-closes. Une bête assoupie ou qui fait semblant de sommeiller. J'ai eu un cours accéléré avec la bande de Midori. Elles bougeaient devant la caméra sans s'occuper de ma présence. Sont-ce de vraies Japonaises ? Sûr qu'elles se feront repérer au premier regard à Tokyo. Une obsession d'authenticité. Le simili rattrape le vrai sur le marché international. L'authenticité c'est pour les ploucs. (*ÉJ*, 243)

Et si les défenseurs d'autres traditions littéraires jugent que le travail d'un « vrai » écrivain s'évalue à la recherche et au travail préparatoire, Laferrière, lui, insiste sur le fait que sa principale source documentaire se situe dans les magazines féminins, rappelant, en attaquant la notion d'authenticité, que l'idée même de parler d'un « vrai » écrivain est douteuse. Son travail concerne en effet la fiction dont on sait que le fonctionnement complexe permet à l'auteur de faire des assertions qu'il sait ne pas être vraies sans pour autant avoir l'intention de tromper... La fiction produit des objets paradoxaux et subversifs, qui suspendent les critères de vérité car, comme l'indique Christine Montalbetti, la fiction fait en sorte qu'« on ne se situe [...] pas dans une logique du mensonge, mais dans un espace ludique de jeu avec la question du statut²³ ». C'est par l'esquive, par l'allusion, que Laferrière construit ce Japon de papier, Japon qui est évidemment une synecdoque de l'écrivain : « Écoutez, je n'écris pas sur le Japon, monsieur... J'écris sur moi... C'est moi le Japon. Combien de fois dois-je vous le répéter ? Je pensais que vous l'aviez compris. » (*ÉJ*, 161) Bien sûr, je pourrais

+ + +

23 Christine Montalbetti (dir.), *La fiction*, Paris, Flammarion, coll. « GF Corpus », 2001, p. 16.

à mon tour « bien travailler » et commencer à gloser sur l'importance des enjeux identitaires soulevés par le roman, mais c'est parce qu'il réfléchit aux tenants et aboutissants de la production de fiction — nom que l'on donne aussi parfois aux « expériences de pensée » — à partir de la fiction, que ce livre est aussi intéressant. C'est le lot de ceux qui s'engagent dans l'élaboration de cet espace « à côté », espace qui invalide les binarismes rassurants. Anticipant les critiques visant la facticité ou la légèreté de ce qu'il met en place, Laferrière attaque les défenseurs d'une prétendue authenticité :

Je garde mon sérieux. Pour moi, c'est simple : tout est sérieux, et rien ne l'est vraiment. C'est ainsi que j'avance dans la vie. Même moi, je n'arrive pas à démêler chez moi le vrai du faux. C'est que je ne fais aucune différence entre ces deux choses. Pour dire vrai, ces histoires d'authenticité m'ennuient à mourir. Je parle du fait concret de mourir. (ÉJ, 24)

Ce « fait concret de mourir », rien ne s'y oppose mieux que la littérature. Et l'immortel dont il est question dans ce livre, on l'a dit, c'est Bashô, le poète balisant et ponctuant l'étrange transformation de Laferrière en écrivain japonais : « Je rêvais qu'un jour, j'entrerais dans un livre pour ne plus jamais revenir. C'est ce qui m'est enfin arrivé avec Bashô. » (ÉJ, 83) Les références au poète japonais sont nombreuses²⁴ ; l'objet de ce texte est cependant non pas d'opérer une réflexion sur les liens de Laferrière à la littérature du Japon²⁵, mais bien de montrer que la poésie sert à l'élaboration d'une « expérience de pensée » où l'écrivain parle d'une trajectoire qui partage avec celle de Bashô un déplacement vers le nord. Le lien à Bashô est d'ailleurs constitutif de l'écriture de ce roman : « Je termine le voyage de Bashô dans le Nord du Japon pour découvrir que ce moine rusé voyageait plutôt en moi. » (ÉJ, 90) Car s'ils diffèrent l'un de l'autre pour d'innombrables raisons²⁶, Laferrière fait du poète un homologue puisqu'il lui permet d'écrire un livre, un livre qui jusqu'à la dernière phrase rend hommage au poète japonais : « Entre les voitures, je cherche la fameuse barrière que Bashô fut si heureux de franchir pour prendre la route "étroite et difficile" qui mène vers les districts du nord. » (ÉJ, 264)

L'HYPERMORALE DU CLICHÉ

La première phrase tirée de la *Revue de littérature générale* fait état de la nécessité d'écrire à partir de ce qui existe déjà : « plutôt qu'un appel du vide [...] partir du plein

+ + +

24 « Bashô m'habite. » (ÉJ, 135) ; « Bashô m'amuse. » (ÉJ, 263) ; « Bashô donne l'impression de cheminer à côté du temps. » (ÉJ, 151) 25 À ce compte-là, il faudrait mettre la référence à Bashô en lien avec d'autres apparitions d'écrivains japonais (Mishima, Tanizaki ou encore Shonagon) sous les traits de personnages secondaires dans le roman. 26 Laferrière aurait pu donner d'autres raisons (cinq cents ans les séparent, un océan, etc.), mais c'est sur l'art de vivre qu'il marque sa différence : « Bashô ne se nourrit que pour continuer sa flânerie vers le nord — il entreprend de traverser le Japon pour aller voir un coucher de soleil. Durant son long périple, on le voit rarement en train de manger, et il n'évoque pas souvent le plaisir de manger. C'est là qu'il est différent du Caraïbéen. » (ÉJ, 261)

et du disponible.» L'idée que «le cru est un mythe» n'est évidemment pas neuve... De la même manière que la vision deleuzienne de l'écriture rappelle Rimbaud, celle de Cadriot et Alferi sur la fiction de l'originalité évoque une des maximes les plus polémiques d'Isidore Ducasse: «Le plagiat est nécessaire. Le progrès l'implique. Il serre de près la phrase d'un auteur, se sert de ses expressions, efface une idée fausse, la remplace par l'idée juste²⁷.» Cette posture fait évidemment penser à l'aveu de Laferrière, qui admet construire son Japon en « [s]e servant uniquement des clichés ». L'écrivain revendique sa méconnaissance du Japon, offrant au lecteur un pays qui vient à lui non pas par des témoignages ou par l'expérience, mais simplement par clichés. C'est d'ailleurs précisément cette capacité du Japon « à changer tout ce qu'il touche en cliché » (*ÉJ*, 99) qui semble en faire un objet de prédilection pour Laferrière. Cette question du cliché, *Je suis un écrivain japonais* l'aborde de front, se servant du terme autant au figuré (l'aspect stéréotypé étant assumé avec force, notamment quand l'auteur insiste sur le fait que ce sont des magazines féminins plutôt que de longues séances à la bibliothèque qui fournissent la matière à l'écriture du roman) qu'au sens propre, le terme étant employé à de nombreuses reprises dans son sens strictement photographique. En effet, si le roman de Laferrière visite les lieux communs que sont la modernité technologique japonaise, l'obséquiosité, l'obsession du protocole ou encore l'amour des marchandises luxueuses, le plus grand cliché sur le Japon concerne justement l'usage frénétique de l'appareil photo. C'est le cliché suprême, pourrait-on dire, puisqu'il conjugue justement le propre et le figuré :

Bon, l'appareil photo a connu un vif succès chez les Japonais surtout. Pourtant, je les ai longtemps soupçonnés de ne pas mettre de film dans leur appareil. De ne même pas regarder les photos à leur retour de voyage. Comment feraient-ils pour distinguer les photos de celui-ci aux photos de celui-là puisque tout le monde fait la même photo devant la même tour Eiffel prise dans le même angle avec le même sourire et peut-être le même costume. Et sur les photos, ils portent tous leur caméra en bandoulière. Un peuple de photographes souriants. (*ÉJ*, 176)

Laferrière fait un grand usage thématique de cet appareil dans le roman, du début à la fin, aussi bien en commentant le rapport des Japonais à cette technologie (« On pourrait croire que c'est la tour Eiffel qui se fait photographe derrière un Japonais souriant. » [*ÉJ*, 43]) qu'en tissant des liens entre Haïti et le Japon à partir de l'intérêt de François, son double, pour la photographie. Or ce qui intéresse Laferrière dépasse largement le Japon et concerne une sorte d'*hypermorale du cliché* :

Le cliché se situe bien au-delà de la morale. Il est là, rond, mystérieux, éternel. Il nous regarde en souriant. Aucune utilisation personnelle d'un cliché n'est possible, sauf le renvoyer à l'expéditeur. On sait que les Nègres sont paresseux. Voilà un cliché. Et quand un Blanc travaille trop, il dit qu'il travaille comme un Nègre. Un arrêt. Le

+ + +

27 Isidore Ducasse, *Poésies*, Paris, Tristram Éditions, 1989, p. 40.

cliché franchit le temps et l'espace à la vitesse de l'éclair. Son arrêt provoque toujours un silence. (*ÉJ*, 100)

Contrairement à ce que les lieux communs entourant la création laissent entendre, à savoir qu'une prise de parole originale, provenant du « vide », de ce « cru » condamné par Cadiot et Alferi, est possible, l'hypermorale que Laferrière perçoit dans le cliché touche au fait qu'il est, à l'instar de la vision que Ducasse avait de la poésie, « fait par tous ». Il porte en lui la fin de l'intimidante doctrine de l'originalité. Le cliché, comme la fiction, échappe aux catégories du vrai ou du faux. Il peut dire une chose et son contraire, n'est assujéti à aucune injonction de signification. C'est une parole en l'air qui produit pourtant des effets, des affects. Cette posture de Laferrière, il est possible de la mettre en relation encore une fois avec celle de Cadiot, qui considère le cliché comme une matière à travailler : « ce qui est lourd vaut la peine. Négocier avec les clichés. C'est la relation, la négociation avec eux qui produit l'écriture. On peut se déplacer dedans en 3D. Traités, filtrés et surtout vus d'ailleurs²⁸. » Cette hypermorale du cliché consiste à faire valoir qu'il n'y a pas d'autre matière première que la matière secondaire, que c'est nécessairement à partir du déjà vu, du déjà dit et du déjà écrit que s'élabore une œuvre, au risque de faire cohabiter des postures paradoxales. Il est d'ailleurs emblématique que lorsque le narrateur de Laferrière parle de son rapport à la caméra, il énonce à quelques pages d'intervalle deux affirmations quasi antagonistes : « Je n'ai jamais eu d'appareil photo » (*ÉJ*, 42) puis « J'ai toujours avec moi une caméra — le seul objet qui sait regarder. » (*ÉJ*, 56)

Évidemment, c'est aussi au sens figuré, c'est-à-dire dans son acception d'idée ou d'expression rabâchée, que Laferrière travaille le cliché, ce qui est loin de poser problème pour lui. L'écrivain mentionne à plusieurs reprises que c'est depuis son lit qu'il fabrique son idée du Japon. C'est là qu'il dépose les fameux magazines féminins :

Couché, je feuillette les magazines en notant des scènes et des noms dont j'aime la graphie et la musique. J'ai fini par aligner : Eiko, Hideko, Fumi, Noriko, Tomo, Haruki, et Takashi — pour Takashi, j'ai longtemps hésité car j'aimais bien Kazuo. Peut-être que c'est différent pour une oreille japonaise. C'est à ce moment-là que *j'ai commencé à monter la petite cour autour de Midori*. Un roman rêvé. Tout se passe derrière mes paupières au moment de la sieste. Tout allait bien jusqu'à ce que j'aie commencé à penser que quelqu'un devrait mourir. Pourquoi ? Aucune raison particulière. Ça roulait trop bien. Il me fallait intervenir pour briser le rythme afin de *faire mienne cette histoire*. Toujours s'appropriier l'histoire. Pour que la littérature existe vraiment, il faudrait que les livres soient anonymes. Pas d'ego, plus d'intervention personnelle. Vous verrez. J'ai alors sorti Noriko du groupe. Maintenant il faut faire face à la question du temps. La question fondamentale pour un roman. Pour la vie d'un individu aussi. Quand va-t-on mourir ? [...] Moi, je sais quand Noriko va mourir, mais je ne dois rien laisser paraître. Pour obéir à la règle du suspense. [...] J'entends mon éditeur. Trop d'informations dans si peu de temps, ça nuit à la fluidité des phrases. Le lecteur

+ + +

28 Olivier Cadiot et Jacques Sivan, « Correspondance », *Java*, n° 13, été 1995, p. 59.

n'aura pas le temps de digérer, ça va trop vite, tu vas perdre ce qui fait l'intérêt de ta manière (mais qu'est-ce qui fait l'intérêt de ma manière ?). Faut pas non plus que tes mains soient toujours pleines de cambouis, ni qu'on entende trop ta voix à la place des personnages. On t'entend partout, tu fais toutes les voix. [...] J'ai quelques noms de filles, un titre, des voix, une ville que je connais trop bien, et une que je ne connais pas. Je n'ai besoin de rien d'autre pour faire un roman. (*ÉJ*, 245-248)

Ce passage, qui se trouve à la toute fin du roman, jette la lumière sur la manière dont le texte se construit et fonctionne. La plupart des thèmes s'y trouvent rassemblés : le lit comme lieu de l'amour (même si c'est dans une baignoire qu'on s'aime, dans ce roman), de la sieste, mais aussi de l'écriture ; la manière dont le narrateur constitue sa cour de Japonaises, c'est-à-dire à partir de la sonorité et de la graphie de noms glanés dans des magazines ; la méthode par laquelle le texte se constitue, avec l'impératif (plus ou moins respecté) d'obéir aux règles de la narration ; le problème de l'ego, de l'intervention de celui qui écrit et qui nuit à la bonne marche de l'histoire. Bien sûr, on peut mettre en doute la valeur de la concession admise par le narrateur dans cet extrait : la mort de Noriko n'arrange en rien le récit, mais fait apparaître encore davantage sa facticité. Et il faut souligner le paradoxe d'une critique de l'ego alors que le narrateur est partout dans le livre. À ce compte, la figure de l'éditeur est intéressante, car Laferrière lui attribue les objections qui concernent la trop grande mise en relief de la fabrication du livre, le refus, en somme, de jouer le jeu de la fiction pour, lui, autrement mieux le jouer. Le narrateur insiste pour dire qu'on se « documente comme on peut », formule qui a davantage à voir avec le désir qu'avec le possible : l'écrivain a plutôt l'air de faire ce qui lui plaît, puisqu'il est libre d'écrire le livre de son choix, cliché ou pas.

N'IMPORTE COMMENT, MAIS D'UNE CERTAINE FAÇON

Cette liberté produit ici un roman qui fait se succéder des situations, des tableaux, des réflexions, de courtes anecdotes où les références au Japon servent de fil conducteur à ce curieux périple du narrateur. Fait de lignes brisées, le récit débute véritablement lorsque le narrateur rencontre Midori, la seule Japonaise que Le Coréen connaît à Montréal. Le narrateur part donc à la poursuite de cette chanteuse et la voit se produire au Café Sarajevo. La rencontre avec Midori coïncide aussi avec celle de sa bande, groupe de Japonaises dont l'indistinction nuit volontairement à l'intrigue. Cette figure de chanteuse donne l'occasion au narrateur d'évoquer Björk, qui assiste ici à une exposition de peintres primitifs haïtiens au musée. Fréquentant Midori et sa bande, le narrateur vit en leur compagnie une soirée passablement intense dans un vernissage. Quelques jours plus tard, alors qu'il lit Bashō dans son bain, il reçoit un coup de fil d'une de ces Japonaises, qui vient le voir dans un appartement dont il peine à payer le loyer. C'est Noriko, à qui il fait l'amour les yeux fermés dans sa baignoire. La Japonaise se défenestre pendant la nuit qui suit. La police s'en mêle. Le narrateur, qui n'est pas suspecté longtemps, en revient à ses soucis littéraires : ayant averti son éditeur, dès le début du livre, qu'il compte écrire un roman intitulé *Je suis un écrivain*

japonais, il suscite beaucoup d'intérêt auprès de l'attaché culturel de l'ambassade japonaise. Le projet va jusqu'à déchaîner les passions au Japon, du fait qu'un écrivain étranger, noir, qui plus est, se considère japonais. La fin du roman met en scène, outre des débuts d'émeutes à Tokyo, le personnage de François, un vieil ami du narrateur, marié à une Japonaise qui rêve de le voir émancipé de l'admiration malade qu'il voue au narrateur. Entre rêveries, extrapolations, souvenirs et anecdotes, cette trame narrative constitue un Japon de papier, dont les problèmes d'identité et d'authenticité sont mis en avant non pas dans une perspective sociologique ou politique, mais avant tout pour permettre à Laferrière de réfléchir aux problèmes liés à l'écriture de fiction.

Avec *Je suis un écrivain japonais*, Laferrière donne à lire une fiction dont l'instabilité tient précisément au brouillage produit par une réflexion sur l'écriture et l'identité qui fonctionne aussi, à partir d'une posture autobiographique, sur une articulation des écarts entre la littérature et la vie. Si ce roman soutient le paradoxe de ce désir, inadmissible après les avant-gardes et à l'apogée des pratiques autofictionnelles, de faire rentrer la vie dans la littérature, de « se raconter », il faut admettre que cela ne peut se faire qu'au prix d'un éloignement de soi, dans une curieuse dialectique que le « Je est un autre » rimbaldien incarne bien. C'est tout le paradoxe que ce roman tente de faire tenir : pour conjoindre la littérature et la vie, pour qu'elles produisent, en se fracassant l'une sur l'autre, de la fiction, il faut faire de l'infime distance entre les deux non pas un espace qui confirme l'échec d'une translation entre l'expérience vécue et son avatar fictionnel, mais la condition nécessaire à la production d'une forme autobiographique. Une sorte de « paradoxe de Zénon » littéraire à l'usage des écrivains de notre siècle.

Laferrière a beau proposer, avec ce roman, une œuvre qui, en plus d'être dite incomparable, pourrait se voir qualifiée d'« expérimentale », rien n'indique que ce travail doive s'effectuer retiré en laboratoire ou loin de tous dans le confort d'une tour d'ivoire. L'écrivain rappelle d'ailleurs clairement qu'il n'est pas question de s'isoler par l'écriture (« la littérature n'a jamais été un refuge pour moi » [ÉJ, 28]) ni de se complaire dans la recherche effrénée d'une quelconque virtuosité de l'écriture (« La littérature non plus n'aime pas ceux qui l'attendent assis comme un con en face d'une machine à écrire. » [ÉJ, 253]). L'écriture se fait dans le monde, à partir d'expériences quotidiennes, mais à condition de les mettre en forme et de rendre toujours plus poreuse la prétendue frontière entre la vérité de cette expérience et le mensonge de la fiction : « Dès que quelqu'un traverse mon champ de vision, il devient un personnage de fiction. Aucune frontière entre la littérature et la vie. Je replonge dans le livre. » (ÉJ, 32) Bien sûr, à vouloir travailler sur la frontière entre ces deux mondes, le narrateur peut se laisser happer par le chant des sirènes qu'il a lui-même inventées :

Je suis en plein là-dedans. Je crée quelque chose, et j'y crois après. Je ne peux plus me passer de ces filles. Elles sont plus vivantes que celles que je croise. Elles bouffent tout mon temps. Je ne pense qu'à elles. Je me noie dans leur monde. Je les vois au réveil, je les sens, comme si elles m'avaient happé. Elles sont là dans la pénombre de ma chambre avec leurs yeux luisants, et n'attendant qu'un appel pour s'emparer de tout mon imaginaire. Je n'ai qu'à écrire Midori. Je sais, tous ceux à qui j'en ai parlé

me disent qu'ils la voient. On voit aussi Fumi, Noriko, Hideko, Tomo, Haruki, Eiko et Takashi. Je dois les quitter avant qu'elles (et Takashi) s'emparent aussi de mes jours. Jusqu'à présent, j'ai pu les garder dans l'espace de la nuit. Si jamais elles se font voir le jour, je suis perdu. (*ÉJ*, 132)

Mais comment faire de la littérature autrement ? Comment écrire cette littérature de nuit²⁹ dont parle Duras sans finir par *se perdre* ? Le poète Christophe Tarkos a déjà dit : « J'ai cherché les emmerdes avec l'appellation poème et je les ai trouvées³⁰. » À ceux qui souhaitent faire dérailler le manège culturel sans risquer quelques blessures, il faut effectivement refaire la leçon, celle de Bashô, celle de Rimbaud, celle de Ducasse : en somme, s'arranger pour perdre ses amis, s'amuser en regardant des émissions idiotes, « [t]rouver une langue [qui soit] de la pensée accrochant la pensée et tirant³¹ ». Face au sentiment contemporain de gel historique, à l'impossibilité ressentie de changer quoi que ce soit au cours des choses, *Je suis un écrivain japonais* de Laferrière nous rappelle que la littérature peut résister à cette apathie en produisant une écriture *qui tue*, mais de cette petite mort qu'est l'orgasme, et dont le texte fait « vaciller [nos] assises historiques, culturelles, psychologiques³² » en s'érigeant contre une vulgate de la création qui oblige les *incomparables* à revendiquer l'aspect quelconque de leur démarche.

+ + +

29 « Je crois que c'est ça qu'on reproche aux livres, en général, c'est qu'ils ne sont pas libres. On le voit à travers l'écriture : ils sont fabriqués, ils sont organisés, réglementés, conformes on dirait. Une fonction de révision que l'écrivain a très souvent envers lui-même. L'écrivain, alors il devient son propre flic. J'entends par là la recherche de la bonne forme, c'est-à-dire de la forme la plus courante, la plus claire, la plus inoffensive. Il y a encore des générations mortes qui font des livres pudibonds. Même des jeunes : des livres *charmants*, sans prolongement aucun, sans nuit. Sans silence. Autrement dit : sans véritable auteur. Des livres de jour, de passe-temps, de voyage. Mais pas des livres qui s'incrument dans la pensée et qui disent le deuil noir de toute vie, le lieu commun de toute pensée. » Marguerite Duras, *Écrire*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1993, p. 34. **30** Christophe Tarkos, *Écrits poétiques*, Paris, P.O.L., 2008, p. 36. **31** Arthur Rimbaud, « Lettres dites du "voyant" », p. 205. **32** Roland Barthes, *Le plaisir du texte*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Points », 1973, p. 23.