Document généré le 24 avr. 2024 12:42

Voix et Images

Les Japonais à la conquête d'une littérature-monde
The Japanese set out to Conquer a World Literature
Los japoneses a la conquista de una literatura mundial

Ursula Mathis-Moser

Volume 36, numéro 2 (107), hiver 2011

Dany Laferrière

URI : https://id.erudit.org/iderudit/1002443ar

Aller au sommaire du numéro

Éditeur(s)

Université du Québec à Montréal

ISSN

0318-9201 (imprimé)
1705-933X (numérique)

Découvrir la revue

Citer cet article

Mathis-Moser, U. (2011). Les Japonais à la conquête d'une littérature-monde. *Voix et Images*, *36*(2), 69–79.

Résumé de l'article

Loin d'être une simple plaisanterie, l'avant-dernier roman de Dany Laferrière, *Je suis un écrivain japonais* (2008), s'insère dans le grand débat actuel autour d'une littérature-monde en français. Ce débat fut déclenché par un manifeste de quarante-quatre écrivains — dont Laferrière — en faveur d'une langue française « libérée de son pacte exclusif avec la nation » (*Le Monde*, 16 mars 2007). Il s'est poursuivi dans une publication éponyme chez Gallimard (2007) et dans des colloques internationaux. L'article proposé envisage une lecture parallèle du manifeste et du roman de Laferrière qui, une fois de plus, se moque des stéréotypes nationaux : « 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 […] 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 ? » (21-22)

Tous droits réservés © Université du Québec à Montréal, 2011

Ce document est protégé par la loi sur le droit d'auteur. L'utilisation des services d'Érudit (y compris la reproduction) est assujettie à sa politique d'utilisation que vous pouvez consulter en ligne.

https://apropos.erudit.org/fr/usagers/politique-dutilisation/

Cet article est diffusé et préservé par Érudit.

Érudit est un consortium interuniversitaire sans but lucratif composé de l'Université de Montréal, l'Université Laval et l'Université du Québec à Montréal. Il a pour mission la promotion et la valorisation de la recherche.

https://www.erudit.org/fr/

LES JAPONAIS À LA CONQUÊTE D'UNE LITTÉRATURE-MONDE

+ + +

URSULA MATHIS-MOSER
Université d'Innsbruck

DE LA *WELTLITERATUR* À LA « LITTÉRATURE-MONDE »

En 2008, le nouveau livre de Dany Laferrière, *Je suis un écrivain japonais*, fut salué par la presse comme « une pièce maîtresse d'une œuvre dont il faudra bien un jour dire l'incontestable importance dans la littérature francophone [1] ». Un an plus tard, la remise du prix Médicis pour son roman *L'énigme du retour* marqua un pas de plus dans cette direction, même si Laferrière ne renonça pas pour autant à faire fi des étiquettes littéraires, qu'il s'agisse de « littérature francophone » ou de « littérature française » tout court. Ayant construit, consciencieusement, le grand édifice de son « Autobiographie américaine », Dany Laferrière s'attaque à présent à ce qu'il est convenu d'appeler une « "littérature-monde" en français [2] » et c'est dans ce but qu'il se déclare, paradoxalement, par le biais de son narrateur-protagoniste, « écrivain japonais ». Tout en prenant ses distances par rapport à la théorie littéraire, il intervient ainsi dans le débat sur une langue française « libérée de son pacte exclusif avec la nation [3] », qui fut déclenché par le manifeste du 16 mars 2007 publié dans *Le Monde* et signé par quarante-quatre écrivains. Ce débat, qui aboutit à une publication éponyme chez Gallimard [4] et à d'innombrables colloques internationaux, finit par imposer l'idée d'une telle « "littérature-monde" en français » comme l'un des enjeux littéraires les plus discutés de nos jours.

Le concept en lui-même n'est pas nouveau mais fait référence à un parent lointain, la *Weltliteratur* de Johann Wolfgang von Goethe. Créé par August Wilhelm von Schlegel dans ses « Vorlesungen über die schöne Kunst und Literatur » (1802) et repris par Goethe dans son « Gespräch mit Eckermann » du 15 juillet 1827, ce terme revêtait à l'époque une signification moderne à la fois interculturelle et interdisciplinaire. En l'adoptant, Goethe visait plus loin que le champ littéraire à proprement parler, car il

+ + +

1 Tristan Malavoy-Racine, « Dany Laferrière. La vérité si je mens », *Voir*, 10 avril 2008, en ligne : http://www.voir.ca/publishing/article.aspx?zone=1 & section = 10 & article = 57696 (page consultée le 31 janvier 2011). **2** « Pour une "littérature-monde" en français », manifeste paru dans *Le Monde* le 16 mars 2007, disponible en ligne sur le site des Étonnants Voyageurs : http://www.etonnants-voyageurs.com/spip.php?article1574 (page consultée le 22 février 2011). **3** *Ibid.* **4** Michel Le Bris et Jean Rouaud (dir.), *Pour une littérature-monde*, Paris, Gallimard, 2007, 342 p.

entendait y inclure l'ensemble du savoir scientifique et historique de son temps qu'il espérait faire fructifier pour le bien des sociétés [5]. La « littérature-monde », par contre, selon le manifeste susmentionné, se focalise en tout premier lieu sur la production littéraire et, plus particulièrement, sur le roman. C'est ainsi que la « révolution copernicienne » qu'annoncent les signataires et, avec eux, Laferrière, cette révolution qui veut que « le centre [soit] désormais partout, aux quatre coins du monde [6] », puise ses arguments et leur illustration dans les fonds du monde romanesque. Dans le manifeste, il est question de roman d'aventures, de roman policier, de récit de voyage, et il est également question, comme points de référence, des « romans bruyants, colorés, métissés [7] » d'outre-Manche qui auraient précédé l'émergence d'une littérature-monde en français. Si l'on en croit ses défenseurs, la nouvelle génération d'écrivains s'empare « des ingrédients de la fiction pour ouvrir de nouvelles voies romanesques » et libère en plus la langue française « de tout pouvoir autre que ceux de la poésie et de l'imaginaire [8] ». C'est dans cette même logique qu'elle réfute la soumission « aux diktats des sciences humaines », des idéologies et de la théorie du signe et qu'elle exige du roman le retour « du sens, du sujet, de l'histoire, autrement dit du monde [9] ». Dire le monde, par le biais du texte littéraire et à travers une « langue de choix », devient ainsi le nouveau mot d'ordre. Mais ce « dire le monde », précise Michel Le Bris, ne revient cependant pas « à "exprimer" une culture [10] » ; bien au contraire, il s'agit plutôt de s'en arracher, car c'est « en s'arrachant […] à la culture qu'on la déchire, la troue, et l'ouvre au dialogue avec les autres [11] ». Dire le monde transversalement et en se jouant de ses frontières artificielles, les déstabiliser, subvertir, ridiculiser, voici donc la tâche première de cette *Weltliteratur* des temps modernes, qui — sans que nous voulions insinuer une filiation d'idées — renoue à sa manière avec le regard interculturel des temps de Goethe. De là, il n'y a qu'un pas pour rejoindre Dany Laferrière qui, dans *J'écris comme je vis*, déclare à Bernard Magnier que « [s]on but ultime est de faire réfléchir sur la notion de culture » (*JÉ*, 148 [12]). L'incipit de ce même livre publié à Paris en 2000 annonce le roman dont il sera question ici : « Je suis du pays de mes lecteurs. Quand un Japonais me lit, je deviens un écrivain japonais. » (*JÉ*, 9)

« JE EST UN AUTRE »

Je suis un écrivain japonais (2008), « roman minimal » selon les uns, « pur non-livre [13] » selon les autres, feu d'artifice d'intelligence et de sensualité de l'avis de tous, mériterait une analyse autrement fondée, car derrière l'histoire relativement banale d'un écrivain montréalais qui se voit confronté aux machinations de l'institution littéraire et n'arrive pas à coucher sur le papier son roman *Je suis un écrivain*

+ + +

5 Voir Vittoria Borsò, « Europäische Literaturen *versus* Weltliteratur — Zur Zukunft von Nationalliteratur », *Jahrbuch der Heinrich-Heine-Universität Düsseldorf*, Düsseldorf, Heinrich-Heine-Universität, 2003, p. 233. **6** « Pour une "littérature-monde" en français ». **7** *Ibid.* **8** *Ibid.* **9** Michel Le Bris et Jean Rouaud (dir.), *Pour une littérature-monde*, p. 25-26. **10** *Ibid.*, p. 36. **11** *Ibid.*, p. 25-26. **12** 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. **13** Tristan Malavoy-Racine, « Dany Laferrière. La vérité si je mens ».

japonais se cache une réflexion limpide, ironique et pleine de verve sur la liberté de l'écrivain, sur son assujettissement par les instances politiques, littéraires et commerciales et sur les clichés nationaux. C'est donc malgré nous que nous nous limiterons ici à l'examen de quelques éléments particulièrement saillants tels le sujet de l'énonciation et les attributs auto-assignés d'*écrivain* et de *japonais*, annoncés dans le titre du roman.

Il est à tout le moins curieux et même surprenant d'observer que le sujet de l'énonciation, le Je, est complètement absent des titres de l'« Autobiographie américaine » (1985-2000) [14], bien que ce vaste tableau autofictionnel de dix romans soit basé sur l'exploration du « soi » par l'invention de « moi » possibles. Ce n'est qu'après la parution du *Cri des oiseaux fous* (2000) que Laferrière a recours au Je. Il publie d'abord un livre d'entretiens intitulé *J'écris comme je vis* (2000), puis un volume rassemblant des scènes et des réflexions diverses sous le titre de *Je suis fatigué* (2001) et, pour finir, un livre pour enfants, *Je suis fou de Vava* [15] (2006). Dans le premier de ces ouvrages, il se livre à une réflexion pénétrante sur le Je caché derrière les titres non personnalisés et neutres de son « Autobiographie américaine » et le démasque, le montrant à la fois comme pluriel et comme une construction de l'auteur. Depuis cet aveu, le terrain est déblayé. Avec la publication de *Je suis un écrivain japonais*, le Je apparaît pour la première fois dans un titre de roman, et la formule personnalisée semble même inviter le lecteur à donner dans le piège d'une lecture autobiographique : le sourire qui est irrésistiblement esquissé sur ses lèvres à la lecture du titre a justement à voir avec le fait que, pour une fraction de seconde, il se laisse prendre au jeu/Je — impossible — de « son » auteur.

Mais qui est ce Je ? La tentation d'une lecture autobiographique n'est pas tout à fait gratuite, car le Je du roman rappelle aussi, du moins partiellement, certaines facettes de l'instance auctoriale, même si l'humour, la fantaisie et les jeux de mots surviennent aussitôt pour les subvertir. Ainsi, la référence affectueuse à la mère dont la petite voix au téléphone remplit le moi d'inquiétude (*ÉJ*, 21) fait quasi simultanément place à un grotesque cannibalesque lorsque le moi met en parallèle le frémissement du saumon dans la casserole avec sa propre inquiétude pour la mère, avant de clore le passage par une blague :

> Ce qui m'attriste surtout c'est qu'elle aurait tellement aimé que je fasse un métier plus sûr. Et là, à plus de cinquante ans, je ne sais même pas quel type d'écrivain je suis. Ah oui, je n'y avais pas pensé, comment vont-ils prendre là-bas le fait que je sois devenu un écrivain japonais ? Je regarde le saumon se durcir tranquillement. Je finis toujours par lui refiler mon angoisse. Et je devrai encore manger du saumon angoissé. (*ÉJ*, 21)

Référence aussi à Da et à l'une des scènes fondatrices de l'univers laferrien, la scène du lecteur (*ÉJ*, 82-83) ; ample référence à l'ami d'enfance François (Frantz ?) (*ÉJ*, 207),

+ + +

14 Et du roman qui suivit, *Vers le sud*. **15** Dany Laferrière, *Je suis fou de Vava*, Longueuil, Éditions de la Bagnole, coll. « Taxi », 2006, 46 p.

dont la vie « s'est arrêtée à l'adolescence » (*ÉJ*, 221) ; référence à sa propre expérience d'écrivain avec les mille et une étiquettes que la critique lui impose (*ÉJ*, 29) ; et petites réminiscences de l'enfance, enfin, comme la libellule (*ÉJ*, 27), la malaria (*ÉJ*, 27), Vava (*ÉJ*, 27) ou ses tantes (*ÉJ*, 28). À cela s'ajoutent des scènes presque stéréotypées déclinées dans d'autres livres, comme celles où l'on retrouve les combinaisons « maigre repas-mauvais vin-télé » (*ÉJ*, 141) et « lecture-téléphone-bain » (*ÉJ*, 82), ou encore celle du « plus rapide titreur » d'Amérique (*ÉJ*, 14). Toutes ces références, bien qu'élargies et transformées à volonté, font partie du jeu de miroirs entre l'auteur, son narrateur et son personnage.

En fait, c'est cette transformation même du « réel » qui inscrit le roman dans le champ de l'autofiction. Comme dans les romans précédents et sans laisser de doute, le paratexte indique qu'il s'agit d'une œuvre de fiction ; de plus, la deuxième *conditio sine qua non* de l'autofiction, « la même identité nominale [16] » de l'auteur, du narrateur et du protagoniste, est remplie au moins indirectement. Certes, dans *Je suis un écrivain japonais*, il n'y a plus de Vieux Os, plus de Vieux et même pas d'Homère ; il n'y a surtout pas de Laferrière et il y a seulement un tout petit peu de Legba. À la place des jeux de noms qui reliaient l'auteur et le narrateur-personnage des premiers romans, l'identité nominale des trois instances narratives se réduit tout simplement à un Je écrivain et à la couleur de sa peau. Mais qu'on se détrompe : l'identité close à laquelle semble prétendre ce Je écrivain de peau noire est illusoire, car pour reprendre une fois de plus le mot d'Arthur Rimbaud, « Je est un autre ». Le Je du roman est polyfonctionnel et impliqué non seulement dans trois instances narratives, mais aussi dans plusieurs réseaux d'action, plusieurs circuits d'interaction sociale et plusieurs « réalités ». En même temps, la triade auteur-narrateur-protagoniste à laquelle ce Je se réfère est elle-même doublée d'une deuxième couche, car le narrateur-protagoniste du roman « réel » que le lecteur tient entre les mains devient à son tour l'auteur d'un livre virtuel. Mise en abyme, dédoublement du projet d'écriture, dédoublement du personnage de l'auteur — le lecteur se sent de plus en plus intrigué par cet univers de frontières poreuses entre les instances de la narration d'abord, mais aussi entre « la littérature et la vie » (*ÉJ*, 32) ou encore « entre le réel et le fantastique » (*ÉJ*, 49). Dany Laferrière auteur, qui n'a « signé de pacte de vérité avec personne [17] », fait maugréer son narrateur-personnage contre toute prétention à l'authenticité — « La vraie vie. Rien de plus faux. La vie est un concept d'ailleurs. » (*ÉJ*, 108) — et met en tête de son roman la dédicace : « À tous ceux qui voudraient être quelqu'un d'autre » (*ÉJ*, 9). Le Je sans nom du titre est donc trompeur. Loin de renforcer l'unité du triple personnage, il reste perméable, fluide, ouvrant les écluses au monde. « [L]'écrivain est un non-être dans le sens qu'il est ouvert à toute identité [18] », observe Paul Proulx, et le jeu avec les verbes qui accompagnent le Je tout au long du texte — « je suis » (*ÉJ*, 22), « je me considère […] comme » (*ÉJ*, 15), « je ne

+ + +

16 Jacques Lecarme, « L'autofiction : un mauvais genre ? », Serge Doubrovsky, Jacques Lecarme et Philippe Lejeune (dir.), *Autofictions & Cie*, Nanterre, Université Paris-X, coll. « Ritm », 1993, p. 227. **17** Ursula Mathis-Moser, *Dany Laferrière. La dérive américaine*, Montréal, VLB éditeur, coll. « Les champs de la culture », 2003, p. 257. **18** Paul Proulx, « La mondialisation de l'écrivain », en réaction à Tristan Malavoy-Racine, « Dany Laferrière. La vérité si je mens ».

suis plus » (*ÉJ*, 259) un écrivain japonais — ne fait que confirmer cette constatation. Plus que jamais le moi reste insaisissable.

L'ÉCRIVAIN ET L'ART DU ROMAN

« Non-être […] ouvert à toute identité », c'est en effet une étiquette qui sied à merveille au narrateur de notre roman : auteur de quatorze livres et occupé à engendrer un autre « foutu bouquin » (*ÉJ*, 11) ardemment attendu par son éditeur, il évoque le *statu nascendi* du texte littéraire de la manière suivante : « On reste là, hébété. Ouvert. Tout peut entrer. Un moment d'accalmie […]. On n'écoute plus, depuis un moment, les gens qui nous parlent, mais on examine attentivement ceux qui ne s'adressent pas à nous. On s'apprête à devenir tous les autres. » (*ÉJ*, 17) Même « effet éponge » un peu plus loin lorsque le narrateur se déclare « un parfait écho. Mon oreille ramasse tout. Mon œil capte tout. Et ma bouche avale tout. » (*ÉJ*, 159) Une première étape de l'acte d'écriture consiste donc à s'imprégner de l'autre et à établir un réservoir d'images faisant corps avec la « chair » et le « sang » (*ÉJ*, 16) de l'écrivain. C'est ce « réservoir d'images » qui explique par la suite les innombrables références à la photographie et au film qui mériteraient une analyse à part [19]. Mais l'absorption d'éléments de la réalité par l'auteur-narrateur n'est que le point de départ de l'acte créateur, car plutôt que d'inventorier ou même de décrire, il s'agit de capter l'énergie du moment et de « transformer [l]es images en sentiment » (*ÉJ*, 42). C'est ici qu'intervient la part de l'imagination :

> Je les [les filles] filme dans ma tête. Caméra légère à l'épaule. Un petit film en noir et blanc. Distant, discret, je filme de mon coin. Sans montage. N'hésitant pas à suppléer par mon imagination aux conversations que je suis trop loin pour entendre, ou aux émotions cachées. (*ÉJ*, 58)

Avec cette profession de foi en faveur d'une imagination « auto-initiative », c'est-à-dire qui prend l'initiative et qui « supplée » aux conversations échappant au moi, des constats de prime abord irritants comme « j'écris sur moi… C'est moi le Japon » (*ÉJ*, 161) perdent quelque peu leur côté paradoxal.

Je suis un écrivain japonais est donc un roman qui déborde de réflexions métalittéraires mais ceci, une fois de plus, dans l'intention d'amuser le lecteur attentif. Jamais Laferrière ne veut « instruire » au sens propre du terme ; au contraire, l'humour, la verve parodique, le détail cru et inattendu vont à l'encontre de tout effet de sérieux. Ainsi, l'incipit du roman, qui met le lecteur en présence de la difficulté d'écrire du narrateur, est immédiatement neutralisé par l'anecdote qui raconte de manière grotesque comment le narrateur, ne supportant pas le saumon, le vomit. Même neutralisation au

+ + +

19 Voir entre autres « Le Japonais de la tour Eiffel » (*ÉJ*, 42-43 et 71) ; « Un œil froid » (*ÉJ*, 176-177) ; « Paupières closes » : « 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. » (*ÉJ*, 243).

deuxième chapitre, où le passage méditatif cité plus haut (*ÉJ*, 17) est immédiatement suivi de la conversation burlesque du narrateur avec le poissonnier grec du quartier. Les observations métalittéraires ou métatextuelles s'accumulent d'ailleurs au début et à la fin du roman, tandis que les parties narrées du milieu font appel à d'autres fils narratifs, contradictoires parfois et tenant plutôt de la fabulation, comme le lecteur l'apprend vers la fin du livre. Si message il y a, celui-ci est clair : « Je crée un univers, et je n'ai pas l'intention de le partager. 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*, 248)

Cette remarque du narrateur qui fait partie de l'un de ses multiples « soliloques » et qui, par son côté réducteur même, est humoristique, souligne l'aspect de la création et de l'autonomie de l'auteur. Les écrivains, médite le narrateur, ne font qu'un. Ils « erre[nt] à travers le monde en racontant des histoires dans toutes les langues » (*ÉJ*, 29), aidant le lecteur à quitter la « prison du réel » (*ÉJ*, 28). Les textes qui en résultent évoquent une sorte de « tiers espace », sans pour autant que Laferrière se réfère à Homi Bhabha. Mais comme chez ce dernier, le « tiers espace » est un espace de l'entre-deux, « un endroit qui n'[est] ni tout à fait chez l'un [écrivain], ni tout à fait chez l'autre [lecteur] » (*ÉJ*, 28), et il est aussi un espace « de l'imaginaire et du désir » (*ÉJ*, 28) qui rend obsolète la question de l'origine de l'écrivain.

Quelles sont donc les histoires que nous raconte le narrateur ? Le Je, nous venons de le constater, est impliqué dans plusieurs réseaux d'action illustrant chacun une dimension importante du roman. Tout d'abord, il y a le Je lecteur de Bashô, qui traverse la ville de Montréal en métro, qui fréquente le carré Saint-Louis et qui est à la recherche d'une « expérience japonaise » (*ÉJ*, 24) puisqu'il a signé un contrat qui l'oblige à écrire un livre intitulé *Je suis un écrivain japonais*. Il y a ensuite le Je de cette « expérience japonaise » qui rencontre Midori, « la première star japonaise de Montréal » (*ÉJ*, 37), entourée — de manière très laferrienne — d'une cour de jeunes filles aux noms japonais servant de tremplin à l'imagination du narrateur : « Je suis en plein là-dedans. Je crée quelque chose, et j'y crois après. Je ne peux plus me passer de ces filles. » (*ÉJ*, 132) C'est ce réseau qui lui permet d'aborder le Montréal de la nuit, la drogue, le lesbianisme et la prostitution, mais en même temps il est à l'origine d'un autre fil narratif : « [p]our obéir à la règle du suspense » (*ÉJ*, 246), avoue le narrateur à la fin du livre, il « sort Noriko du groupe » (*ÉJ*, 246) des filles et la fait se suicider. Après avoir séduit le Je dans sa baignoire, Noriko se jette par la fenêtre, laissant comme seuls souvenirs une lettre à sa mère et des boucles d'oreilles à Midori — ou vice versa, comme le lecteur étonné l'apprend un peu plus loin, les boucles d'oreilles allant à sa mère. Est-ce une histoire vraie ou une histoire fabriquée ? Quoi qu'il en soit, elle renforce le côté « roman policier » et motive entre autres deux visites de la police chez le narrateur-personnage, dont la deuxième sert à l'intimider et à abuser de lui par des pratiques violentes et sexuelles. Sur le même ton détaché, le narrateur laisse sous-entendre la brutalité du pouvoir et commente « la façon d'agir des policiers des grandes villes » (*ÉJ*, 149). Méditant sur le plus jeune des policiers, il remarque, non sans cynisme : « Oh, dans quelques années, il sera maître dans l'art de jouer du bâton avec le sexe des Nègres. Et il se souviendra avec émotion de sa première leçon. » (*ÉJ*, 147)

Un quatrième fil, qui est décisif pour la trame de l'histoire, mène le narrateur-personnage dans des turbulences d'un tout autre ordre. Le vice-consul du Japon, Mishima, et son conseiller, Tanizaki — les deux noms référant ironiquement à deux auteurs japonais —, invitent le Je dans un restaurant japonais afin de découvrir le secret de son livre *Je suis un écrivain japonais*. Cette rencontre comme les suivantes est d'une hilarité délirante aussi bien sur le plan du discours que sur celui de l'action. L'offre d'un voyage gratuit au Japon, la poursuite du Je par Tanizaki pour l'espionner, l'envoi régulier de magazines et de repas japonais, les coups de téléphone enfin qui, tous les soirs, lui parviennent d'une discothèque de Tokyo, sont des balles bien placées dans un jeu de ping-pong grandiose entre le Je et Tanizaki. Elles révèlent au Je combien le Japon se sent intrigué par un auteur, noir, qui se déclare « écrivain japonais » sans pour autant s'identifier à cette culture sinon à travers la lecture d'un de ses poètes, auquel cependant « [l]es jeunes Japonais ne s'intéressent » plus (*ÉJ*, 165). Comble de l'ironie : l'annonce d'un reportage documentaire japonais sur le Je, auteur d'un livre non écrit, et la fuite de celui-ci de son appartement montréalais puisqu'« un touriste japonais, avec un magazine à la main et une caméra en bandoulière, a frappé à [s]a porte » pendant qu'une « longue queue de Japonais » attendait « placidement » dans le couloir (*ÉJ*, 202).

Reste un dernier fil narratif qui s'annonce dès la première phrase du roman et qui donne lieu à une critique soutenue de l'institution littéraire en tant que telle. Ce fil prend son origine dans le personnage de l'éditeur qui « harcèle » l'écrivain présumé en le pressant non seulement d'écrire un livre mais de le faire dans les plus brefs délais. Il s'impose dans le choix du titre qui doit accrocher le lecteur, il incite le Je à signer un contrat cauchemardesque et il pense à la traduction et aux droits d'auteur avant même que le roman soit écrit (*ÉJ*, 189). Se mêlant le plus intimement des affaires de « son » auteur, l'éditeur lui donne des conseils de style et d'écriture (*ÉJ*, 246-252) et, tel un dieu tout-puissant, il promet au Je le prix Nobel (*ÉJ*, 189). Le Je n'a plus le choix : pour sauvegarder son intégrité, il envoie un télégramme à l'éditeur dans lequel il le met devant le fait accompli : « Je ne suis plus un écrivain. » (*ÉJ*, 259) Le roman envisagé par le Je — tout comme celui, peut-être, que le lecteur tient entre ses mains — n'est donc qu'un « projet » (*ÉJ*, 247), un « roman rêvé » (*ÉJ*, 246), et Laferrière fait encore blaguer son narrateur-personnage à ce propos :

> — Tu sais que le livre n'est pas encore écrit.
> — Son impact est là… Peut-être que les gens seront déçus si tu l'écrivais. (*ÉJ*, 200)

L'humour et l'art de la blague ne cachent pourtant pas le côté troublant de *Je suis un écrivain japonais*. Laferrière n'y traite pas seulement du thème de la difficulté d'écrire qui va à l'encontre de la vision romantique du créateur spontané et génial, mais il aborde aussi les contraintes extérieures auxquelles l'écrivain est soumis. Le monde de la création artistique est régi à la fois par le *business* et par le *show-business*, qui n'est qu'une variante du premier. Tout doit être visible, du moins virtuellement, et ce, mondialement. « Ce grand vent de la mode et de la musique planétaire entraîne dans son sillage doré toute une foulée bariolée, vivante, cool, contestataire qui se tient prête au moindre signal de ses meneurs » (*ÉJ*, 45). De là aussi la chasse à l'écrivain,

l'importance d'affiches et de personnages photographes ainsi que les réflexions consacrées à la télévision [20]. Mais l'art et l'artiste font également partie des « systèmes marchands où les choses et les gens s'achètent et se vendent » (*ÉJ*, 44). Le Je vend son titre, la performance de Baiser Inc. se vend à tous les publics, la productrice de Björk achète le directeur du musée, la chaîne de télé achète le sourire de son annonceur, les journalistes mentent pour se vendre ou s'arrangent avec les instances du pouvoir. Le monde du (*show-*)*business* constitue donc un univers parallèle qui manipule à la fois le créateur et son public. En même temps, les frontières entre réel et fantastique s'estompent, le simili remplace l'original : l'auteur présupposé se confond avec l'auteur réel tout comme les citations de Bashô sont rendues indirectement, dans les mots « à la fois propres *et* faux » du Je.

Mais l'art du roman laferrien va plus loin. Roman d'aventures métropolitaines, roman policier, roman bruyant et coloré, *Je suis un écrivain japonais* s'avère aussi un récit de voyage, pour rappeler le manifeste « Pour une "littérature-monde" en français ». Le voyage s'y manifeste sous plusieurs formes : il y a d'abord le voyage de Bashô « à pied dans le Nord du Japon » (*ÉJ*, 32), uniquement équipé de l'indispensable, « l'écritoire, l'encre et les pinceaux » (*ÉJ*, 32). Ce voyage, évoqué surtout à travers des reformulations de la traduction par Nicolas Bouvier de *La route étroite vers les districts du Nord* [21], ponctue le récit tout en accompagnant le Je dans son propre voyage métropolitain « réel » et dans celui « imaginé ». À travers le premier, Laferrière évoque la ville de Montréal, avec ses quartiers souvent malfamés, ses places et ses rues, ses cafés, musées et monuments, ses parcs et sa ville souterraine. C'est au cours de ce voyage que le narrateur fait découvrir au lecteur la chute sociale et « l'odeur de la pauvreté » (*ÉJ*, 204), illustrées par toute une faune de clochards, de noctambules ou de marginaux à qui appartient même, à partir d'un certain moment, le Je. Face à ces défavorisés, on trouve le poissonnier, le concierge ou même l'ami d'enfance, François, qui a réussi socialement. Quant au voyage « imaginé » par le Je, il lui permet de réfléchir non seulement sur l'art du roman mais aussi sur le pays lointain qu'est le Japon, sur les clichés qui s'y rattachent ou encore sur Bashô. C'est dans cette logique que se présente le chapitre final, « Le dernier voyage » : dans une scène d'un Montréal hivernal presque digne d'un paysagiste, le Je, tout en marchant à travers la ville, est à la recherche de « 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). Cette route « étroite et difficile » le mènera peut-être, dans son for intérieur, vers le « lever de soleil » ou la concentration nécessaire à tout acte de création.

+ + +

20 Voir « Miss Météo » (*ÉJ*, 152-157) ainsi que « Peintres primitifs » (*ÉJ*, 49-54). **21** *Voyage poétique à travers le Japon d'autrefois. La route étroite vers les districts du Nord et haïku choisis par Bashô*, traduit de l'anglais par Nicolas Bouvier, Fribourg, Office du livre, coll. « Bibliothèque des arts », 1976, 111 p. Une réédition de cet ouvrage paraît au moment où Laferrière se met à l'écriture du roman : *Le Chemin étroit vers les contrées du Nord. Précédé par huit haïku. Bashô*, traduit de l'anglais par Nicolas Bouvier, Genève, Éditions Héros-Limite, 2006, 77 p.

Ce n'est pas la première fois que le Japon occupe le devant de la scène dans l'œuvre romanesque de Laferrière. En 1987 déjà, dans son deuxième roman, *Éroshima*, il était question de japonité, une japonité déployée à Montréal dans un contexte interculturel et évoquée à travers de jeunes filles asiatiques stéréotypées et un érotisme techniquement parfait, proche de la cruauté et symbolisé par la bombe atomique. C'est à ce Japon de clichés que le narrateur de *Je suis un écrivain japonais* fait allusion à la fin du livre : « Tout disparaîtra (ce qu'on a vécu comme ce qu'on a rêvé). Un avenir radioactif nous attend. » (*ÉJ*, 254) Comme dans *Éroshima*, le Japon est ici non pas une réalité vécue et représentée [22] mais « un Japon inventé » de fond en comble et « qui ne regarde personne d'autre que moi » (*ÉJ*, 113), dira le narrateur. De là aussi la formule « C'est moi le Japon » (*ÉJ*, 161), qui est renforcée par le constat du narrateur : « Je n'écris jamais sur autre chose que sur moi-même. » (*ÉJ*, 113) Le Japon de clichés sert donc au moi « auteur-narrateur-personnage » polyvalent à se situer face au lecteur : « [L]e cliché se situe bien au-dessus 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. » (*ÉJ*, 100) Et c'est ce que fait Laferrière. Si un bon titre doit déclencher « les images qu'on voudrait voir dans le livre » (*ÉJ*, 16), le travail du texte consiste à les déconstruire. *Je suis un écrivain japonais* s'avère ainsi une double mise en garde : mise en garde contre les stéréotypes nationaux et mise en garde aussi contre le nationalisme culturel. En résulte en troisième lieu une redéfinition de l'auteur qui, désormais, sera « du pays de [s]es lecteurs » (*JÉ*, 9).

La mise en garde contre les stéréotypes touche plusieurs aspects et procure au livre une savoureuse note humoristique. L'auteur-narrateur établit d'abord son Japon imaginaire, fait de deux milieux — celui de la « cour » de jeunes filles autour de Midori et celui de la diplomatie. Les personnages y portent des noms japonais, dont plusieurs coïncident avec des noms d'auteurs (Mishima, Tanizaki), et sont caractérisés par des clichés physiques ou comportementaux. Même s'il y a moins de « sushis », de « saké » et de « kimonos » que dans *Éroshima*, il reste l'obsession des yeux — « un trait horizontal » (*ÉJ*, 243) —, du sourire « détaché du visage » (*ÉJ*, 80) et de la « fotomanie », tout comme le hara-kiri, la politesse impénétrable et la « culture millénaire et raffinée » (*ÉJ*, 107) des Japonais. Cette vision stéréotypée est déconstruite ensuite par le fait que les diplomates japonais — « deux visages lunaires […] Même costume noir, même coupe de cheveux, même sourire » (*ÉJ*, 106) — finissent par rappeler moins le Japonais en tant que tel que le diplomate tout court, tout comme la bande de Midori reflète moins une japonité spécifique qu'une urbanité métropolitaine, avec ses artistes du *show-business* et son abus de drogues. Le narrateur finira même par se demander : « Sont-ce de vraies Japonaises ? Sûr qu'elles se feront repérer au premier regard à Tokyo. » (*ÉJ*, 243)

Le jeu de déconstruction est porté à son comble dans le personnage de Midori, la « première star japonaise » (*ÉJ*, 37), qui est introduite dans le récit sous forme

+ + +

22 « Je parle sans jamais avoir été au Japon. » (*ÉJ*, 243) ; « Je m'en fais une idée à partir de ma chambre. » (*ÉJ*, 23)

d'image, de *poster* stylisé, jamais nettement discernable (*ÉJ*, 39). Son groupe de musiciens représente « un croisement de cultures intéressant (une Japonaise, une New-Yorkaise noire et un Australien) » (*ÉJ*, 244), elle exerce plusieurs métiers, rêve de devenir « une poupée vaudou comme Björk » (*ÉJ*, 54) et doit se déguiser en Japonaise pour parler à la télévision : « En tout cas, Midori passe bien l'écran avec son kimono coloré et ses bâtons 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 Midori. » (*ÉJ*, 155) Ce démantèlement de l'identité nationale et de celle, monolithique, de l'individu va de pair avec un grotesque dévoilement de toutes les catégories identitaires envisageables : Mishima — historique ou contemporain —, Haruki — homme, femme ou « Ouimaisjesuismamèrepasmonpèrejeveuxdirejesuisunefemmepasunhomme » (*ÉJ*, 181) —, François — Haïtien ou « parfait mari japonais » (*ÉJ*, 230) —, Shônagon — Japonaise espagnole ou haïtienne —, Réjean — criminel ou jeune homme tendre —, Noriko — Japonaise ou originaire de Vancouver. Même boutade dans les exemples suivants : Midori, star japonaise, tient sa cour au Café Sarajevo, le moi confond une Chinoise avec une Japonaise, les Américains « ignorent qu'ils sont déjà des Japonais » (*ÉJ*, 168), etc. Sont cités enfin ceux qui se rengorgent de leur appartenance nationale, comme le Coréen enrageant d'être confondu avec un Japonais ou les Danois qui en veulent à Andersen, et ceux qui, tout en tirant vanité de leur nationalité, en méconnaissent les implications culturelles — le concierge grec n'a jamais entendu parler de Platon. Insister sur des attributs identitaires sur le plan national comme individuel s'avère donc le signe infaillible d'un manque d'intelligence ou celui d'une illusion.

Ces remarques conduisent à une mise en garde contre le nationalisme culturel. Depuis ses débuts d'auteur et de personnage public, Laferrière s'est réservé le droit de refuser toute monopolisation, toute récupération idéologique et politique par la cause de la nation ou de la race [23]. Ne pas se laisser instrumentaliser, ne jamais mettre sur un pied d'égalité nation ou race et métier d'écrivain fut sa devise et sa manière même de combattre le racisme. Aux étiquettes d'écrivain noir, haïtien, québécois ou francophone, il préférait celle d'écrivain tout court, mais jamais auparavant sa prise de position sur cette question n'a été si tranchante, si catégorique et surtout si approfondie que dans le roman dont il est question ici.

Je suis un écrivain japonais tourne essentiellement autour de la problématique du nationalisme culturel et des « assignations d'origine » réservées aux écrivains. La thématique arrive comme un boulet de canon dans le titre même. Dans un tour de force tout aussi sérieux que comique, l'auteur observe le sort de son narrateur-personnage sur le point d'être récupéré par une nation, le Japon. Cette récupération concerne non pas un auteur né au Japon, donc « de souche », mais un auteur né ailleurs qui prétend se réclamer de ce pays — pourvu qu'on confonde, comme le ferait un lecteur naïf, le titre du livre avec la réalité vécue. Et le pays est partagé : d'une part curiosité, désir de nouveauté et sensationnalisme, d'autre part méfiance, peur, insécurité. La droite s'agite, les éditeurs de « romans de la terre » (!) publient des manifestes

+ + +

23 Ursula Mathis-Moser, *Dany Laferrière. La dérive américaine*, p. 46-51.

pour protester contre le livre en gestation ; à la télé on apprend que « le mot "japonais" appartient à l'État japonais qui ne l'accorde qu'à ses citoyens légitimes » (*ÉJ*, 199). Le Japon qui « ne veut être que le Japon » (*ÉJ*, 201) est donc confronté au Japon qui « est entiché de tout ce qui est nouveau » (*ÉJ*, 172). Delia Georgescu [24] a voulu voir ici l'écho des débats qui ont eu lieu au Québec depuis « l'affaire Monique LaRue » mais, à notre avis, l'intérêt du livre est ailleurs. Il s'agit plutôt de neutraliser l'adjectif *japonais* comme est neutralisé, à sa manière, l'adjectif *anglais* dans *La cantatrice chauve* d'Eugène Ionesco. Le message de Laferrière, si message il y a, est plutôt dans la lignée des Étonnants Voyageurs et des signataires du manifeste « Pour une "littérature-monde" en français » : « On naît d'un endroit, après on choisit son lieu originel. » (*ÉJ*, 24) De là le narrateur qui déclare : « Moi, je n'ai rien à foutre de l'identité. […] Je l'ai fait [choisir le titre] pour sortir précisément de ça, pour montrer qu'il n'y a pas de frontières… J'en avais mare [*sic*] des nationalismes culturels. Qui peut m'empêcher d'être un écrivain japonais ? Personne. » (*ÉJ*, 197-198) Cependant, l'effet final du livre est plus conciliant : il fait oublier au lecteur la peur de « la conquête du monde par les Japonais », car les Japonais du livre ont appris leur leçon : un Japonais aura désormais le droit d'engendrer un livre intitulé *Je suis un écrivain malgache* (*ÉJ*, 255).

Roman métissé et coloré comme le veut le manifeste, roman d'aventures, roman policier, récit de voyage, roman qui établit le centre aux quatre coins du monde, roman enfin qui prouve qu'il faut s'arracher de sa propre culture pour l'ouvrir aux autres, *Je suis un écrivain japonais* est tout à la fois. Il traite une fois pour toutes de la question si pressante du nationalisme culturel à une époque où l'auteur « migrant », sous quelque forme et quelque dénomination que ce soit, est devenu omniprésent. Une fois cet objectif atteint, il annonce enfin d'autres rivages et d'autres explorations imaginaires, du temps plutôt que des lieux, que Dany Laferrière abordera dans *L'énigme du retour*.

+ + +

24 Delia Georgescu, « La négociation de l'identité chez Dany Laferrière », Dana Nica et Cristina Petraş (dir.), *Regards sur le Québec. Langue, culture et identité*, Editura Universităţii „Alexandru Ioan Cuza", Iaşi, 2009, 228 p.