

Université de Montréal

Une littérature du décloisonnement : la construction de la figure de l'écrivain et du littéraire dans *Comment faire l'amour avec un Nègre sans se fatiguer* et *Cette grenade dans la main du jeune Nègre est-elle une arme ou un fruit?* de Dany Laferrière

Par Florent Perron-Nadeau

Département des Littératures de langue française
Faculté des arts et des sciences

Mémoire présenté à la Faculté des études supérieures et postdoctorales
en vue de l'obtention du grade de Maître ès Arts (M.A.)
en Littératures de langue française

Août 2015

© Florent Perron-Nadeau, 2015

RÉSUMÉ

Dany Laferrière, récemment admis à la prestigieuse Académie française, a produit une œuvre considérable au cours des trente dernières années. Deux de ces premiers romans, *Comment faire l'amour avec un Nègre sans se fatiguer* et *Cette grenade dans la main du jeune Nègre est-elle une arme ou un fruit?*, sont caractérisés par une intertextualité riche et variée. La trame narrative de ces deux romans est construite par fragments. Dans le premier texte, on retrouve un écrivain fictif qui procède à l'écriture d'un roman qu'il nomme *Paradis du dragueur nègre*. Dans le deuxième roman, nous retrouvons le même écrivain, mais ce dernier est plutôt employé par un magazine de la côte est afin de rédiger un reportage sur l'Amérique. Dans les deux cas, il y a une mise en scène de l'écriture par un écrivain fictif qui présente beaucoup de ressemblances avec Laferrière lui-même. Le lecteur assiste à la construction du récit qu'il est en train de lire à travers une autofiction originale. Il y a donc une multitude de ressemblances, et mêmes correspondances, entre les deux récits.

Les deux romans de Laferrière s'inscrivent par leur thème, leur style et leur genre dans une « généalogie » de textes qui peuvent être regroupés en « familles » littéraires. Nous tenterons, dans le mémoire qui suit, de définir et de comprendre le rôle de ces « familles » et d'illustrer comment l'appropriation de ces textes permet à l'auteur à la fois de s'en inspirer et de s'en distancer. Il s'agira donc, dans les deux premiers chapitres, d'étudier les références intertextuelles appartenant à ces deux « familles » d'écrivains pour ensuite étudier plus particulièrement la construction de la figure de l'écrivain et de son espace littéraire à travers ces deux œuvres.

MOT-CLÉS : Dany Laferrière ; intertextualité ; autofiction ; roman contemporain ; littérature québécoise.

ABSTRACT

Dany Laferrière, recently admitted to the prestigious Académie française, has produced a considerable work in the past thirty years. Two of his first novels, *Comment faire l'amour avec un Nègre sans se fatiguer* and *Cette grenade dans la main du jeune Nègre est-elle une arme ou un fruit?* are characterised by a rich and varied intertextuality. The thread of the narrative of these two novels is built by fragments. In the first text, a fictional writer is working on a novel titled *Paradis du dragueur nègre*. In the second novel, we find the same writer, but he travels through the United States in order to write a report on America. In both cases, we find staged writing by a fictional writer who has many similarities to Laferrière himself. The reader witnesses the construction of the story he is reading through an original « autobiographical novel ». In fact, there are many resemblances, even correspondences, between the two stories.

Both Laferrière's novel themes, style and genre, are part of a « genealogy » of texts that can be grouped into literary « families ». We will then try, in the following research, to define and understand the role of these « families » and illustrate how the appropriation of these texts allows the author to be inspired and to question these texts from the past. We will therefore study the intertextual references of these literary « families » in the first two chapters of our research and then study more specifically the construction of the figure of the writer and his literary space through these two novels.

KEY WORDS : Dany Laferrière ; intertextuality ; autofiction ; contemporary novel ; Quebec literature.

TABLE DES MATIÈRES

Introduction	1
Chapitre I : Diverses formes d'autofictions américaines	12
1.1 L'intertextualité.....	12
1.2 L'autofiction	19
1.3 Henry Miller	21
1.4 Jack Kerouac et la « Beat Generation »	29
1.5 Charles Bukowski	36
1.6 Walt Whitman	41
Chapitre II : De la culture noire américaine à la littérature féministe	47
2.1 Chester Himes	48
2.2 James Baldwin.....	56
2.3 Différents représentants de la culture noire américaine	66
2.4 Différentes représentantes de la littérature féministe	76
Chapitre III : Vers un espace littéraire sans frontières	81
3.1 Un écrivain américain	82
3.1.1 L'Amérique est un tout.....	82
3.1.2 Le problème racial.....	86
3.1.3 Le succès et l'argent	90
3.2 Un écrivain « primitif ».....	96
3.2.1 L'Amérique est un tout.....	97
3.2.2 Le problème racial.....	102
3.3 Un écrivain « de son temps »	107
3.3.1 Tuer le (s) père (s)	107
3.3.2 Une autofiction particulière	110
3.3.3 Vers un espace littéraire décloisonné.....	114
Conclusion	119
Bibliographie	127

REMERCIEMENTS

J'aimerais tout d'abord remercier chaleureusement ma directrice de recherche, Christiane Ndiaye, pour sa disponibilité, sa grande rigueur, ses encouragements, son intérêt ainsi que ses conseils éclairés. Merci également pour les longues conversations sur l'œuvre de Dany Laferrière. Même si je ne le réalisais pas toujours sur le coup, ces discussions m'ont grandement aidé tout au long de l'élaboration de ce mémoire.

Mes remerciements vont ensuite à mes parents, Richard et Marie, qui m'ont sans cesse encouragé dans mes projets de vie et qui ont toujours cru en moi. Merci pour vos conseils et votre écoute. Si j'ai réussi à écrire ce mémoire, c'est en grande partie grâce à vous.

Un grand merci à Mélanie, pour son amour, sa patience, sa présence et son sourire. Merci à mon ami de toujours, David, pour les encouragements et les conversations nocturnes. Merci à vous deux de m'avoir enduré au quotidien pendant cette année de rédaction.

Je tiens également à remercier tous ceux qui ont, peut-être inconsciemment, joué un rôle important dans l'écriture de ce mémoire. Merci à mon frère, Lambert, pour les festins et le bon vin. Merci à ma sœur, Bérangère, pour les conseils et les corrections. Merci à mes amis, Bertrand, Maxim, Joëlle, Massé, Jean, Gabriel, Guillaume, qui ont tous, à leur façon, contribué à la réussite de ce projet.

INTRODUCTION

Plusieurs écrivains québécois d'origine étrangère ont produit des œuvres significatives au cours des dernières décennies. Une expression fut créée au milieu des années 80 dans la revue *Vice Versa* pour rendre compte de la production littéraire de ce nouveau groupe d'écrivains d'origines diverses : « les écritures migrantes »¹. Associé à ce courant bien malgré lui, Dany Laferrière s'oppose à toute classification territoriale, ou, à ce qu'il appelle lui-même, « l'outrage géographique² ». Délaissant les thèmes classiques de l'exil (nostalgie, mélancolie, etc.), ce dernier oriente plutôt son écriture vers une conception du monde singulière, ludique et originale. En outre, Laferrière multiplie les références littéraires et culturelles pour ponctuer la narration de ses romans. Cette intertextualité est très présente dans toute son œuvre dont nous retiendrons ici que deux de ses premiers romans : *Comment faire l'amour avec un Nègre sans se fatiguer* et *Cette grenade dans la main du jeune Nègre est-elle une arme ou un fruit?*.

Le premier de ces deux récits, paru en 1985, est situé exclusivement à Montréal. Le narrateur-écrivain, nommé tout simplement « Vieux », y raconte ses phantasmes, à travers vingt-huit chapitres où il ne se passe « rien d'important »³ mise à part la rédaction d'un roman. Le deuxième, paru une première fois en 1993, et une deuxième fois en 2002 (version revue par l'auteur) où il double pratiquement de volume,⁴ met en scène le même

¹ Robert Berrouët-Oriol, « L'effet d'exil », *Vice Versa*, n. 17 : Culture politique : la parole et le geste, 1986, p.20-21.

² Dany Laferrière, *J'écris comme je vis, Entretien avec Bernard Magnier*, Montréal, Lanctôt éditeur, 2000, p. 106.

³ Dany Laferrière, *Comment faire l'amour avec un Nègre sans se fatiguer*, Montréal, Typo, 2007, p. 62. Dorénavant désigné à l'aide du sigle (CF), suivi du numéro de la page.

⁴ La première version comporte 200 pages, la deuxième 354 pages. Le texte d'origine est toujours présent, mais Laferrière ajoute des fragments et modifie considérablement l'œuvre.

protagoniste que dans *Comment faire*⁵. Cependant, ce dernier a vieilli, a remporté du succès avec son premier roman (portant le même titre que celui de Laferrière), et parcourt maintenant l'Amérique avec son calepin⁶. Ce roman fourre-tout est en effet :

Un pêle-mêle fascinant de morceaux de textes : portraits vrais ou fictifs, des chroniques, impressions de voyage, extraits de carnets et petits récits [...] conversations téléphoniques, entrevues, dialogues et monologues intérieurs, le tout épicé de références intertextuelles, de noms d'écrivains ou de grands personnages⁷.

La trame narrative de ces deux romans est construite par fragments. Dans le premier texte, l'écrivain fictif procède à l'écriture d'un roman qu'il nomme *Paradis du dragueur nègre*. Dans le deuxième roman, nous retrouvons le même écrivain, mais ce dernier est plutôt employé par un magazine de la côte est afin de rédiger un reportage sur l'Amérique. Dans les deux cas, il y a une mise en scène de l'écriture par un écrivain fictif qui présente beaucoup de ressemblances avec Laferrière lui-même. Le lecteur assiste à la construction du récit qu'il est en train de lire à travers une autofiction originale. Il y a donc une multitude de ressemblances, et même correspondance, entre les deux récits et Dany Laferrière lui-même considère *Cette grenade*⁸ comme étant « une glose, une analyse, une réflexion de ce qui a été fait dans *Comment faire l'amour avec un Nègre sans se fatiguer* ».⁹

Parmi ces ressemblances, nous pouvons noter la grande importance accordée à l'intertextualité. Ainsi, des citations du Coran sont parsemées dans la narration de *Comment faire*. Des auteurs d'horizons divers sont convoqués dans ce roman par

⁵ Le titre du roman *Comment faire l'amour avec un Nègre* sera désormais abrégé par *Comment faire* dans l'ensemble du texte.

⁶ Le narrateur voyage à travers l'Amérique dans *Cette grenade*, contrairement au premier roman qui se déroule exclusivement à Montréal.

⁷ Ursula Mathis-Moser, *Dany Laferrière, la dérive américaine*, Montréal, VLB éditeur, 2003, p. 197.

⁸ Le titre du roman *Cette grenade dans la main du jeune Nègre est-elle une arme ou un fruit ?* sera désormais abrégé par *Cette grenade* dans l'ensemble du texte.

⁹ Entretien de Danny Laferrière avec Ursula Mathis-Moser, Leipzig, 30 mars 1998.

Laferrière, allant de Blaise Cendrars à Simone de Beauvoir, de Gide à Héraclite en passant par Charles Bukowski et Henry Miller. Le narrateur se réfère directement aux écrits de ces auteurs, fait du « name dropping », fait allusion à une œuvre ou un écrivain, à un peintre ou un cinéaste, et va jusqu'à citer des critiques littéraires qui écrivent des articles sur son roman qui est sur le point d'être publié. L'univers littéraire est donc ouvert, renvoyant à des références diverses, décloisonnant ainsi l'écriture qui s'opère sous nos yeux.

Les références intertextuelles sont également omniprésentes dans *Cette grenade*. Le narrateur parcourt l'Amérique avec, sous la main, un recueil de poèmes de Walt Whitman, le citant ici et là. Outre ce poète, une multitude d'auteurs sont convoqués. Les références sont parfois directes, renvoyant à une œuvre ou un écrivain en particulier, mais également indirectes, sous-entendues ou simplement allusives, et sollicite une interprétation du lecteur. Ainsi, l'influence de James Baldwin dans le roman, qui lui est partiellement dédié¹⁰, est décuplée par le titre du dernier fragment, « Feu sur l'Amérique »¹¹, qui renvoie directement à l'œuvre phare de l'auteur américain : *La prochaine fois, le feu*¹².

L'écrivain fictif de Laferrière est donc un lecteur de prime abord. Le lecteur réel doit d'ailleurs parcourir plus de soixante pages dans *Comment faire* pour comprendre que le narrateur, Vieux, est également en train d'écrire un roman. Cette importance de la lecture se traduit par la grande culture littéraire de Vieux. Cette posture particulière du narrateur-écrivain-lecteur dans les romans *Comment faire* et *Cette grenade* soulève plusieurs

¹⁰ Le roman est dédié à la fois à James Baldwin, Miles Davis et Jean-Michel Basquiat.

¹¹ Dany Laferrière, *Cette grenade dans la main du jeune Nègre est-elle une arme ou un fruit ?*, (nouvelle édition revue par l'auteur), Montréal, VLB éditeur, 2002, p.353. Dorénavant désigné à l'aide du sigle (CG), suivi du numéro de la page.

¹² James Baldwin, *The Fire Next Time*, Dell Publishing Co., New York, 1963.

questions. Quelles sont les différentes pratiques intertextuelles présentes dans les deux romans? Pourquoi Laferrière privilégie-t-il certains écrivains et artistes en particulier? Comment analyser ces références afin de comprendre l'univers littéraire mis en place par ces textes? En quoi l'écriture de Laferrière décloisonne-t-elle l'espace littéraire? Par la voix de quel type d'écrivain le roman se construit-il?

Notre hypothèse est la suivante : l'utilisation de références intertextuelles multiples renvoyant souvent à des écrivains et artistes contestataires (Baldwin, Himes, Simone de Beauvoir), innovateurs (Matisse, Miles Davis, Basquiat) et en marge de la société (Miller, Bukowski, Kerouac) contribue à créer un espace littéraire particulier et dénué de frontières. Parallèlement, l'aspect autofictionnel des deux œuvres à l'étude contribue à créer une approche romanesque non conventionnelle et participe à la construction de la figure d'un écrivain fictif, à la fois américain, « primitif », mais surtout « de son temps » (CG, p. 315). Les renvois constants aux différentes œuvres présentes dans la « bibliothèque » de Vieux seraient une façon pour l'auteur d'inscrire le récit qui se construit dans une logique de filiation des écrits afin d'élaborer un espace littéraire original et inédit. Ainsi, « si chaque texte construit sa propre origine (son *originalité*), il s'inscrit en même temps dans une généalogie qu'il peut faire plus ou moins apparaître ».¹³ Les deux romans de Laferrière, s'inscrivent par leur thème, leur style et leur genre dans une « généalogie » de textes qui peuvent être regroupés en « familles » littéraires. Nous tenterons, dans le mémoire qui suit, de définir et de comprendre le rôle de ces « familles » et d'illustrer comment l'appropriation de ces textes permet à l'auteur à la fois de s'en inspirer et de s'en distancer.

¹³ Tiphaine Samoyault, *L'intertextualité, Mémoire de la littérature*, Paris, Éditions Nathan/HER, 2010, p. 5.

Beaucoup d'études ont été publiées sur les deux romans de notre corpus. Le premier, *Comment faire*, a fait l'objet d'un nombre particulièrement élevé d'articles critiques, de mémoires et de thèses. On s'est intéressé, entre autres, à la problématique de l'identitaire chez le narrateur-écrivain présenté par Laferrière, à l'altérité présente dans le roman, à l'exil et à l'utilisation exacerbée de stéréotypes et de clichés associés au Noir. Il existe également des études s'intéressant à l'intermédialité dans le roman, analysant à la fois l'importance de la peinture et comparant le roman avec le film du même titre sorti en 1989¹⁴. Différentes visions de l'œuvre se dégagent de ses nombreuses études. Selon Laferrière lui-même :

Donc, on peut voir ce bouquin [*Comment faire l'amour avec un Nègre sans se fatiguer*] sur plusieurs angles. Au Québec seulement, il y a plus de dix-sept thèses (selon le magazine *Tribune juive*) sur ce livre. Les sujets abordés sont divers : le racisme, le sexe, la mélancolie, la solitude, la religion, l'immobilité (cette jolie étude de Patrick Dodd à l'université Ann Arbor), le jazz, les influences littéraires, etc. Ces ingrédients ne sont pas là par hasard.¹⁵

Les « ingrédients » utilisés par Laferrière dans son roman sont donc sujets à l'interprétation du lecteur. Usha Rongoo, qui s'intéresse à la fois à l'aspect intermédial de l'œuvre et aux références picturales présentes dans le roman, analyse la mise en abyme des enjeux du roman par le renvoi à deux toiles d'importance¹⁶. Ainsi, l'œuvre *Grand intérieur rouge de Matisse*, qui a, selon Rongoo, une importance centrale dans le roman, agit non seulement comme une mise en abyme de l'espace sexuel et créateur de Vieux, mais définit également l'aspect « primitif » de l'écriture de ce dernier. La référence au *Déjeuner sur l'herbe*, de

¹⁴ Jacques W. Benoit, *Comment faire l'amour avec un Nègre sans se fatiguer*, Montréal, Film Stock International (Canada), 1989, 98 minutes, couleur, DVD.

¹⁵ Dany Laferrière, *J'écris comme je vis*, op. cit., p. 160.

¹⁶ Voir Usha Rongoo, « *Je est d'autres : Intermédialité et intertextualité chez Dany Laferrière et Sergio Kokis* », mémoire de maîtrise, Département d'Études françaises, Faculté des Lettres, Université Queen's, 2010.

Manet, serait quant à elle une façon d'illustrer le « recyclage » par lequel passe toute création artistique. Alors que la toile subvertit l'image idéale du nu et reprend certains éléments présents dans des toiles antérieures, Rongoo soutient que le roman de Laferrière déconstruit l'image idéale du Nègre en jouant sur les stéréotypes et les clichés associés à ce dernier.

L'importance que donne Laferrière à l'image, autant par la peinture, la photographie et le cinéma, est également analysée dans un article de Jorge Antonio Carderòn¹⁷. En utilisant l'ekphrasis¹⁸ comme outil d'analyse littéraire, ce dernier étudie comment la description de toiles présentes dans certains romans de Laferrière se traduit également par un discours sur l'écriture même du roman. Ainsi, Laferrière expliquerait indirectement sa démarche d'écriture alors qu'il décrit la toile *Grand intérieur rouge* de Matisse. Plus encore, l'utilisation de l'ekphrasis entrerait dans un système d'interaction intertextuel, au même titre que l'intertextualité et l'intermédialité. Ainsi, ces différentes pratiques d'écritures établiraient un « système formel » défini par les rapports intertextuels, transculturels et transnationaux qui traversent l'œuvre de Dany Laferrière.

Pour sa part, Anne-Marie Miraglia se penche, dans un article intitulé « Dany Laferrière, l'identité culturelle et l'intertexte afro-américain »¹⁹, sur la présence de deux écrivains dans *Comment faire* et *Cette grenade* : Chester Himes et James Baldwin. Cette

¹⁷ Jorge Antonio Carderòn, « L'ekphrasis dans les romans de Dany Laferrière : Analyse d'un système d'interaction textuelle », *@nalyse, revue de critique et de création littéraire*, Vol 9, no 1, 2014, p.492 à 517.

¹⁸ L'ekphrasis, ou ekphrasis, est la description littéraire d'une œuvre d'art. Plus précisément, c'est une figure qui consiste à mettre sous les yeux du lecteur une description rappelant un autre art que la littérature : peinture, sculpture, photographie, etc.

¹⁹ Anne-Marie Miraglia, « Dany Laferrière, l'identité culturelle et l'intertexte afro-américain », *Présence francophone*, no 54, 1999, p. 121-139.

dernière établit un lien étroit entre l'aspect stylistique de Himes et la narration de *Comment faire*. De plus, comme Himes, Vieux écrit pour des raisons économiques. Cette réflexion sur le « pourquoi » de l'écriture reviendra d'ailleurs dans *Cette grenade*. L'intertextualité dépasse donc le procédé de référence par les thèmes et porte aussi sur la finalité de l'écriture. Si Chester Himes a une importance capitale dans *Comment faire*, James Baldwin occupe une place privilégiée dans *Cette grenade*. Pour Miraglia, l'influence de Baldwin transparaît dans les thèmes (la cohabitation sociale des noirs et des blancs, le refus de la littérature de protestation²⁰) et dans la forme, plus près de l'essai que du roman. L'utilisation et la récupération de ces deux auteurs afro-américains seraient une façon pour Laferrière de s'inscrire dans une communauté d'auteurs revendicateurs et de présenter ses influences littéraires.

La référence à James Baldwin dans *Cette grenade* est également analysée par Jean-François Chassey. Ce dernier, dans un article nommé « Topographie américaine »²¹, compare l'espace américain présenté dans le roman de Dany Laferrière avec l'œuvre *La tournée d'automne* de Jacques Poulin. Pour Chassey, la figure de James Baldwin devient la référence originelle « à partir de laquelle les problèmes de la communauté noire sont posés »²². Ainsi, les nombreuses références à des représentants connus de la culture noire américaine (Michael Jackson, Ice Cube, Spike Lee, Miles David, Billie Holiday, etc.) seraient une façon de « mettre en discours les doutes, les paradoxes, et parfois même les

²⁰ James Baldwin prend position contre la littérature de protestation des écrivains noirs dans trois essais : *Everybody's Protest Novel* (1949), *Many Thousands Gone* (1955) et *Alas, Poor Richard* (1962).

²¹ Jean-François Chassey, « Topographies américaines », *Voix et images*, vol. 19, n° 2, 1994, p.416-420.

²² *Ibid.*, p. 417.

doubles contraintes (d'une manière nette dans le cas de Ice Cube) auxquelles doivent faire face les noirs au sein du *melting-pot* »²³ américain.

Alors que beaucoup d'auteurs ont analysé la relation entre le Noir et la Blanche dans le roman, André Lamontagne²⁴ se penche dans deux articles sur un sujet beaucoup moins étudié, soit l'altérité qu'incarne l'orientalisme. Le Coran devient ainsi la figure d'altérité par excellence dans le roman, en opposition avec l'univers nord-américain qui y est présenté. Plus encore, comme la lecture dans le roman sert à définir les personnages, l'intertextualité du Coran contribue à illustrer les différentes figures d'altérité entre le personnage de Vieux et le monde qui l'entoure. Lamontagne montre ensuite comment l'intertextualité au sens large fait du narrateur un sujet déchiré entre le désir d'être postmoderne, fragmenté, occidental, et le désir de s'accrocher à ses racines et à l'Histoire.

Josée Grimard-Dubuc, dans un mémoire²⁵ paru en 2006, analyse précisément le narrateur-écrivain de Dany Laferrière. En se référant aux bases théoriques présentées dans l'essai *Le romancier fictif* d'André Belleau²⁶, Grimard-Dubuc examine le personnage du narrateur-écrivain dans trois œuvres : *Comment faire*, *Cette grenade* et *Pays sans chapeau*. Elle étudie également la place et la fonction données à ce personnage dans la société et l'institution littéraire dont il fait partie. Pour cette dernière, le caractère postmoderne,

²³ *Ibid*, p.419.

²⁴ Le deuxième article d'André Lamontagne, « Intertextualité et altérité : *Comment faire l'amour avec un Nègre sans se fatiguer* de Dany Laferrière », *Le roman québécois contemporain : Les voix sous les mots*, Fides, 2004, p. 155-179, est une version augmentée et remaniée de l'article « On ne naît pas Nègre, on le devient : la représentation de l'Autre dans *Comment faire l'amour avec un Nègre sans se fatiguer* de Dany Laferrière », *Quebec Studies*, no 23, 1997, p. 29-42.

²⁵ Josée Grimard-Dubuc, « *Le romancier autofictif : analyse de la représentation du personnage de l'écrivain dans trois romans de Dany Laferrière* », mémoire de maîtrise, Département des littératures, Faculté des Lettres, Université Laval, 2006.

²⁶ Voir l'essai André Belleau, *Le Romancier fictif - essai sur la représentation de l'écrivain dans le roman québécois*, Sillery : Presses de l'Université du Québec, Genres et discours, Montréal, 1980, 155 pages, où le théoricien analyse la figure de l'écrivain fictif dans les romans québécois de 1940 à 1960.

postcolonial, autofictif et migrant de l'écriture de Dany Laferrière constitue le cadre parfait pour une étude de l'écrivain fictif. Bien qu'une brève partie du mémoire analyse l'intertextualité²⁷ dans *Comment faire*, Grimard-Dubuc s'intéresse davantage à l'héritage culturel de l'écrivain (Haïti, Québec, États-Unis) et au regard que son protagoniste pose sur l'institution littéraire québécoise. Malgré le fait qu'elle inscrive les romans *Comment faire* et *Cette grenade* dans le contexte littéraire québécois²⁸, Grimard-Dubuc voit juste quand elle affirme que « l'auteur utilise plutôt toutes les sources ayant un potentiel suggestif et réflexif et pouvant illustrer les causes qu'il défend »²⁹. Cependant, l'ouverture, le décloisonnement de l'espace littéraire caractérisant ces deux romans sont à peine abordés et Grimard-Dubuc analyse plutôt cet aspect de l'écriture de Dany Laferrière comme étant un indice de métissage culturel. Les références littéraires, culturelles et historiques de « Vieux » dans ces deux romans seraient donc pour elle une façon de définir le protagoniste et de l'inscrire dans une communauté nouvelle.

Sophie Brisebois, qui s'intéresse également à l'héritage culturel de Dany Laferrière, analyse l'écriture de ce dernier comme étant une « écriture voyageuse »³⁰. Selon elle, l'évolution de l'écriture de Dany Laferrière, de *Comment faire* à *Pays sans chapeau*, va de pair avec l'évolution de la voix du narrateur laferrien. Ainsi, l'aspect autofictionnel de

²⁷ Une partie du mémoire s'intéresse à l'intertextualité, mais l'auteure délaisse complètement des écrivains comme Henry Miller, Charles Bukowski ou bien Blaise Cendrars et se concentre davantage sur les références afro-américaines. Elle aborde aussi brièvement les références intertextuelles des auteurs féminines présentes dans *Comment faire*. Elle se contente « d'englober » les autres écrivains dans la catégorie de la « littérature mondiale », leur seule caractéristique commune étant d'avoir remporté du succès.

²⁸ Pour Grimard-Dubuc, les romans de Laferrière s'inscrivent dans le contexte littéraire québécois car ils traitent de deux « sociogrammes québécois » : Montréal et l'américanité.

²⁹ Josée Grimard-Dubuc, « *Le romancier autofictif : analyse de la représentation du personnage de l'écrivain dans trois romans de Dany Laferrière* », mémoire de maîtrise, Département des littératures, Faculté des Lettres, Université Laval, 2006, p. 82.

³⁰ Sophie Brisebois, « *Dany Laferrière : parcours d'une écriture* », mémoire de maîtrise, Département des études littéraires, Université du Québec à Montréal, 1998.

l'œuvre prend un tout autre sens. Le fait d'écrire en Amérique, d'écrire aux États-Unis ou d'écrire en Haïti aurait une incidence directe sur l'écriture de Dany Laferrière et, par le fait même, sur la voix du narrateur de ses romans. L'apparition graduelle d'une sensibilité créole dans ses œuvres irait de concert avec l'évolution du narrateur dont la figure et l'écriture se précisent progressivement au fil des romans.

Nous avons pu voir, dans cette revue des écrits, que plusieurs études s'intéressent aux romans *Comment faire* et *Cette grenade*. Bien que plusieurs de ces études abordent l'aspect intertextuel et autofictionnel de l'œuvre, il nous semble que l'espace littéraire décloisonné mis en place par Dany Laferrière à travers ses deux romans n'a jamais été défini en tenant compte à la fois du genre, du style, des thèmes et du caractère particulier des références intertextuelles. En effet, il nous semble que l'on retrouve dans ces deux romans une logique de déconstruction des conventions par le choix des références et du genre littéraire. La mémoire littéraire du narrateur, qui contribue à créer un espace littéraire non conventionnel, est caractérisée par une multitude d'écrivains marginaux, innovateurs et revendicateurs. Le caractère « éclaté » des références intertextuelles a été souligné à plusieurs reprises. Toutefois, il nous semble qu'il est possible de discerner une certaine logique à travers ses références. Le rôle de la lecture dans ces romans, qui a également une fonction de « caractérisation des personnages »³¹, sera donc analysé avec attention. Les références littéraires ont une incidence directe sur l'écriture, mais également sur l'ethos même du personnage de Vieux. Parallèlement, la lecture sert à définir les autres personnages des romans. Plus encore, les références littéraires ont une incidence sur la configuration du genre littéraire qui s'opère sous nos yeux. Ainsi, l'espace littéraire qui est

³¹ Nathalie Piégay-Gros, *Introduction à l'intertextualité*, Dunod, Paris, 1996, p.76.

en jeu dans les deux romans se rapproche davantage d'une littérature « du quotidien », plus près du journal que du roman, qui s'apparente grandement à ce genre que l'on appelle « l'autofiction »³². En outre, on assiste à la valorisation d'une lecture qui n'est pas « classique » et à un refus des normes romanesques et autobiographiques conventionnelles.

Nous débuterons ce mémoire en analysant une première « famille » d'écrivains, soit celle qui regroupe des auteurs non conventionnels qui utilisent, comme Dany Laferrière, le genre de l'autofiction. Parmi ceux-ci, nous retrouvons les auteurs américains Henry Miller, Charles Bukowski et Jack Kerouac et Walt Whitman. Nous tenterons de démontrer les recoupements entre ces auteurs et le récit du narrateur-écrivain des deux romans. Par ailleurs, nous analyserons conjointement l'intergénéricité présente dans certaines œuvres des écrivains mentionnés en la mettant en parallèle avec celle que l'on retrouve dans les romans de Laferrière. Ainsi, nous pourrions nous pencher sur l'intertextualité générique dans *Comment faire et Cette grenade* en illustrant comment le texte s'apparente au genre de l'autofiction tout en transformant certaines normes génériques de ce dernier.

Nous nous pencherons ensuite, dans le second chapitre, sur une deuxième « famille » d'écrivains. Nous incluons dans ce regroupement les écrivains noirs, américains, et revendicateurs, ainsi que les écrivaines appartenant au courant féministe. Dans les deux cas, il s'agit de groupes marginalisés qui se battent pour la reconnaissance littéraire, mais qui sont également en lutte pour l'égalité sociale. Nous retrouvons, parmi ces auteurs noirs, des écrivains comme James Baldwin, Chester Himes et Toni Morrison, mais également des artistes d'importance appartenant à la communauté noire américaine,

³² Nous reviendrons sur le terme « autofiction » dans la première partie du premier chapitre.

comme Jean-Michel Basquiat, Billie Holiday, Ice Cube, Spike Lee et Miles Davis. Les références s'étendent donc à différents niveaux et dépassent le simple cadre de la littérature. Nous intégrerons également dans ce chapitre les écrivaines appartenant au courant féministe, qui occupent une place privilégiée dans *Comment faire*. Ainsi, nous tenterons de définir l'importance des écrivaines comme Simone de Beauvoir et Sylvia Plath dans la logique référentielle de l'écrivain fictif de Dany Laferrière.

Nous tenterons finalement dans notre troisième chapitre de montrer comment la « bibliothèque » des romans *Comment faire* et *Cette grenade* entre directement dans la construction de la figure de l'écrivain, mais également dans la construction d'un univers littéraire original et contemporain. Le choix de l'autofiction serait une façon pour Dany Laferrière de déconstruire l'autobiographie classique, mais également de se positionner dans l'histoire littéraire et par rapport à d'autres œuvres. Le genre privilégié par Laferrière est donc une prise de position en soi. Le style et la forme littéraires lui permettent à la fois de définir son écrivain fictif, la littérature qu'il produit et le roman que le lecteur lit. Les procédés intertextuels, intratextuels et intergénériques sont autant d'éléments, ou « d'ingrédients », qui permettent au lecteur de saisir l'espace littéraire décloisonné qui est propre à Dany Laferrière.

CHAPITRE I

DIVERSES FORMES D'AUTOFICTIONS AMÉRICAINES

1.1. L'intertextualité

Avant d'entamer l'étude plus approfondie de *Comment faire* et *Cette grenade*, il est important de mettre en lumière ce que nous entendons par « intertextualité ». Ce néologisme est introduit au cours des années 1960 par Julia Kristeva. Cette dernière, après avoir utilisé le terme une première fois dans la revue *Tel Quel*¹, le reprend et le théorise dans son ouvrage bien connu, *Séméiotikè*. Dans ce livre, Kristeva affine la définition initialement présentée dans *Tel Quel* en se basant sur l'analyse et la diffusion de l'œuvre de Mikhaïl Bakhtine en France. Cette définition générale, qui nous servira de point de départ pour l'analyse intertextuelle de notre corpus, se lit comme suit :

L'axe horizontal (sujet-destinataire) et l'axe vertical (texte-contexte) coïncident pour dévoiler un fait majeur : le mot (le texte) est un croisement de mots (de textes) où on lit au moins un autre mot (texte). Chez Bakhtine, d'ailleurs, ces deux axes, qu'il appelle respectivement dialogue et ambivalence, ne sont pas clairement distingués. Mais ce manque de rigueur est plutôt une découverte que Bakhtine est le premier à introduire dans la théorie littéraire : tout texte se construit comme une mosaïque de citations, tout texte est absorption et transformation d'un autre texte.²

Le constat de Kristeva à propos de cette « mosaïque de citations » présente dans chaque texte se rapproche ainsi du concept de dialogisme de Bakhtine³. Kristeva s'est en effet inspirée de certaines notions du théoricien russe pour mettre en place sa définition de l'intertextualité, notamment en reprenant l'idée selon laquelle la littérature abonde

¹ *Tel Quel* est une revue littéraire fondée à Paris, aux Éditions du Seuil, en 1960. Le comité de rédaction comprenait de jeunes auteurs de renom comme Philippe Sollers, Jean-Édern Hallier et Julia Kristeva.

² Julia Kristeva, *Séméiotikè, Recherches pour une sémanalyse*, Paris, Seuil, 1969, p.115.

³ Voir notamment les ouvrages de Mikhaïl Bakhtine, *Problèmes de la poétique de l'œuvre de Dostoïevski* et *Esthétique et théorie du roman* dont Kristeva s'est inspirée pour mettre en place sa théorie.

d'échanges avec l'autre, en faisant ressortir les différents types de dialogues que l'on y retrouve (entre le narrateur et le narrataire, entre les personnages, entre les genres littéraires, etc.). Le texte devient donc le lieu privilégié de l'analyse intertextuelle et la définition de Kristeva nous permettra de concevoir les deux romans de Laferrière comme étant des textes en dialogue avec d'autres textes, mais également avec d'autres genres. Toutefois, certains types d'intertextualités ne sont pas théorisés dans l'ouvrage de Kristeva. Par exemple, quelle est la relation entre le texte et son texte encadrant ? En d'autres mots, le texte encadrant (titre, sous-titre, avant-propos, etc.) est-il en relation avec d'autres textes, seulement avec le texte principal lui-même ? Dans les deux romans qui nous intéressent, Dany Laferrière met en scène un écrivain fictif qui s'interroge sur le rôle de l'écriture, sur la portée de ses titres ainsi que sur sa manière d'écrire. Les titres renvoient donc à une réflexion présente à l'intérieur même du texte. Ce type d'intertextualité est défini par Gérard Genette.

Afin d'étudier plus en détail les différents types d'intertextualité, nous nous baserons donc sur l'ouvrage *Palimpsestes* de Gérard Genette⁴. Cette étude, qui poursuit le travail amorcé dans *Introduction à l'architexte*⁵, s'ouvre sur une définition générale de la « transtextualité », qui serait « tout ce qui le [texte] met en relation, manifeste ou secrète, avec d'autres textes »⁶. L'auteur examine en tout premier lieu le texte littéraire et distingue cinq types d'interférences intertextuelles. Cette catégorisation nous servira pour définir avec précision le jeu intertextuel présent dans notre corpus. Ainsi, après avoir commencé par définir la « transtextualité », Genette théorise ensuite la « paratextualité ». Il s'agit de

⁴ Gérard Genette, *Palimpsestes, La littérature au second degré*, Paris, Éditions du Seuil, 1982.

⁵ Gérard Genette, *Introduction à l'architexte*, Paris, Éditions du Seuil, 1979.

⁶ Gérard Genette, *Palimpsestes, La littérature au second degré*, *op. cit.*, p. 7.

« la relation, généralement moins explicite et plus distante, que, dans l'ensemble formé par une œuvre littéraire, le texte proprement dit entretient avec ce que l'on ne peut guère nommer que son paratexte »⁷. Toujours selon Genette, le champ de la « paratextualité » est le lieu privilégié de l'aspect plus pragmatique de l'œuvre, ou encore le lieu où s'établit le contact avec le lecteur plus attentif. Nous pourrions évoquer ici, à titre d'exemple, le titre du dernier chapitre de *Comment faire l'amour avec un Nègre sans se fatiguer*, qui s'intitule « On ne naît pas Nègre, on le devient » (CF, p.163). Ainsi, l'allusion à la citation bien connue de Simone de Beauvoir⁸, servirait à comparer la condition sociale inférieure des « nègres » et celle des femmes dans la société occidentale décrite dans le roman.

Trois autres types de relations intertextuelles sont aussi définis par Genette. Tout d'abord, la « métatextualité », qui implique le commentaire critique d'un texte envers un autre, sans nécessairement le nommer. L'auteur prend comme exemple Hegel, qui, dans la *Phénoménologie de l'esprit*, se réfère au *Neveu de Rameau*. Ensuite, il nomme « hypertextualité » la superposition de deux ou de plusieurs textes ou, en d'autres mots, la transformation d'un texte précédent en pastiche, parodie ou travestissement. Finalement, la dernière catégorie avancée par le théoricien est nommée « l'architextualité ». Cette dernière catégorie, plus abstraite aux yeux de Genette, porte plus particulièrement sur la relation entre le texte et le genre auquel il appartient. Ces trois dernières catégories pourront nous être utiles, quoique dans une moindre mesure, pour élargir notre propos sur les différents types de relations intertextuels de notre corpus. Par ailleurs, bien que Genette mentionne que les catégories intertextuelles définies dans son ouvrage se superposent et

⁷ *Ibid.*, p. 9.

⁸ La phrase de Simone de Beauvoir : « On ne naît pas femme, on le devient », est tirée de l'ouvrage *Le deuxième sexe*, paru en 1949.

s'entrecoupent, il nous semble que ces outils théoriques, bien que très utiles, « enferment » quelque peu la littérature dans un système référentiel qui la concerne exclusivement. La littérature mise en œuvre par Laferrière dans les deux romans de notre corpus étant d'un caractère plus « décloisonnée », il nous faudra élargir davantage notre cadre théorique afin d'assouplir la notion d'intertextualité et nous donner des outils méthodologiques supplémentaires pour cerner, avec plus de justesse, les différentes relations intertextuelles de notre corpus.

Pour ce faire, l'étude de Tiphaine Samoyault, *L'intertextualité, Mémoire de la littérature*⁹ nous sera d'une grande utilité. Cet ouvrage publié en 2010 est une synthèse historique et critique des différentes théories de l'intertextualité qui se propose de « penser l'intertextualité de manière unifiée, en rassemblant ses traits autour de l'idée de la mémoire »¹⁰. En effet, parcourant les différentes approches intertextuelles de manière chronologique, de Julia Kristeva à Michel Schneider, la première partie de l'ouvrage nous servira de base de données pour l'analyse textuelle que nous nous proposons de faire lors de la rédaction de notre mémoire. Par ailleurs, une section de l'ouvrage, intitulée « Collages et Jointures : les syncrétismes souples » met l'accent sur la fonction interprétative de l'intertextualité, moins présente chez Genette comme le montre la citation suivante :

Avant la nouvelle théorisation de Gérard Genette, des critiques avaient perçu l'intérêt de l'intertextualité pour relayer la traditionnelle critique des sources en même temps que sa nécessaire restriction pour analyser des pratiques. Si l'on admet en effet que tout texte est second, qu'il vient après d'autres textes, encore faut-il délimiter quelques-uns de ces textes antérieurs pour se livrer à un travail d'analyse critique. Dans un souci moins théorique, donc, que critique (au sens où il ne s'emploie pas simplement à décrire formellement des faits, mais où il cherche aussi à les interpréter dans les textes), Antoine Compagnon

⁹ Tiphaine Samoyault, *L'intertextualité. Mémoire de la littérature*, Paris, Armand Colin, 2010.

¹⁰ *Ibid.*, p.7.

propose, en 1979, un travail systématique sur la pratique intertextuelle dominante : la citation. Tout en la décrivant comme manifestation particulière, il la saisit aussi de manière générale, en en faisant l'emblème des exigences transformationnelle et combinatoire de toute écriture littéraire. Il se situe donc au croisement des conceptions extensives et restreintes de l'intertextualité.¹¹

Ce passage résume bien le travail que nous entendons faire, c'est-à-dire, utiliser l'intertextualité comme outil d'analyse littéraire. En utilisant à la fois la théorie de Kristeva, la catégorisation de Genette et la synthèse de Samoyault, nous pourrions entreprendre une étude circonstanciée de l'intertextualité dans les deux romans de notre corpus. Par ailleurs, une catégorie abordée en surface par Genette et par Samoyault mérite notre attention afin de compléter notre théorisation de l'intertextualité.

Ainsi, nous nous baserons également sur la théorie de l'intergénéricité, notion inspirée des travaux de Genette et de Jean-Marie Schaeffer sur la « transtextualité », explicitée dans l'ouvrage *Alain Robbe-Grillet : le nouveau roman composite* de François Harvey¹². Cet apport théorique nous permettra, en premier lieu, d'élargir l'étude intertextuelle de notre corpus, et d'inclure en même temps le champ de la question des genres littéraires et du décloisonnement. Ce déplacement nous permettra de mettre en relation l'autofiction et l'intertextualité. Un des deux romans de notre corpus, *Cette grenade dans la main du jeune Nègre*, s'ouvre sur cette phrase problématique : « Ceci n'est pas un roman »¹³ (CG, p.11). Or, cette déclaration dément évidemment l'indication « paratextuelle » (« roman ») sur la couverture du livre. Cet exemple démontre bien qu'il existe chez Laferrière une certaine remise en question des genres littéraires. Ainsi, cohabite

¹¹ *Ibid.*, p.23.

¹² François Harvey, *Alain Robbe-Grillet : le nouveau roman composite. Intergénéricité et intermédialité*, Paris, L'Harmattan, 2011.

¹³ Il est par ailleurs intéressant de noter que cette phrase est aussi déjà une intertextualité, faisant à la fois référence au à l'œuvre de Diderot, « Ceci n'est pas un conte » (1772) et à l'inscription sur la toile de Magritte, « Ceci n'est pas une pipe » (1928).

dans le même texte des entrevues télévisées, des articles de journaux, des conversations téléphoniques, des chroniques journalistiques et des notes de voyage. Pour rendre compte de cet aspect particulier de l'écriture laferriene, nous convoquerons ici une citation de François Harvey, qui constitue un bon point de départ à notre réflexion portant sur l'intergénéricité :

Effaçant la hiérarchie classique des genres, tout en contestant l'idéal de non-appartenance associé à l'écriture textuelle, la littérature contemporaine use du genre comme d'un terrain de jeu et de recherche ; elle dialogue avec la normativité générique, imite et parodie les différents types de discours, mélange les genres sans distinguer les trivialisés. Ce retour au genre ouvre une ère d'intertextualité générique où foisonnent les hybrides littéraires et où le genre agit tel un registre de matériaux.¹⁴

Il s'agit ici d'admettre une conception plus dynamique de la généricité. En nous concentrant à la fois sur la construction de l'espace littéraire à travers un écrivain fictif, mais également sur l'intergénéricité, nous utiliserons le cadre théorique défini par Harvey afin de rendre compte de la cohabitation de plusieurs genres à travers les œuvres de notre corpus. Par ailleurs, c'est par l'autofiction que Laferrière décrit un écrivain fictif dans différentes situations d'écriture. Les renvois fréquents à des écrivains produisant eux-mêmes des œuvres autofictives (Miller, Bukowski, Cendras, Kerouac, etc.) ont également un rôle dans la dynamique des relations « intergénériques ». Ainsi, il s'agirait « d'un processus de mise en relation des qualités génériques d'un texte avec celles d'autres textes de genre »¹⁵ qui renverrait à l'autofiction comme genre littéraire présent chez certains auteurs cités par le narrateur.

¹⁴ *Ibid.*, p. 21.

¹⁵ *Ibid.*, p. 32.

1.2 L'autofiction

Il convient maintenant de préciser ce que nous entendons par « autofiction ». Serge Doubrovsky invente ce néologisme pour désigner son roman *Fils*, paru en 1977. Sa conception de l'autofiction est, dans une certaine mesure, plus près de l'écriture automatique et de la psychanalyse. Doubrovsky décrit son roman de la sorte, car il affirme avoir écrit une « fiction, d'évènements et de faits strictement réels » et « d'avoir confié le langage d'une aventure à l'aventure d'un langage en liberté »¹⁶. Afin de nous distancier de cette définition, nous commencerons par nous baser sur une étude de Philippe Gasparini. Ce dernier, dans un ouvrage intitulé *Est-il je ? Roman autobiographique et autofiction*¹⁷, amorce une réflexion sur le statut de l'écrivain dans le roman. En partant du « pacte autobiographique » de Philippe Lejeune, mais en s'intéressant surtout à Serge Doubrovsky, Gasparini dresse le portrait de l'évolution du terme « autofiction », qu'il finit par nommer « autonarration¹⁸ ». En outre, une hypothèse intéressante qui fait le pont entre l'autofiction et l'intertextualité est avancée par Gasparini. Partant de la théorie de la réception de Hans Robert Jauss, l'auteur se questionne quant à la place que devrait occuper l'œuvre autofictive dans sa bibliothèque personnelle et dans sa culture. La réponse qu'il avance est la suivante :

L'auteur qui souhaite être compris va le plus souvent répondre à cette question dans le texte même. Tantôt, jouant de l'intertextualité, il le confrontera avec d'autres formes d'écriture, de façon à préciser sa place dans le système des genres. Tantôt, jouant du métadiscours, il y incrustera un commentaire réflexif susceptible d'éclairer son dessein.¹⁹

¹⁶ Serge Doubrovsky, *Fils*, Paris, Gallimard, 2011 (cf. quatrième de couverture).

¹⁷ Philippe Gasparini, *Est-il je? Roman autobiographique et autofiction*, Paris, Éditions du Seuil, 2004.

¹⁸ Gasparini emprunte le terme « autonarration » à Arnaud Schmitt.

¹⁹ Philippe Gasparini, *op. cit.*, p. 103.

L'aspect décloisonné des deux romans à l'étude confirme l'hypothèse avancée par Gasparini. L'autofiction serait non seulement une façon pour Laferrière de déconstruire l'autobiographie classique, mais aussi de se positionner dans l'histoire littéraire et par rapport à d'autres œuvres. Par ailleurs, l'ouvrage de Philippe Gasparini est très influencé par l'approche psychanalytique que Doubrovsky associe d'emblée à l'autofiction. Nous tenterons de nous en éloigner, car cet aspect ne concerne pas directement notre sujet. Par contre, un autre ouvrage du même auteur paru plus récemment s'intéresse davantage aux fondements du genre autofictif : le doute, le fragment et l'altérité, et examine l'acte de résistance que peut constituer ce nouveau genre littéraire.

Avec *Autofiction. Une aventure du langage*²⁰, Gasparini complète le travail amorcé dans *Est-il je ? Roman autobiographique et autofiction*. Délaissant le côté autobiographique des œuvres, Gasparini se concentre ici sur l'histoire du terme autofiction qui a passablement évolué. Doubrovsky lui-même considère désormais l'autofiction comme étant « une variante post-moderne de l'autobiographie, dans la mesure où elle ne croit plus à une vérité littérale, à une référence indubitable, à un discours historique cohérent, et se sait reconstruction arbitraire et littéraire de fragments épars de mémoire »²¹. C'est précisément cet aspect assumé du caractère arbitraire de la construction narrative que nous nous proposons d'étudier conjointement dans nos deux œuvres. Alors que dans *Comment faire l'amour avec un Nègre*, un écrivain fictif raconte ses fantasmes à travers son récit, il y a un jeu constant dans *Cette grenade dans la main du jeune Nègre* entre les genres littéraires, mais aussi entre le « je laferrien » et le lecteur. Par ailleurs, le

²⁰ Philippe Gasparini, *Autofiction, Une aventure du langage*, Paris, Éditions du Seuil, 2008.

²¹ *Ibid.*, p. 221

narrateur des deux romans, Vieux, est toujours accompagné par plusieurs écrivains dans son cheminement. Nous nous intéresserons, dans ce premier chapitre, à une première « famille » d'écrivains : les écrivains américains marginalisés utilisant le genre de l'autofiction.

1.3 Henry Miller

« L'autobiographie n'est que du plus pur roman. »
Henry Miller, *Tropique du Cancer*.

Comme nous l'avons mentionné précédemment, le personnage de Vieux est accompagné d'une multitude d'œuvres dans *Comment faire* et *Cette grenade*. La lecture est d'ailleurs définie d'emblée comme une expérience physique, en lien avec ce que l'on boit, ce que l'on sent ou l'endroit où l'on se trouve. Ainsi, Vieux conseille:

Faut lire Hemingway debout, Basho en marchant, Proust dans le bain, Cervantès à l'hôpital, Simenon dans le train (Canadian Pacific), Dante au Paradis, Dosto (Dostoïevski) 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 douche » (CF, p.21).

La lecture est donc partie prenante de la vie du narrateur, mais également des personnages que l'on retrouve à travers les deux œuvres et de l'espace littéraire qui s'élabore sous nos yeux. Ainsi, lorsque Vieux voit une personne en train de lire, il faut « [qu'il] sache quel est le titre, si elle aime ça et de quoi ça parle » (CF, p. 55). Le même phénomène est présent dans *Cette Grenade* alors que Vieux observe une jeune fille concentrée sur sa lecture dans le métro de Montréal :

Je vois bien, en face de moi, cette jeune Chinoise avec des doigts si fins en train de lire. Que lit-elle? Je me penche. Hemingway. Fameux pêcheur d'espadons en haute mer cubaine, cette brute d'Ernest. Que vient-il faire alors dans le métro de Montréal? Même mort, il continue à faire des ravages auprès des jeunes filles silencieuses. C'est étrange combien les femmes les plus discrètes sont attirées par les matamores. Mais je n'ai pas envie d'affronter Papa ce matin. Je me sens plutôt contemplatif. Comme ça, elle lit en français *Paris est une fête*, ce très joli petit livre qu'Hemingway a dédié à sa ville préférée et à cette femme, Hardley, qui l'avait connu du temps qu'il n'était qu'un jeune provincial gauche de l'Illinois. Je regarde son front soucieux et la minuscule bouche de la jeune fille qui s'ouvre et se referme sans que je perçoive un son. Lecture silencieuse. Un réseau de langues. D'abord le chinois (comment ai-je pu savoir qu'elle est chinoise? Elle est montée à la station Place-d'Armes située en plein quartier chinois), ensuite l'anglais (la langue d'Hemingway), enfin le français (la langue de traduction). Disons que mon regard est créole (ma langue maternelle). (CG, p. 36)

La lecture est une façon pour le narrateur de percevoir la personnalité, la spécificité et l'individualité de ceux qui l'entourent. Plus encore, le choix de lecture d'un personnage ou d'un autre semble « caractériser »²² celui-ci et amplifier le système de références romanesques en place. La lecture est constamment présente, jouant sur l'action et le temps :

Je suis assis à la terrasse du Faubourg Saint-Denis. Je bois calmement un mauvais vin en regardant passer les filles. La fille, à ma droite, lit un bouquin que j'aime, *Jours tranquilles à Clichy*. L'été de Miller à Paris. Il faut lire Miller en été et Ducharme en hiver, tout seul dans un chalet. Justement une fille passe avec, sous le bras, *L'hiver de force* de Ducharme, qui vient de paraître chez Gallimard. Tout le monde actuellement se l'arrache. (CF p.111)

Un écrivain pour chaque situation et un roman pour chaque lieu. Ainsi, quand Vieux visite Brooklyn dans *Cette grenade*, c'est encore l'écrivain Henri Miller qui est de mise. Bien que Vieux admette « [qu'il] ne connaî[t] pas bien Brooklyn » (CG, p.233), Brooklyn existe à travers Miller qui se présentait ainsi dès l'âge de dix ans : « Je suis Henry Miller, de Brooklyn » (CG, p. 234).

²² Pour Nathalie Piégay-Gros, la référence directe à une œuvre peut servir à définir « l'ethos » des personnages d'un roman. Ainsi, « Par la référence qu'un personnage peut faire à une œuvre, la narration, mettant en scène ses lectures, précise, par exemple, sa psychologie, ses hantises ou ses obsessions, mais aussi son savoir, ses compétences culturelles, et par là même, d'un point de vue sociologique, son appartenance à un milieu donné ». Tiré de l'ouvrage : Nathalie Piégay-Gros, *Introduction à l'intertextualité*, DUNOD, 1996, Paris, 1996, p. 76.

De multiples références à Henry Miller sont d'ailleurs présentes à travers la narration de *Cette grenade* et *Comment faire*. Cet Américain, vivant à Paris lors de la publication de son premier roman, *Tropique du Cancer*²³, est considéré comme un écrivain de la controverse. En effet, suite à sa parution, son roman est interdit aux États-Unis jusqu'en 1961. Par la suite, ce dernier est poursuivi en justice pour obscénité. Dans l'Amérique puritaine de l'époque, qui a des lois sur la pornographie très strictes, le livre de Miller est jugé immoral. Le roman raconte l'errance d'un écrivain américain paumé de quarante-sept ans dans Paris. Ce dernier fréquente les bas-fonds de la Ville Lumière et y fréquente les prostitués, les drogués « les mendiants abandonnés »²⁴ et autres « inhumains », ces artistes qui massacrent tout « afin de calmer le monstre qui ronge leurs parties vitales »²⁵. Le livre scandalise les lecteurs de l'époque et innove dans le style, mêlant l'autobiographie, l'essai, le roman et le monologue intérieur. On retrouve donc dans l'œuvre un questionnement sur la pratique artistique et littéraire, mais également une volonté de liberté absolue dans la création.

Dès le premier chapitre du roman, Miller définit le livre qui se trouve entre nos mains :

Et celui-ci, alors ? Ce n'est pas un livre. C'est un libelle, c'est de la diffamation, de la calomnie. Ce n'est pas un livre au sens ordinaire du mot. Non ! C'est une insulte démesurée, un crachat à la face de l'Art, un coup de pied dans le cul à Dieu, à l'Homme, au Destin, au Temps, à la Beauté, à l'Amour !... À ce que vous voudrez.²⁶

Il y a chez Henry Miller un désir de rompre avec une tradition littéraire plus « classique » et de contester les règles esthétiques établies. Parallèlement, on retrouve dans son œuvre la

²³ Henry Miller, *Tropique du Cancer*, Collection folio, Paris, 1983, [1934].

²⁴ *Ibid.*, p. 534.

²⁵ *Ibid.*, p. 561-562.

²⁶ *Ibid.*, p. 27-28.

double revendication de la liberté de l'individu au sein de la société et celle de la liberté de l'écrivain dans le monde des lettres. Or, ce questionnement face aux « genres littéraires » est très présent chez Dany Laferrière. La première phrase de *Cette grenade* : « Ceci n'est pas un roman » (CG, p. 11), va d'ailleurs en ce sens. L'écriture fragmentaire de Laferrière, constituée de « notes prises sur le vif » (CG, p.19), est illustrée dès les premières pages de *Comment faire* :

Quelques calepins bourrés de notes, un journal (que je tiens sporadiquement depuis trois ans) et un lot de fiches où sont annotés des phrases écrites spontanément, des croquis, des bouts de dialogues ramassés dans les bars, de brèves descriptions de gens rencontrés au hasard, des descriptions d'objets et d'animaux, etc., des réflexions sur le jazz, les filles, la faim. Une sorte de fourre-tout autobiographique où se retrouvent pêle-mêle, début de roman, journal incomplet, rendez-vous manqués. (CF, p. 60-61)

Cette réflexion sur le genre littéraire, sur la « grande littérature », abordée par Henry Miller, est également perceptible chez Dany Laferrière. Le genre de l'autofiction, utilisé par les deux écrivains²⁷, leur donne une plus grande liberté dans l'élaboration d'un espace littéraire qui leur est propre. On pourrait se demander, dès lors, à quel degré l'intertextualité d'Henry Miller est perceptible à travers les deux romans de notre corpus.

Il y a, bien sûr, un recoupement avec Henry Miller dans les thèmes abordés par Dany Laferrière. La faune urbaine peu conventionnelle décrite dans *Tropique du Cancer*, est semblable à celle que côtoie le personnage de Vieux dans *Comment faire*.²⁸ Ainsi, l'appartement de ce dernier devient le lieu où se rencontrent tous les laissés pour compte de la société, « le Q.G. de tout ce que cette ville compte de marginal » (CF, p. 121). Toutes les « Miz » que rencontre le personnage de Vieux sont plus désaxées les unes que les autres.

²⁷ On pourrait dire que Henry Miller était un « précurseur » du genre de l'autofiction comme le néologisme est inventé par Serge Doubrovsky seulement en 1977.

²⁸ Les deux « faunes urbaines » sont comparables. Toutefois, celle décrite par Henry Miller est également constituée de plusieurs prostituées, figure presque totalement absente dans les deux premiers romans de Laferrière.

Le personnage de Bouba, bien qu'il soit très intellectuel, ne travaille pas et ne bouge presque jamais de son divan. Cette classe sociale marginale, illustrée dans le roman, est également présente à travers l'œuvre d'Henry Miller, de Charles Bukowski ou encore de Jack Kerouac. Parallèlement, les activités de Vieux dans le roman sont assez limitées : lecture, écriture, errance, sexe, beuverie et multiples rencontres, ce qui n'est pas sans rappeler certaines caractéristiques des narrateurs présents dans l'œuvre de ces écrivains américains.

Il y a également, dans *Comment faire*, des références directes à certaines œuvres de Miller. Comme mentionné précédemment, Vieux admet aimer le bouquin de Miller²⁹ qu'une fille lit à ses côtés alors qu'il se trouve à la terrasse du Faubourg Saint-Denis. Miller agit également en conseiller, presque comme un ami avec qui Vieux dialoguerait. Ainsi, alors que ce dernier est absorbé par sa lecture tout en observant Miz Littérature, il laisse tomber son livre et attire cette dernière vers lui : « Miller dit qu'il n'y a rien de mieux que faire l'amour à midi. Miller a raison » (CF, p. 45).

Ce n'est d'ailleurs sûrement pas un hasard si Vieux se réfère à Miller lors des passages où il y a de la sexualité explicite. En effet, le sexe est omniprésent³⁰ dans l'œuvre de celui-ci et aurait comme rôle, selon certains, de remettre en question les rapports entre les différentes classes sociales³¹ de la société. Par ailleurs, il y a également dans la sexualité du roman *Tropique du Cancer* un désir de dominer l'autre. Ainsi :

²⁹ Le livre en question est *Jours tranquilles à Clichy* publié en 1956.

³⁰ Certains ont qualifié les œuvres d'Henry Miller de pornographiques.

³¹ Voir notamment le travail fait par Markiewicz Lopes Sylwia dans *l'identité dans son roman et à l'extérieur*, Presses Académiques Francophones, Paris, 2014.

La sexualité est un des aspects les plus inhérents à la nature humaine, et ainsi, à travers la sexualité se dessine l'homme millerien, déterminé par sa volonté féroce de détruire, d'affliger l'autre, mais aussi de se libérer soi-même, car il veut à tout prix être libre. La liberté dans l'œuvre de Miller déstabilise parce qu'elle échappe au contrôle humain, parce qu'elle naît dans son ego pour dominer sa volonté.³²

Cette idée de domination dans l'acte sexuel, bien que déplacée vers la question raciale, est également très importante dans *Comment faire*. Pour Vieux, il est évident que « LA HAINE DANS L'ACTE SEXUEL EST PLUS EFFICACE QUE L'AMOUR » (CF, p.19). La relation sexuelle entre le Blanc et la Blanche est, invariablement, ennuyante pour la Blanche, car elle se trouve à un niveau inférieur dans « l'échelle des valeurs occidentales » (CF, p.48). Pour qu'il y ait plaisir, il doit y avoir inégalité, donc domination d'un des deux partis. De ce fait, l'acte sexuel devient un lieu de combat, de guerre, portant tout le poids d'un passé historique de domination raciale. Ainsi, le sexe devient le lieu par excellence d'un renversement de pouvoir, où Vieux désire « baiser l'inconscient d'une fille de Westmount ! » (CF, p.81). Plus encore, ce dernier désire « BAISER SON IDENTITÉ. Pousser le débat racial jusque dans ses entrailles » (CF, *Ibid.*). L'objectif de ce combat sexuel est bien entendu, dans un cas comme dans l'autre, la liberté absolue.

Il y a donc de multiples ressemblances et correspondances dans les thèmes et la façon d'aborder la littérature chez Miller et Laferrière. Tout comme Henry Miller dans ses œuvres, Laferrière n'emploie presque jamais son véritable nom. Alors que le narrateur de *Tropique du Cancer* utilise la plupart du temps son pseudonyme Joe, le narrateur de Laferrière est tout simplement appelé Vieux³³. Il y a, dans les deux cas, correspondances évidentes entre la vie de l'écrivain et du narrateur. Ainsi, Laferrière a véritablement habité

³² *Ibid.*, p. 4-5.

³³ À noter que le surnom désignant le narrateur dans les œuvres de Dany Laferrière varie. Ainsi, celui de *L'odeur du café* est appelé « Vieux os ». Ce dernier révèle son véritable nom, Laferrière, dans *Pays sans chapeau*, mais nous y reviendrons dans le troisième chapitre du présent mémoire.

sur la rue Saint-Denis, près du Carré Saint-Louis, alors que Henry Miller habitait Paris alors qu'il écrivait *Tropique du Cancer*. La relation des textes de Laferrière avec ceux de Miller est donc complexe et dépasse le simple cadre de la citation ou de l'allusion, surtout dans le cas de *Comment faire*, où l'on retrouve des références implicites de ce dernier à travers les thèmes, les lieux et les personnages rencontrés. Michel Schneider illustre bien toute la complexité de la relation qu'un texte entretient avec les textes l'ayant précédé :

De quoi est fait un texte ? Fragments originaux, assemblages singuliers, références, accidents, réminiscences, emprunts volontaires. De quoi est faite une personne ? Bribe d'identification, images incorporées, traits de caractère assimilés, le tout (si l'on peut dire) formant une fiction qu'on appelle le moi.³⁴

Henry Miller fait partie, sans aucun doute, de ces « emprunts volontaires » ou de ces « fragments originaux » formant partiellement *Comment faire* et *Cette grenade*. Des indices laissés ici et là par Laferrière permettent au lecteur de saisir les affinités avec cet écrivain, autant sur le plan de la forme que du fond. Les deux écrivains se questionnent sur leur écriture à travers leur œuvre respective. Le narrateur de Miller dit : « Moi, j'assemble des mots, et c'est tout »³⁵. Laferrière, quant à lui, décrit son écriture comme étant « une collection de textes brefs reliés entre eux par un fil souple et solide » (CG, p. 20). Dans les deux cas, on s'éloigne grandement de la conception d'une littérature dite « érudite », d'une sorte de création venant d'une instance échappant à l'écrivain ou encore de la conception d'un roman plus « classique », appartenant au canon littéraire de la tradition du réalisme.

Il est entendu que l'intertextualité qui renvoie à Henry Miller est perceptible à plusieurs niveaux à travers les deux romans de notre corpus. Cependant, la question de la

³⁴ Michel Schneider, *Voleurs de mots, essai sur le plagiat, la psychanalyse et la pensée*, Gallimard, 1985, p.12.

³⁵ Henry Miller, 1983, p. 29.

« généricité » chez Dany Laferrière, nous semble importante à plusieurs titres. Chez Gérard Genette, la question de l'adhésion d'une œuvre à la littérature se signale dans la branche de la transtextualité caractérisée par « la détermination du statut générique d'un texte »³⁶. Par ailleurs, l'appartenance d'un texte sur le plan des composantes génériques qu'il partage avec les écrits du passé, est déjà abordée par Tzvetan Todorov dans son *Introduction à la littérature fantastique* :

[On] ne doit pas ignorer qu'[un texte] manifeste des propriétés qui lui sont communes avec l'ensemble des textes littéraires, ou avec un des sous-ensembles de la littérature (ce qu'on appelle précisément un genre). Il est difficilement imaginable aujourd'hui qu'on puisse défendre la thèse selon laquelle tout, dans l'œuvre, est individuel, produit inédit d'une inspiration personnelle, fait sans aucun rapport avec les œuvres du passé.³⁷

Ces « œuvres du passé », Laferrière prend bien soin de les mentionner à travers *Comment faire* et *Cette grenade*. L'œuvre de Henry Miller fait partie prenante de cette « intertextualité générique », mais elle n'est pas la seule. Il est clair que l'œuvre d'autres écrivains est présente dans les deux romans qui nous concernent. Ces œuvres présentent des caractéristiques communes, sur le plan du genre, des thèmes abordés, des lieux décrits et dans leur caractère non conventionnel. Nous continuerons donc notre analyse en étudiant plus précisément les références intertextuelles à Jack Kerouac dans *Cette grenade* et, dans une moindre mesure, dans *Comment faire*.

³⁶ Gérard Genette, *Palimpseste*, 1982, p.7.

³⁷ Tzvetan Todorov, *Introduction à la littérature fantastique*, Paris, Seuil, collection « Points essais, 1970, p.11.

1.4 Jack Kerouac et la « Beat Generation »

Parce que les seuls gens qui m'intéressent sont les fous furieux, les furieux de la vie, les furieux du verbe, qui veulent tout à la fois.
Jack Kerouac, *Sur la route*.

L'écrivain américain Jack Kerouac, au même titre que Henry Miller, a bouleversé les normes littéraires de son époque. En effet, le manuscrit de son premier roman, *On the road*³⁸, a été refusé dans plusieurs maisons d'édition avant d'être finalement publié en 1957. Encore une fois, le « genre » du roman se rapproche de l'autobiographie et raconte les aventures du narrateur, nommé « Sal Paradise », qui parcourt les États-Unis, errant de ville en ville en trouvant refuge où il le peut. La majorité des personnages du roman sont des amis et compagnons de route réels de Kerouac. Par exemple, le personnage de « Dean Moriarty » est inspiré directement de son ami écrivain Neal Cassady. Le personnage de « Old Bull Lee » est calqué sur un autre écrivain bien connu de Kerouac : William S. Burroughs. Finalement, un autre écrivain américain, membre fondateur de la « Beat Generation »³⁹ est représenté dans l'œuvre de Kerouac. Il s'agit d'Allen Ginsberg qui porte le nom fictif de « Carlo Marx ».

³⁸ Jack Kerouac, *Sur la route*, Collection Folio, Paris, 2009, [1957].

³⁹ La « Beat Generation » est un mouvement littéraire et culturel américain qui a regroupé durant les années 1950-1960 des jeunes, des écrivains (A. Ginsberg, J. Kerouac [*Sur la route*, 1957], W. Burroughs), des artistes peintres de l'Action Painting et un poète-éditeur (L. Ferlinghetti). Le sens du mot *beat* est incertain : il peut signifier « battu », « vaincu » ou « battement » (par allusion au jazz), ou encore exprimer la « béatitude ». On retrouve cette racine dans *beatnik* (*nik*, gars) ; *beat* peut s'employer seul comme adjectif. Jack Kerouac, Allen Ginsberg, Gregory Corso, Lawrence Ferlinghetti, jeunes écrivains groupés à San Francisco en 1950, se baptisèrent eux-mêmes la *Beat generation*, la génération vaincue, la génération du *tempo*.

(Source : http://www.larousse.fr/encyclopedie/divers/Beat_generation/107994), consulté le 11 mai 2015.

Le roman *On the Road* est considéré comme l'une des œuvres fondatrices du mouvement de la « Beat Generation ». Selon Dany Laferrière, il existe une filiation entre les écrivains ayant fait partie de ce mouvement ou l'ayant influencé à leur manière :

Je lui ai dit d'arrêter de ramener tout à ce truc de Nègre et je n'étais pas ici en tant que Nègre, mais en tant qu'écrivain *beat*. Il y a une lignée dans la littérature américaine : Hemingway, Kerouac, Bukowski, Miller. Des types cool qui boivent [...]. Hemingway dit qu'il faut commencer par imiter un grand écrivain. Cela me va très bien. Regarde, lui ai-je dit, tu ne vois que des histoires de Nègre. Demande son avis à un jeune Nord-Américain blanc et il te débitera toutes ces références : Kerouac, Miller, Bukowski, etc. Tu comprends, faut pas rester enfermé dans ton univers.⁴⁰

Cette lignée d'auteurs américains, on la retrouve dans les deux œuvres de Dany Laferrière. Par ailleurs, la présence de Kerouac en particulier est indéniable dans l'intertexte des deux œuvres de notre corpus.

Évidemment, des références explicites à Jack Kerouac ou à certaines de ces œuvres sont repérables à même l'écriture de Laferrière. Ainsi, un bar fréquenté par Vieux dans *Comment faire* est appelé les « Clochards Célestes »⁴¹ (CF, p. 99, 101). On assiste ici à une référence directe à une œuvre de Kerouac. La référence, dans la pratique intertextuelle, est définie par Tiphaine Samoyault de la manière suivante : « La référence n'expose pas le texte dicté, mais y renvoie par un titre, un nom d'auteur, de personnage ou l'exposé d'une situation spécifique »⁴². Cette forme d'intertextualité est très présente chez Laferrière et le narrateur, Vieux, se réfère à plusieurs reprises aux auteurs qu'il lit. Un passage de *Comment faire* illustre bien cette tendance :

⁴⁰ Dany Laferrière, *J'écris comme je vis*, *op.cit.*, p. 162.

⁴¹ *Les Clochards célestes* est le titre francisé d'un roman de Jack Kerouac (*The Dharma Bums*) publié en 1963. Il est toutefois important de mentionner que ce bar existe véritablement sur la rue St-Catherine entre les années 1979 et 1983. À partir de 1983, le bar change de nom et devient « Les fufounes électriques » (l'établissement est encore ouvert de nos jours).

⁴² Tiphaine Samoyault, *op. cit.*, p. 35.

Je lis : Hemingway, Miller, Cendras, 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, Asurias, Amado, Fuentes, Kerouac, Corso, Handke, Limonov, Yourcenar.

J'écris : MACHINE À ÉCRIRE

Je vois ma vieille Remington 22 en train de taper tout ça. (CF, p. 109)

Il y a donc une intégration de ce que le narrateur lit à travers ce qu'il écrit, mais surtout, vu l'absence d'une action dramatique structurée (rappelons-le, *Comment faire* est décrit par le narrateur comme un roman où il ne se passe « rien d'important » (CF, p. 62)), une nouvelle impulsion mentale ou virtuelle, mais avant tout littéraire, qui vient contredire cette « action stagnante »⁴³ décrite dans le roman. Bien que les références soient hétéroclites, le nom de certaines œuvres de Jack Kerouac revient à plusieurs reprises, et ce, surtout dans *Cette grenade*, mais nous y reviendrons un peu plus tard.

On retrouve également dans *Comment faire* des conversations où les auteurs appartenant à la « Beat Generation » sont mentionnés. Ainsi, alors que Vieux converse avec Miz Snob, on assiste à une comparaison entre deux écrivains connus de ce mouvement :

- As-tu lu Burroughs?
- Oui. Dans le genre, je préfère Corso.
Du vrai bon stock colombien.
Junkie, ça t'a plu?
Miz Snob aime citer des noms.
- Pas mal. Je préfère *Le festin nu*. (CF, p.118)

Encore une fois, on assiste à une « caractérisation » des personnages par rapport aux œuvres qu'ils lisent. Cependant, la référence à Jack Kerouac devient plus importante dans *Cette grenade*, particulièrement dans la troisième partie du roman : « Americana ». Le premier

⁴³ Ursula Mathis-Moser, *op. cit.*, p. 210.

fragment de cette partie est d'ailleurs nommé « Sur la route » (CG, p.99) en référence à l'œuvre phare de Kerouac. Le fragment s'ouvre de la manière suivante : « C'est étrange quand on y pense, il n'y a pas d'écrivains noirs américains à avoir traversé l'Amérique d'un bout à l'autre, comme l'ont fait, chacun à sa manière, Walt Whitman et Jack Kerouac. Ce ne fut facile pour aucun des deux » (CG, p. 99). On assiste ici, en quelque sorte, à l'élaboration du projet littéraire de Vieux : faire ce qu'aucun écrivain noir américain n'a fait auparavant. Pour ce faire, pour traverser cette Amérique, il prendra comme modèle deux géants de la littérature américaine, Jack Kerouac et Walt Whitman. Nous reviendrons au cas de Whitman dans la dernière partie du présent chapitre en nous attardant tout d'abord au rôle de Kerouac, car, comme le dit Vieux, « Il est aujourd'hui impossible de traverser l'Amérique sans penser ne serait-ce qu'une fois à ce bon vieux Jack » (CG, p. 102). Pour Piégay-Gros, « La signification de la référence intertextuelle peut être explicitée par le personnage lui-même lorsqu'il prend consciemment comme modèle une figure littéraire »⁴⁴. Cette conception de la référence intertextuelle nous semble assez juste dans ce cas-ci, car Vieux prend bien soin de nommer ses modèles avant de poursuivre la rédaction de son reportage sur l'Amérique. Il met donc en évidence ses influences, ses lectures, avant de poursuivre l'élaboration d'un espace littéraire original. Il s'agit ici de nommer ce qui a déjà été fait dans le passé afin de se concentrer sur la création présente : écrire un reportage sur l'Amérique, dans sa totalité, en adoptant la position d'un écrivain noir américain. En d'autres mots, faire un portrait total de l'Amérique, contrairement à ce

⁴⁴ Nathalie Piégay-Gros, *op. cit.*, p. 77.

que Richard Wright, Chester Himes ou James Baldwin avaient fait, en se limitant aux ghettos des grandes villes⁴⁵.

Une des particularités des romans de Dany Laferrière réside dans le fait que l'on retrouve très souvent dans ces derniers un propos sur l'écriture. Il est donc logique que des écrivains avant-gardistes apparaissent régulièrement dans la narration de ses œuvres. Ainsi, ce qui intéresse Vieux dans l'écriture de Kerouac est précisément la « modernité »⁴⁶ et l'aspect innovateur de son écriture. Le style de Kerouac est du « jamais vu » et échappe, en quelque sorte, aux genres littéraires de son époque :

Et Kerouac, qui a écrit la première version de son livre sur un long rouleau de papier, s'est fait refuser son manuscrit par de nombreux éditeurs, jusqu'à ce que Malcom Cowley l'accepte après avoir exigé d'importants changements. De profondes modifications ont été apportées dans la structure même du livre. Ce qui a fait hurler Ginsberg. Pour lui, Cowley a dépouillé le roman de son côté sauvage. Le manuscrit original avait cette structure en spirale qui permettait à Kerouac de bondir dans tous les coins [...]. Je viens de relire ce roman et je ne vois pas comment il pourrait être plus fou, en tout cas le côté cru, en prise directe sur la vie, y est encore totalement présent. (CG, p. 100)

On peut voir que le narrateur s'inspire de ce que Kerouac avait fait dans *On the Road* pour écrire lui-même ce voyage à travers l'Amérique. Comme Kerouac, pour qui, selon Vieux, « le roman annonce de nouvelles perspectives littéraires » (CG, p. 100), le narrateur désire représenter l'espace américain le plus fidèlement possible. Cela veut dire, dans les deux cas, de tenir compte de « la vitesse » que suppose un voyage à travers l'Amérique. Pour Vieux, c'est précisément ce que Kerouac a accompli. Il a réussi à comprendre ce qui manquait aux romans américains pour accomplir cette tâche ardue qu'était de représenter l'ensemble du continent dans une œuvre littéraire : l'automobile. Plus encore, il avait saisi comment représenter fidèlement la réalité américaine : « Avec ses phrases interminables,

⁴⁵ Nous analyserons davantage la « famille » des écrivains américains noirs dans le deuxième chapitre du présent mémoire.

⁴⁶ « Son premier roman, *On the Road*, est ainsi devenu un livre-culte. Ce livre participe de la modernité de l'Amérique au même titre qu'un Hamburger ou un Coca-Cola » (CG, p. 99).

son himalaya de détails, cette immédiateté, ce mouvement incessant (Kerouac filme l'Amérique à l'épaule) » (CG, p.100). Or, c'est précisément le projet de Vieux. Filmer à la place d'écrire afin de représenter l'espace américain :

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 l'instinct que de l'esprit. Si la réalité américaine ressemble à un long métrage, la vie d'un américain est un vidéoclip. (CG, p. 19)

Il s'agit donc ici d'admettre une conception différente de la littérature. Si Kerouac avait commencé un projet, Laferrière a bien l'intention de poursuivre le sien, en prenant ce dont il a besoin dans l'œuvre de ce dernier. Ainsi, il pourra « Écrire en Amérique du Nord » (CG, p.11) avec le plus de justesse possible.

Un autre aspect de l'écriture de Laferrière qui ramène à l'œuvre de Kerouac est sans aucun doute son aspect fragmentaire. Kerouac écrit *On the Road* en voyageant, en notant ses impressions au fur et à mesure, sans s'arrêter. Le roman est ensuite reconstitué, les chapitres sont déplacés et modifiés. Il s'agit, jusqu'à un certain point, d'une technique d'écriture qu'affectionne particulièrement Vieux dans *Cette grenade* et *Comment faire*. On retrouve souvent, dans *Comment faire*, le narrateur qui tape à la machine tout en discutant avec Bouba ou Miz Littérature. Dans *Cette grenade* la technique d'écriture est très différente. Le narrateur informe le lecteur qu'« [il] sor[t] son calepin et commence à noter quelques scènes, des portraits de clients, des bribes de conversations » (CG, p. 233). Le calepin, ou le carnet, est d'ailleurs toujours à portée de main et Vieux y écrit graduellement des notes qui formeront son roman. Une partie du livre, nommée « Carnet de route » (CG, p. 229 à 256), retrace le parcours de Vieux dans dix grandes villes américaines, rappelant également certains lieux visités par Kerouac dans *On the Road* (New York, Chicago, San Francisco, etc.). *Cette grenade* devient donc un espace littéraire appelant au voyage, à

l'errance et à la rencontre, comme dans l'œuvre de Jack Kerouac et, par moment, Vieux devient « un écrivain voyageur » (p. 244) comme Sal⁴⁷ dans *On the Road*.

Jean-Sébastien Ménard, qui s'est intéressé à l'influence de la « beat generation » dans la littérature québécoise, souligne bien la ressemblance entre l'espace littéraire de *Comment faire* et l'univers de Jack Kerouac :

Avec ce roman, Laferrière raconte en effet la vie d'un immigrant dans la métropole et révèle un côté de la vie urbaine jusque-là tenu dans l'ombre au sein de la littérature québécoise. Par le ton et l'humour du roman, la libération sexuelle des personnages, la musique, la passion pour la littérature et la pensée autodidacte qui animent le protagoniste, Laferrière s'inscrit dans la mouvance d'une écriture de la ville américaine et de la vie bohème que certains y mènent. En ce sens, il rejoint encore une fois l'univers de Kerouac. Logements minables, misères, errances, relations raciales, plaisirs du flâneur, après-midi passés au parc à écrire et à voir le monde, discussions philosophiques, séances d'écoutes de jazz ... On pourrait s'imaginer à la fois chez l'un ou l'autre des auteurs.⁴⁸

L'univers décrit par Ménard rejoint à la fois les œuvres de Kerouac et Henry Miller, mais également celui de Charles Bukowski, que nous étudierons dans le prochain segment de ce chapitre. En plus de cet univers urbain marginalisé, un autre aspect qui rapproche Laferrière et Kerouac réside dans le désir de liberté absolue, à la fois dans la création artistique et dans la société dans laquelle ils évoluent, désir qui était également présent chez l'écrivain Henry Miller.

⁴⁷ Le narrateur de *On the Road* est surnommé Sal. Il est intéressant de noter que, comme dans le cas de Henry Miller, Jack Kerouac n'emploie pas son vrai nom dans la narration de son livre. Il s'agit, encore une fois, d'un renvoi au style de l'autofiction, d'une rupture du « pacte autobiographique », mais dans un registre différent car les autres personnages du roman changent également de noms. On pourrait y voir une façon encore plus assumée de faire de l'autofiction, pratique que l'on retrouve également chez Dany Laferrière. Comme le souligne Jean-Sébastien Ménard : « Comme Kerouac, Laferrière ancre ses récits dans la réalité et raconte sa propre vie tout en se permettant des écarts et des variations sur certains thèmes, épisodes et même personnages. Il n'écrit pas le journal authentique de sa vie, mais fait de sa vie une fiction. L'écriture devient l'occasion de revisiter le passé, de l'interpréter, et de le transformer. Les gens qu'il a connus et fréquentés deviennent de la matière romanesque, des points de départ pour la création ». Citation tiré de l'ouvrage Jean-Sébastien Ménard, *Une certaine Amérique à lire : La beat generation et la littérature québécoise*, Montréal, Éditions Nota Bene, 2014, p. 223.

⁴⁸ *Ibid.*, p. 227.

1.5 Charles Bukowski

It has been observed [...] that your work is frankly autobiographical.

Would you care to comment on that?

Almost all. Ninety-nine out of a hundred, if I have written a hundred.

The other one was dreamed up. I never was in the Belgian Congo.

Entretien entre David Callone et Charles Bukowski,

*Sunlight here I am. Interviews & encounters 1963-1993.*⁴⁹

Charles Bukowski occupe également une place importante dans le système référentiel des deux romans de notre corpus. Vieux mentionne l'auteur plusieurs fois, alors « qu'il est encore au lit avec un bouquin de Bukowski » (CF, p. 41) ou encore qu'il « ouvre le bouquin de Bukowski » (CF, p. 51) dans *Comment faire*. Cet auteur américain qui, tout comme Henry Miller et Jack Kerouac, flirte avec l'autobiographie de plusieurs façons, raconte les bas-fonds de la ville de Los Angeles à travers son œuvre. En effet, ce dernier utilise plusieurs genres littéraires : nouvelles autobiographiques, poèmes autobiographiques, journal, récit de voyage, romans autobiographiques, scénario de film le mettant en scène, correspondance abondante, etc. Encore une fois, l'écriture de ce dernier est non conventionnelle. Bien qu'il vive en Californie, où plusieurs cercles littéraires importants évoluent, Bukowski ne s'associe avec aucun d'entre eux, se consacrant plutôt au développement de son propre style littéraire. Ses *early poems* sont caractérisés par une langue simple, directe et tranchante. Il utilise le *slang* américain et crée des textes poétiques à partir du langage que parle l'Américain moyen. L'orthographe, la grammaire et la syntaxe de ses poèmes transgressent les normes (absence de majuscules, phrases sans verbe, mots inventés, etc). Ces poèmes sont d'ailleurs inspirés d'anecdotes de son quotidien et raconte des épisodes de sa vie dans les bas quartiers de Los Angeles.

⁴⁹ David S. Calonne, (dir.), *Charles Bukowski. Sunlight here I am. Interviews & encounters 1963-1993*, Northville, Sun Dog Press, 2003, p.20.

Ce rejet constant des conventions littéraires et poétiques lui vaut un surnom dès le début de sa carrière d'écrivain : *Mad dog from hell*. Les thèmes de ces poèmes, qui seront repris dans l'ensemble de son œuvre, sont sensiblement les mêmes : l'itinérance, l'alcoolisme, les prostitués, les petits boulots, les lieux mal famés (appartement miteux, bar enfumé, quartier défavorisé, etc). Sa poésie est donc très simple et se veut le plus près possible de la réalité qu'il tente de dépeindre. Ainsi, « Bukowski utilise la forme poétique pour raconter une histoire (*short story*). Il considère les *short stories* comme un gaspillage de mots et utilise la forme poétique pour en dire davantage avec moins. Sa technique est souvent reliée à celle des haïkus japonais ». ⁵⁰ Dany Laferrière utilisera également cette forme poétique, notamment dans *L'énigme du retour*⁵¹.

On pourrait dire que Bukowski dénonce les inégalités de la société dans laquelle il vit et les normes littéraires de son époque à travers ses œuvres. On retrouve tout autant cet aspect contestataire dans ses romans « autobiographiques », qui se rapprochent davantage de ce que l'on appellera par la suite l'autofiction⁵². Encore une fois, le narrateur utilisé par l'écrivain porte très rarement son propre nom. Ce dernier porte plutôt le pseudonyme de Chinaski et erre dans la ville, décrivant ce qui l'entoure. Cependant, les personnages rencontrés par le narrateur sont toujours marginaux (chômeurs, sans abris, paumés anonymes, alcooliques, etc.) et Chinaski décrit les bas-fonds de Los Angeles. Ainsi, comme c'était le cas dans les poèmes de Bukowski, on retrouve dans ses romans des lieux tout

⁵⁰ Carl Desjardins, *Une étude sociologique de littérature : Charles Bukowski et les contestataires américains, 1955-1974*, mémoire de maîtrise, Département de sociologie, Faculté des Sciences Sociales, Université Laval, 2011, p. 80.

⁵¹ Dany Laferrière, *L'énigme du retour*, Grasset, Paris, 2009.

⁵² Comme pour Henry Miller et Jack Kerouac, on pourrait dire que Charles Bukowski est un précurseur du genre de l'autofiction.

aussi marginalisés comme l'appartement minable, la *racetrack*⁵³, le bar sombre et enfumé, la ruelle, la chambre de pension miteuse et ainsi de suite. Pour certains, cette tendance à décrire la ville par le bas serait une façon pour Bukowski de représenter la ville dans sa plus grande authenticité. Parallèlement, les lieux marginalisés traversant son œuvre servent à critiquer de manière acerbe le rêve américain et de l'un de ses plus grands symboles urbains, Los Angeles.

On retrouve également une représentation de cette « Amérique minable, toujours au bord d'une overdose » (CG, p. 42) dans *Cette grenade* et *Comment faire*. Cette « Amérique des regards vides et des petits matins blêmes » (CG, p.42) qui fait des promesses et ne respecte pas ses engagements. Le fameux « American Dream » est également mis à mal par Laferrière, qui prend bien le soin d'illustrer « la racaille des sans-grade » (CG, p. 40) de la société. Les lieux visités par Vieux dans *Comment faire* sont également des lieux marginalisés. Ainsi, l'appartement miteux de Vieux et Bouba devient le lieu où tous les paumés de la société se réunissent. Avec son divan, Bouba devient d'ailleurs le « substitut » du psychiatre, inaccessible aux démunis de la société. Le narrateur, quant à lui, parcourt la ville à pied, fréquente les bars et habite à côté du Carré Saint-Louis qui « est bourré d'ivrognes au torse nu » (CF, p. 123). Les deux narrateurs, Chinaski et Vieux, sont sans le sou et écrivent pour se sortir de la misère. Il en va de même pour le narrateur de *Tropique du Cancer*, Joe, et pour Sal dans *On the Road*, qui écrit pour se faire publier, faire de l'argent et ainsi pouvoir se rendre en Italie continuer son voyage. C'est la condition sociale méprisante, dégradante et surtout difficile de l'écrivain qui lui permet d'écrire un chef-d'œuvre :

⁵³ Un lieu qui revient à plusieurs reprises dans l'oeuvre de Charles Bukowski est celui de la *racetrack*, ou de l'hippodrome, où l'on peut parier sur des courses de chevaux.

Je me suis enfermé trois jours avec une caisse de bière Molson, trois bouteilles de vin, deux boîtes de spaghettis Ronzoni, cinq livres de pommes de terre et cette maudite Remington. [...] La vaisselle traîne. La poubelle déborde. J'étouffe. Je regarde, sans force, les cafards vaquer à leurs occupations quotidiennes. La chambre baigne dans un jus ultramarin. Comment ne pas se prendre pour un génie dans de telles conditions? Cette chaleur atroce! J'imagine bien Homère, le vieil Homère, tapant sous le soleil méditerranéen son premier bouquin, son *Illiade*. Borges l'aurait fait dans son costume gris anthracite par 88 degrés. Bukowski, oui. Saint-John Perse, non, et cela malgré son origine caribéenne. Il suffit d'avoir une bonne Remington, d'être sans le sou, sans éditeur, pour croire que l'ouvrage qu'on est en train d'écrire avec la violence de ses tripes est le chef-d'œuvre qui vous sortira du trou (CF, p. 148).⁵⁴

Cette chambre médiocre, envahie par les cafards, où l'air est étouffant rappelle sans aucun doute les différentes chambres de pension décrites par Charles Bukowski dans ses romans. Parallèlement, Vieux et Chinaski vivent dans la misère, et écrivent sur leur condition. L'univers littéraire mis en place en est donc un de la pauvreté, de la misère, et les personnages évoluant dans cet univers, comme ceux que l'on retrouve chez Miller et Kerouac, sont marginalisés. Ce lieu dégradant est d'ailleurs décrit à nouveau par Vieux dans *Cette grenade* alors qu'il revient à Montréal et visite son ancien appartement :

On pouvait régler toutes les transactions possibles (drogue, prostitution) à n'importe quelle heure de la nuit ... mais après dix heures du soir, je n'avais pas le droit de taper une seule ligne. Il ne comprenait pas qu'écrire pouvait servir à quelque chose. Dans un immeuble normal, je ne dis pas, mais dans ce trou à rat où aucune vraie famille ne réside ! Il n'y a ici que des putes, des danseuses du ventre, des serveuses topless, des souteneurs. Toute la faune nocturne de la zone rouge. Des gens qui ne se couchent jamais avant midi pour ne se lever qu'après minuit (CG, p. 173).

Les personnages présents dans le roman *Comment faire*, surtout les femmes, sont donc ces « paumés », ces marginaux qui pullulent également dans les romans de Charles Bukowski.

Par ailleurs, l'omniprésence du « mauvais » vin dans *Comment faire* n'est pas sans rappeler l'univers bukowskien. Dany Laferrière lui-même semble être conscient de cette association qui saute aux yeux :

⁵⁴ La référence à l'Illiade est également une façon de suggérer que ce récit a été à l'origine des « notes de voyages ».

À défaut d'avoir du bon vin, j'ai magnifié le mauvais, un peu comme l'avait fait Bukowski avec ses femmes alcooliques [...]. Arriver à imposer le mauvais vin, cela exige une certaine élégance que possède le narrateur du livre [...] si on regarde bien, il y a une grande part de dandysme dans ce livre [*Comment faire l'amour avec un Nègre sans se fatiguer*], et dans mon travail en général.⁵⁵

L'alcool agit donc comme un élément de plus dans l'univers de débauche que l'on retrouve dans le roman, comme un refus de la moralité bourgeoise⁵⁶. Vieux se félicite d'ailleurs d'avoir influencé Miz Littérature d'avoir volé quelques livres à la librairie Hachette : « Le vol. CORROMPRE UNE FILLE D'OUTREMONT, C'EST QUASIMENT UNE B.A. » (CF, p. 97). Il y a donc un refus des conventions sociales à travers les actions de Vieux dans *Comment faire* que l'on retrouve tout autant chez Chinaski dans les romans de Bukowski. Il s'agit dans les deux cas d'une littérature de provocation qui comporte beaucoup de transgression à la fois sociale et littéraire. L'éditeur comprendra d'ailleurs toutes les références à Bukowski lorsqu'il lira le manuscrit de Vieux : « Jacques Lanctôt, mon éditeur, m'avait écrit au moment de le publier : "Ce petit livre est une bombe. Quand je l'ai lu, j'ai ri, comme avec Bukowski". Tu t'imagines, j'étais aux anges. Ce type me comprenait. Il voyait où je voulais en venir » (CF, p. 160).

⁵⁵ Dany Laferrière, *J'écris comme je vis*, op. cit., p. 157-158

⁵⁶ Il y a également, dans *Comment faire*, tout un jeu sur la séduction des femmes qui est en lien avec la consommation d'alcool. Cette association est également présente chez Bukowski, notamment dans *Factotum*, paru en 1975, où les seules actions du narrateur sont boire, écrire, et coucher avec différentes femmes. Voir Charles Bukowski, *Factotum*, Paris, Le livre de poche, 2005 [1975].

1.6 Walt Whitman

Je suis l'homme qui va sur la route, sans fléchir, jette un regard léger vers vous, et
vous retire
Son visage,
Vous laissant la tâche de prouver, de définir
Espérant de vous les mots essentiels.
[...]
Salut à toi, Amérique !
Pour les fins de la grande cause, de sa vérité, de sa réalité,
Pour cela (et non pour moi-même), me voici !
Walt Whitman, *Feuilles d'herbe*⁵⁷.

Dans *Cette Grenade*, Vieux entreprend son voyage dans l'Amérique en apportant avec lui « le grand livre de Walt Whitman : *Feuilles d'herbe* (CG, 69) ». Ce poète américain du XIXe siècle représente pour lui le « compagnon de route » (CG, p.69) idéal. Le narrateur se réfère à lui de diverses façons, le citant à plusieurs reprises. Parfois, les phrases de Vieux s'entremêlent avec celles de Walt Whitman. Ainsi, alors qu'il se trouve à Boston, Vieux décide de rester dans sa chambre d'hôtel et de lire Whitman pendant trois jours. Cela sera, il le croit, la meilleure façon de décrire Boston : « Je crois que l'on peut décrire une ville comme Boston sans jamais quitter sa chambre » (CG, p. 239). La seule lecture de Whitman sera donc suffisante pour peindre un portrait adéquat de la ville. On assiste alors à une citation directe de *Feuille d'herbe* qui se greffe à une phrase de Vieux : « Je suis debout près de la fenêtre et je regarde arriver (« *I must stand and see the show* ») cette jeune fille » (CG, p. 239). Ce vers, tirée du poème *A Boston Ballad* de Walt Whitman, est cité textuellement par Vieux dans la même page où il reproduit d'abord les deux premiers vers du poème. On assiste donc à une citation directe à deux reprises, du même vers, dans la

⁵⁷ Walt Whitman, *Feuilles d'herbe*, Gallimard, Paris, 2002, 785 pages.

même page. Plus important encore, Vieux se réfère à Whitman et va jusqu'à reproduire ses gestes (ou à reproduire les gestes qu'il dit avoir posés) :

Il est déjà venu ici, dans ce même hôtel, exactement cent cinquante ans avant moi (enfin, c'est ce qu'il dit, et ce qu'il dit compte infiniment plus pour moi que ce qu'il a vraiment fait. Son rêve reste à mon avis bien plus fort que ma réalité). Et j'ai découvert avec étonnement qu'il n'avait presque pas quitté cette chambre. (CG, p. 239)

La narration du roman est donc ponctuée de citations directes des poèmes de Whitman. Vieux se réfère à lui pour décrire un espace, une situation ou une personne, mais c'est parfois Whitman qui vient s'introduire dans l'univers du narrateur pour l'aider à représenter ce qu'il voit en Amérique. Ainsi, c'est par la lecture de *Feuilles d'herbe* que le narrateur développe la description d'une scène entre une jeune femme et lui-même se déroulant dans l'autobus :

Je sors mon Whitman, comme d'autres sortent leur revolver. Vous ne me croirez pas, je l'ai à peine ouvert que je tombe sur ce poème :

Étranger qui passe ! Tu ne sais pas avec quelle ardeur je te regarde,

Tu dois être celui que je cherchais ou celle que je cherchais

(Cela me vient comme en rêve)

Peut-être que je délire, mais j'ai l'impression que Walt Whitman (WW) est en train de décrire chaque étape de mon voyage. Il est donc avec moi. Tout à côté. M'accompagnant. Quel compagnon ! (CG, p.79)

Ce « revolver » que représente Whitman est donc une arme, au même titre que la Remington, la machine à écrire dont Vieux se sert pour décrire avec le plus de précision possible cette Amérique, pour « embrasser ce pays dans sa totalité » (CG, p.99).

L'importance de Walt Whitman pour Vieux dans *Cette Grenade* est indéniable. Il se réfère maintes fois à son œuvre et s'en inspire grandement pour tracer son portrait de l'Amérique. Dès lors, on pourrait se demander où placer ce poète américain du XIX^e siècle

dans le système intertextuel mis en place par Vieux. Alors que les auteurs précédents présentaient tous des caractéristiques communes, incluant le genre littéraire privilégié, l'autofiction, Walt Whitman semble détonner au point de vue du style et du genre. Or, bien que ce dernier écrive de la poésie, on retrouve une tendance autobiographique dans ses vers. Son œuvre *Feuilles d'herbe* est augmentée, révisée et rééditée neuf fois de son vivant. Son style poétique est considéré innovateur par plusieurs, à la fois dans les thèmes et dans le vocabulaire simple employé par le poète pour décrire son quotidien. Les vers de ce dernier illustrent souvent la vie « banale » et la simplicité des mots de Whitman font contraste avec les conventions poétiques de l'époque. Il y a donc, chez ce poète, comme pour tous les auteurs mentionnés dans le présent chapitre, la revendication d'un style littéraire nouveau, qui lui serait propre.

Par ailleurs, le genre de l'autofiction se retrouve également dans les poèmes de Walt Whitman. *Feuilles d'herbe* est en effet une sorte de traversée de l'Amérique par l'invention et le poète devient, par le fait même, un « voyageur fictif ». Cette forme de voyage fictif est perceptible tout au long de *Cette grenade* alors que le narrateur met en doute ses propres déplacements. Ainsi, tout comme Vieux, Whitman « dit » avoir visité la ville de Boston mais ce n'est pas ce qui importe. Ce qu'il a écrit est beaucoup plus important que ce qu'il a « réellement » fait. Alors que Vieux prétend faire un voyage à travers l'Amérique afin d'écrire un reportage, il indique à une amie précisément le contraire : « Sam, je peux très bien faire un reportage sur l'Amérique d'aujourd'hui sans voir personne » (CG, p.260). L'espace littéraire que met en place Vieux fonctionne donc par la fiction assumée et annoncée, par l'autofiction, ce que Walt Whitman avait fait lui-même. L'important n'est donc pas l'action, mais l'écriture, comme le souligne le narrateur dans *Journal d'un écrivain*

en pyjama : « J'écris pour sortir de ma chambre ». ⁵⁸ Le voyage se fait donc à travers l'écriture de l'écrivain fictif, mais également par la littérature en général, par l'écriture des autres.

Il y a, de ce fait, correspondance entre l'œuvre poétique de Walt Whitman et *Cette grenade*. Par ailleurs, les citations directes utilisées par Vieux, en plus des références fréquentes à l'œuvre de Whitman ⁵⁹ évoquent la place qu'occupe cet auteur dans la bibliothèque du narrateur :

Avec la citation, en revanche, l'hétérogénéité est nettement visible entre texte cité et texte citant : la citation fait donc toujours apparaître le rapport à la bibliothèque de l'auteur citant, ainsi que la double énonciation résultant de cette insertion. En elles sont réunies les deux activités de la lecture et de l'écriture et elle laisse apparaître tout un arrière-plan du texte, le travail préparatoire, les fiches, le savoir qu'il a fallu engranger pour aboutir à ce texte-ci. ⁶⁰

Les nombreuses scènes où Vieux parcourt l'œuvre de Whitman serviraient donc à illustrer, de manière encore plus évidente, le rôle de l'œuvre du poète américain dans le récit qui est en train de se construire. Whitman a également influencé une multitude d'auteurs américains. Or, c'est précisément ici que la référence à Whitman devient intéressante. Henry Miller lui-même se référait à Walt Whitman dans ses œuvres ⁶¹. Ainsi, dans *Tropique du Cancer*, le narrateur invoque l'importance du poète américain :

Se glissait toujours dans nos discussions la figure de Whitman, la seule et unique figure que l'Amérique eût produite dans le cours de sa brève existence. Chez Whitman, le drame américain tout entier prend vie, son passé et son futur, sa naissance et sa mort. Whitman a

⁵⁸ Dany Laferrière, *Journal d'un écrivain en pyjama*, Montréal, Mémoire d'encrier, 2013, p. 79.

⁵⁹ On retrouve également des références indirectes à l'œuvre de Whitman dans *Cette Grenade*. Ainsi, le titre du fragment « Amérique, nous voilà! » (CG, p. 40) pourrait être un renvoi aux vers : « Salut à toi, Amérique !; Pour les fins de la grande cause, de sa vérité, de sa réalité, ; Pour cela (et non pour moi-même), me voici ! » tiré de *Feuilles d'herbe*, *op. cit.*, p. 5.

⁶⁰ Tiphaine Samoyault, *op.cit.*, p. 34-35.

⁶¹ Voir notamment Katy Masuga, *Henry Miller and how he got that way*, Edinburgh University Press, Edinburgh, 2011, qui examine l'intertextualité chez Henry Miller en se basant sur six auteurs présents dans son œuvre, dont Walt Whitman.

exprimé tout ce qui a quelque valeur en Amérique, et il n'y a rien d'autre à dire. L'avenir appartient à la machine, aux Robots. Il était le poète du corps et de l'âme, Whitman !⁶²

Ainsi, pour Miller, Whitman « a exprimé tout ce qui a quelque valeur en Amérique ».

Cette conception de son œuvre se rapproche de celle de Vieux qui considère que Whitman « a déjà fait tout ce qu'il y avait à faire » (CG, p.47). Dans les deux cas, il y a admiration et reconnaissance de la grandeur de l'œuvre de Walt Whitman.

Jack Kerouac, quant à lui, ne mentionne pas directement Whitman, mais il est entendu que ce dernier a eu une influence certaine sur son œuvre. Ainsi, dans la préface de *Sur la Route*, signé par Michel Mohrt, on retrouve des références aux écrivains ayant influencé l'écrivain : « L'écrivain qui a eu sur lui une influence déterminante, celui qu'il place au-dessus de tous, est Céline. Melville, Whitman, Henry Miller sont d'autres saints de sa paroisse »⁶³. Ainsi, le système référentiel de Laferrière prend tout son sens. Les écrivains qu'il cite présentent autant de caractéristiques communes, utilisent un style littéraire non conventionnel remettant en question les normes littéraires de leur époque, préconisent un genre littéraire se rapprochant de l'autofiction et, en plus de tout cela, s'estimaient les uns les autres. Par ailleurs, c'est Whitman qui constitue la figure la plus importante parmi ces écrivains. Charles Bukowski, quant à lui, s'inspire du vocabulaire simple de Whitman pour écrire ses premiers poèmes :

Excité par les écrivains qui sortent des rangs autant littéraires que sociaux, Bukowski s'en inspire. Ceux-ci sont à l'origine de ses techniques d'écriture et de sa dédicace existentielle au projet d'écrire, mais aussi de son penchant pour l'autobiographie. Bukowski raffole des écrivains et poètes qui touchent à tous les domaines de la vie et ne subordonnent pas leurs écrits à une forme particulière. Nous pouvons ici nommer sans nous tromper des poètes comme Walt Whitman (1819-1892) et William Carlos Williams (1883-1963).⁶⁴

⁶² Henry Miller, *op. cit.*, p. 528.

⁶³ Jack Kerouac, *op. cit.*, p. 9.

⁶⁴ Carl Desjardins, *op. cit.*, p. 81.

Le système intertextuel mis en place par Laferrière suit donc une certaine logique. Il va sans dire que ce dernier s'inscrit dans cette lignée d'écrivains américains marginalisés non conventionnels utilisant le genre de l'autofiction, mais ce n'est pas la seule. Une forme certaine « d'intergénéricité » est apparente à travers les deux romans de notre corpus. Ainsi, cette « autofiction » qui caractérise *Comment faire* et *Cette grenade* renvoie textuellement au carnet de voyage de Kerouac, au « voyage fictif » de Whitman, et à l'autofiction urbaine de Miller et Bukowski. Tous ces éléments ont une importance capitale pour comprendre l'espace littéraire de Dany Laferrière. Il y a cependant une autre « famille » d'écrivains qui est très présente dans *Comment faire* et *Cette Grenade*. Il s'agit de la famille des écrivains noirs et des écrivains femmes, tous deux marginalisés, qui doivent se battre pour se faire une place à la fois dans la société et l'espace de la reconnaissance littéraire. Nous examinerons donc cette « famille » littéraire avec plus d'attention dans le chapitre suivant.

CHAPITRE II

DE LA CULTURE NOIRE AMÉRICAINE À LA LITTÉRATURE FÉMINISTE

Le roman *Comment faire* est caractérisé par une intertextualité riche et variée qui a déjà retenu l'attention de plusieurs critiques. Ainsi, le narrateur est souvent en train de lire des romans, de se référer à des auteurs ou des œuvres littéraires, de raconter sa rencontre avec un écrivain ou encore de citer textuellement un auteur ou un artiste. Cette intertextualité décloisonne l'espace littéraire mis en place par Vieux et entraîne le lecteur dans un système référentiel culturel complexe. Malgré l'aspect éclaté de l'intertextualité présente dans le roman, certains auteurs reviennent plus souvent que d'autres et il apparaît que le système référentiel mis en place par Laferrière suit une certaine logique. Nous avons ainsi démontré que plusieurs auteurs américains marginalisés utilisant le genre non conventionnel de l'autofiction étaient présents autant dans *Comment faire* que dans *Cette grenade*. Ces auteurs avaient également la caractéristique commune d'utiliser leurs œuvres littéraires afin de défendre à la fois leurs revendications sociales et littéraires.

Dans le présent chapitre, nous nous pencherons sur une autre « famille » d'écrivains, celle regroupant les écrivains américains noirs ainsi que les écrivains femmes. Encore une fois, les écrivains que nous étudierons recherchent à la fois l'égalité sociale et la reconnaissance littéraire. Nous étudierons avec plus d'attention deux écrivains de cette famille, Chester Himes et James Baldwin, pour ensuite nous pencher sur différents représentants de la culture noire américaine (Basquiat, Ice Cube, Spike Lee, etc.) sans oublier différents représentants du jazz. Finalement, nous examinerons plus particulièrement le cas des écrivains femmes appartenant, de près ou de loin, au courant

féministe. Les références à ces dernières, bien que plus ponctuelles, traversent le roman *Comment faire*. Ainsi, le fait que Miz Littérature fasse partie d'un club de lecture féministe à McGill élargit les références littéraires de la narration vers des écrivaines comme Simone de Beauvoir, Virginia Woolf, Marguerite Yourcenar ou encore Marguerite Duras. Nous commencerons donc notre analyse de cette « famille » d'écrivains en analysant tout d'abord les références à Chester Himes dans les deux romans de notre corpus.

2.1 Chester Himes

J'estime que la culture américaine a produit deux variétés de l'espèce humaine qui n'ont jamais existé auparavant sur terre : 1° le mâle nègre ; 2° la femelle blanche.

Chester Himes, *La fin d'un primitif*.

L'écrivain Chester Himes occupe une place très importante dans la logique intertextuelle de *Comment faire* et, dans une moindre mesure, dans celle de *Cette Grenade*. Bien que le narrateur ne lise pas directement d'œuvre de Himes dans les deux romans de notre corpus, il se réfère à lui à maintes reprises. Des indices évidents nous permettent toutefois d'affirmer que cet écrivain américain noir occupe une place privilégiée à travers ces deux œuvres.

Le premier indice laissé par Laferrière se situe dans un passage de *Comment faire* où Vieux raconte l'achat de sa machine à écrire, la Remington 22, qu'il utilise pour écrire son roman, « Paradis du dragueur nègre » (CF, p. 150). Ainsi, le brocanteur vend aux jeunes écrivains désirant obtenir du succès la machine à écrire qui leur convient :

Je l'ai acheté chez un brocanteur de la rue Ontario qui vend des machines à écrire avec pedigree. De vieilles machines. Il les vend à de jeunes écrivains, car qui d'autre qu'un jeune écrivain serait assez gogo pour croire à un truc si vulgairement commercial. Et qui d'autre aussi se croirait écrivain parce qu'il possède une machine ayant appartenu à Chester Himes, James Baldwin, ou Henry Miller. Alors, lui, il vend des machines selon le style de bouquin que vous voulez écrire. [...] Comment ne pas hésiter devant un si vaste choix. Pour un jeune écrivain, c'est la caverne d'Ali Baba. La voix du brocanteur ne m'a pas lâché un seul instant, me proposant tour à tour la discrète machine de Salinger, la machine d'occasion de Gabrielle Roy, la pudique machine de V. Woolf, etc. Voici cette machine terroriste qui a servi à taper les déclarations des Black Panthers, c'est une portative. Au bout du compte, j'avais le choix entre la vieille Underwood d'Hemingway et cette Remington 22 qui a appartenu à Chester Himes. J'ai pris Himes. (CF, p. 59-60)

Cet extrait montre bien qu'il y a dans le roman une forme de « réécriture » assumée de la part du narrateur. Cette idée selon laquelle c'est le fait de posséder une machine à écrire ayant appartenu à un écrivain en particulier qui permet d'écrire « le style de bouquin que vous voulez écrire » rejoint la théorie d'une mémoire littéraire qui occupe une place importante dans l'écriture même. D'ailleurs, rappelons-le, Dany Laferrière souligne dans *J'écris comme je vis* « qu'il faut commencer par imiter un grand écrivain »¹ lorsque l'on veut produire des œuvres littéraires. Ce concept selon lequel « tout est dit » est d'ailleurs étudié par Tiphaine Samoyault. Selon cette dernière, il existe en littérature « une idée très répandue que celle de la réitération perpétuelle de pensées identiques, d'une définitive impossibilité à produire du nouveau »². La conception d'une mémoire littéraire vivante, participant à la création de tout ce qui s'écrit, rejoint l'idée selon laquelle « écrire, c'est réécrire »³. Bien entendu, il ne s'agit pas ici de plagier les écrits du passé, mais bien d'en tenir compte, et d'aborder la littérature comme étant en dialogue constant avec ce qui existe déjà. Cela entraîne, dès lors, un déplacement du « tout est dit » vers le « je le dis comme

¹ Dany Laferrière, *J'écris comme je vis*, op. cit., p. 162.

² Tiphaine Samoyault, op. cit., p.51.

³ *Ibid.*, p. 54.

mien »⁴ qui devient intéressant pour l'étude des deux romans de notre corpus. Ainsi, « par le jeu d'une disposition nouvelle ou d'une expression inédite, l'écrivain peut devenir "propriétaire" de son sujet, quitter l'habit dévalué du plagiaire pour revêtir celui, beaucoup plus valorisant, d'auteur »⁵.

La référence à la machine ayant appartenu à Chester Himes prend tout son sens lors d'une entrevue à Radio-Canada entre Vieux et Miz Bombardier. Questionné par cette dernière quant à l'image négative donnée aux femmes dans son œuvre, Vieux donne un deuxième indice d'importance relatif à l'œuvre de Himes :

Je vous fais remarquer qu'il n'y a pratiquement pas de femmes dans ce roman. Mais des types. Il y a les Nègres et les 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 une version, disons... personnelle. (CF, p. 153)

Il ne s'agit donc pas seulement, pour Vieux, de reprendre ou de réécrire un thème de Chester Himes, mais de dialoguer avec l'œuvre de ce dernier afin de se l'approprier et le réécrire à sa manière. Il en va de même pour la « famille » d'écrivains que nous avons présentée dans le premier chapitre.

Cette idée, présente chez Himes, que la culture américaine produit des « figures », ou des mythes, est donc reprise et réactualisée dans *Comment faire* et dans *Cette grenade*. Chester Himes, qui est surtout connu pour ses romans policiers publiés chez Gallimard⁶, a également écrit des romans plus politiques sur la condition des noirs aux

⁴ *Ibid.*, p.51.

⁵ *Ibid.*

⁶ Chester Himes rencontre Marcel Duhamel à Paris en 1957. Ce dernier, qui est par ailleurs le fondateur de la collection Série Noire aux éditions Gallimard, deviendra son traducteur. Himes publie, dès 1958, *La Reine des Pommes*, pour lequel il reçoit le Grand Prix de littérature policière. Il publiera plusieurs autres

États-Unis à son époque. Dans ses premières œuvres, Himes met en relation le monde blanc et le monde noir. Sur le plan des relations sociales aussi bien que sur celui des relations humaines, ce contact aboutit à l'échec, surtout dans le cas de la relation entre le Nègre et la Blanche. Himes se sert de cette relation « explosive » pour décrire le problème racial de la société états-unienne. Il va jusqu'à dire, dans *La fin d'un primitif*, que « le problème social se situe au-dessous de la ceinture. »⁷ Dans ce même roman, l'auteur décide d'illustrer le problème racial en passant exclusivement par cette relation entre la femme blanche et l'homme noir, entre la « civilisée » et le « primitif ». Le personnage principal du roman se nomme Kriss. Elle décide, après dix ans de mariage, de fréquenter les Nègres afin de trouver avec eux le plaisir que son mari n'a jamais pu lui donner. La relation qui prédomine est celle entre Kriss et Jesse Robinson, un écrivain noir de Harlem. Ce dernier tente d'expliquer « la haine, l'animosité, la mauvaise volonté gratuite »⁸ à travers ses écrits. En d'autres mots, il s'intéresse directement au problème racial.

La relation explosive entre le Nègre et la Blanche, entre Kriss et Jesse, est le thème central du roman. Ainsi, comme le souligne Ambroise Kom dans une étude sur Chester Himes : « Les deux individus qui n'aspirent qu'à se fondre l'un dans l'autre, on le voit, ne ressentent aucune sympathie l'un pour l'autre. Chacun de son côté trouve en l'autre le terrain pour la satisfaction de ses plaisirs ou pour le défoulement de ses complexes. »⁹ La seule qualité octroyée au nègre dans le roman demeure donc sa puissance sexuelle : « Elle coucha donc avec des nègres [...] Or, ces mêmes nègres furent les seuls amants avec

romans policiers dans la collection Série Noire. Le lieu de prédilection de Himes pour ses romans demeure Harlem et il se penche sur les milieux où la communauté noire est omniprésente.

⁷ Chester Himes, *La fin d'un primitif*, Paris, Gallimard, 1956, p.140.

⁸ *Ibid.*, p.43.

⁹ Ambroise Kom, *Le Harlem de Chester Himes*, Éditions Naaman, Sherbrooke, 1978, p. 66.

lesquels elle se sentait en sécurité. Eux seuls la respectaient et la traitaient comme une femme. »¹⁰ Anne-Marie Miraglia va encore plus loin dans l'analyse du rapport entre le Nègre et la Blanche. Pour elle :

Ces deux protagonistes sont représentatifs de deux types culturels, le Noir et la Blanche, tous les deux incapables de surmonter leur passé racial. Dans l'œuvre de Himes, la race et le sexe sont constitutifs non seulement de l'identité des protagonistes, mais aussi de l'idée de pouvoir. Les rapports sexuels Noir/Blanche ne résultent pas de l'amour entre les personnages, mais d'un traumatisme racial, d'une tentative, chez le Noir comme chez la Blanche, d'assumer un certain pouvoir sur le monde, de prendre leur revanche sur un système qui les opprime et de s'affirmer devant un monde qui leur dénie même leur humanité.¹¹

On retrouve également cette incapacité à « surmonter leur passé racial » chez les personnages de Dany Laferrière. Il y a, par exemple, une multitude de clichés et de stéréotypes repris par ce dernier pour illustrer le fait qu'il est impossible de se défaire complètement de son passé culturel. Ainsi, quand Miz Littérature cuisine un plat au personnage de Vieux, elle se contente de le regarder manger, car « elle est touchée » (CF, p. 30). Malgré le fait qu'elle soit étudiante à McGill, elle croit tout ce que « le premier Nègre venu » lui raconte. Bien entendu, l'humour occupe une place importante dans *Comment faire* et ainsi, lorsque Vieux se retrouve chez Miz Chat, elle le met à la porte, car il laisse entendre que chez lui, « on mange les chats » (CF, p. 135). On retrouve également d'autres stéréotypes liés au Noir, notamment celui du « Nègre paresseux » (« Le Nègre est du règne végétal », CF, p. 25) ou encore quand Vieux évoque les principales raisons pour lesquelles un Blanc voudrait devenir Noir : « c'est à cause du rythme, du jazz, de la blancheur des dents, du bronzage éternel, du fun noir, du rire aigu » (CF, p.79). Bref, les clichés et stéréotypes liés au Noir, mais également à la Blonde, au chauffeur de taxi, aux

¹⁰ Chester Himes, *op. cit.*, p. 171.

¹¹ Anne-Marie Miraglia, *op. cit.*, p.126.

étudiantes de McGill résidant à Outremont ou encore aux étudiants américains du Midwest sont multiples, et Laferrière s’amuse à « créer des types » en analysant les mythes omniprésents dans la société nord-américaine.

Par ailleurs, c’est vraiment le stéréotype du « Nègre grand baiseur » qui est le plus souvent mentionné dans *Comment faire* et *Cette grenade*. Ainsi, dans *Comment faire*, le même raisonnement quant au plaisir sexuel, seule relation possible entre le Nègre et la Blanche, est proposé. Le Blanc, figure quasi inexistante dans le roman, est écarté de l’équation de prime abord :

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. (CF, p. 48)

Il y a donc chez les deux auteurs un plaisir évident à ridiculiser les stéréotypes sexuels dont les Noirs sont victimes. Le blanc étant absent (« Les Nègres ne s’intéressent qu’aux Blanches et les Blancs ne pensent qu’à l’argent et au pouvoir ». CG, p.41), la sexualité entre le Nègre et la Blanche devient, dès lors, une thématique intéressante. Dans *Cette grenade*, le narrateur revient sur ce qu’il a écrit dans *Comment faire* suite à une question de la part d’une jeune femme : « Je fais quelque chose de plus simple. J’observe. J’analyse. J’analyse les clichés à propos de la sexualité. La sexualité interracial est tout simplement un bon sujet, si l’on est amateur... ». (CG, p. 127). Comme Anne-Marie Miraglia l’observait, « Chez Laferrière, comme chez Himes, les rapports sexuels Noir/Blanche se traduisent aussi en terme de pouvoir, de domination ». ¹²

¹² *Ibid.*, p.130.

Les références à Chester Himes sont donc multiples à travers les deux romans de notre corpus et se présentent sur plusieurs formes. Il y a, comme c'était le cas pour Henry Miller dans le chapitre précédent, des références directes à l'œuvre de Himes. Ainsi, Vieux dit que son roman sera adapté au théâtre sous le titre de « NÉGROVILLE » (CF, p. 153).¹³ Or, ce terme était utilisé par Chester Himes pour décrire les ghettos noirs aux États-Unis : « La plupart des Noirs à travers les États-Unis vivent ensemble, coude à coude, dans leurs communautés propres, connues sous le nom de "ceinture noire", "Negroville" "baraqueville", "quartier couleur" ... Harlem, USA, est une de ces communautés. »¹⁴ L'écriture même de Vieux rappelle celle de Himes, alors que les lettres majuscules parsèment la narration de ses romans. Une phrase de Chester Himes dans *La fin d'un primitif* illustre bien le style de ce dernier que Vieux reprend, à sa manière, dans *Comment faire* : « C'est la fin normale [dit-il,] le résultat prévisible du choc de l'américanisme sur le Nègre Jesse Robinson. Voilà la réponse, fils. Tu l'as assez cherchée : LE NÈGRE TUE LA BLANCHE. Te faut-il d'autres preuves! »¹⁵ Cette utilisation des majuscules est également omniprésente dans le texte de Dany Laferrière et dialogue, en quelque sorte, avec celui de Chester Himes.

Le but n'est toutefois pas seulement de reproduire une « version personnelle » de ce que faisait Himes à son époque. Ainsi, dans *Comment faire*, Vieux dit à Bouba qu'il désire devenir « le meilleur écrivain nègre » (CF, p. 95), meilleur que Wright, meilleur que Himes et meilleur que Baldwin. On assiste donc à un dialogue avec ces écrivains, car ces

¹³ Il est intéressant de noter que le terme « Négroville » pourrait renvoyer à la fois à l'œuvre de Himes, mais aussi à la pièce de théâtre *Balconville* de David Fennario car Vieux dit que son roman sera adapté au théâtre par ce dernier. La pièce de Fennario, présentée pour la première fois au théâtre Centaur en 1979, est considérée comme étant la première pièce bilingue au Canada.

¹⁴ Chester Himes, *Mamie Mason*, Paris, Plon, 1962, p. 22.

¹⁵ Chester Himes, *La fin d'un primitif*, op. cit., p. 189.

derniers font partie, au même titre que les écrivains présentés dans le premier chapitre, de la mémoire littéraire du narrateur. Ainsi, un thème comme la relation entre la Blanche et le Nègre est actualisé, déplacé et réinterprété. La question raciale n'est pas abordée uniquement à travers le rapport binaire entre la Blanche et le Nègre, elle est extrapolée vers d'autres rapports analogues : Nègres vs Japonais, Nègres vs Chinois, Nègres vs Amérindiens et même Nègres antillais vs Nègre africains. La question raciale est donc déplacée dans un espace-temps contemporain où l'immigration est plus importante et les frontières sont ouvertes. Le chapitre « La roue du temps occidental » (CF, p. 17 à 20), par exemple, fait état de la relation de compétition entre le Nègre et le Jaune et, selon le narrateur, « le Jaune remonte le courant » (CF, p. 17).

Il ne s'agit donc pas seulement d'entrer en dialogue avec certains écrivains du passé, qui occupent une place importante dans la mémoire littéraire du narrateur, mais de tenter de se différencier de ceux-ci et, éventuellement, de les surpasser. Un autre écrivain qui est mentionné à maintes reprises, à la fois dans *Comment faire* et dans *Cette Grenade*, est l'écrivain américain James Baldwin, sur qui nous nous pencherons dans les pages qui suivent.

2.2 James Baldwin

The American Negro has the great advantage of having never believed that collection of myths to which white Americans cling: that their ancestors were all freedom-loving heroes, that they were born in the greatest country the world has ever seen or that Americans are invincible in battle and wise in peace [...].

James Baldwin, *The Fire Next Time*.

James Baldwin, né à New York en 1924 et mort en France en 1987, est un écrivain américain noir qui contribua à l'avancement des droits civils des Noirs aux États-Unis dans les années 1960. Il est surtout connu pour son essai, *The Fire Next Time*, publié en 1963. Dans ce livre, Baldwin tente de retracer l'origine du sentiment de supériorité des Blancs envers les Noirs. En se basant sur le mythe de Cham¹⁶, ce dernier s'intéresse à la victimisation du Noir et à sa déshumanisation par les Blancs. Baldwin déconstruit donc, page après page, la position sociale imposée aux Noirs. Son ouvrage est un appel à la réconciliation et à une cohabitation sociale rendue impossible par l'histoire et l'esclavage. Il fait entrer une voie médiane, en quelque sorte, dans une Amérique où le discours noir était partagé entre la non-violence de Martin Luther King et l'extrémisme de Malcom X. Pour Baldwin, le problème noir en Amérique sera réglé le jour où les blancs s'accepteront tels qu'ils sont. Par ailleurs, une menace de destruction est bien réelle si certaines « races » continuent de se croire supérieures à d'autres¹⁷, d'où le titre de son essai : *La*

¹⁶ Le mythe de Cham, ou la malédiction de Cham, est un passage de l'Ancien Testament qui a servi, au XVII^e siècle, à justifier la traite esclavagiste et le racisme qui en découle. Dans cette histoire, qui suit le déluge, Noé plante des vignes et, ayant voulu goûter son vin, s'endort nu et complètement ivre. Le plus jeune de ses fils, Cham, découvre son père dans cet état et décide d'aller raconter ce qu'il a vu à ses deux frères, Sem et Japhet. Pour le punir de ce qu'il a fait, Noé condamne le fils de Cham, Canaan, à servir d'esclave à ses frères. La chrétienté va donc se servir de ce récit biblique pour justifier l'esclavage des noirs, en affirmant que ces derniers sont les descendants de Canaan, et donc de Cham.

¹⁷ Son ouvrage s'intéresse également au racisme en général et Baldwin avait été profondément marqué par les atrocités commises par les Allemands pendant la Deuxième Guerre mondiale.

prochaine fois, le feu. Cet intertexte biblique annonce une apocalypse imminente si la situation ne change pas et renvoie à une chanson d'esclave évoquée dans l'épigraphe : « God gave Noah the rainbow sign, / No more water, the fire next time! »¹⁸.

En outre, comme le souligne Benoît Depardieu dans son ouvrage sur James Baldwin¹⁹, cet écrivain américain utilise une multitude de genres littéraires tout au long de sa vie, devenant dès lors inclassable :

Si certains grands auteurs américains peuvent être définis comme poètes, dramaturges, romanciers ou nouvellistes, James Baldwin, lui, défie toute classification, non par souci d'éclectisme superficiel, mais par une farouche volonté d'être inclassable. James Arthur Baldwin, en presque quarante années de carrière, publia six romans, deux pièces de théâtre, un recueil de nouvelles, deux recueils de poésie, un scénario de film, six recueils d'essais, sans compter les articles parus dans la plupart des plus grands magazines et revues littéraires et les entretiens accordés au gré de l'actualité politique, sociale ou littéraire.²⁰

On voit donc pourquoi James Baldwin, de par sa grande versatilité, représente pour Vieux « le seul écrivain en qui [il a] pleinement confiance » (CG, p. 309). Les références intertextuelles à Baldwin sont riches, très présentes dans *Comment faire* et traversant littéralement *Cette Grenade* d'un bout à l'autre. James Baldwin, l'écrivain, le « plus honnête des honnêtes hommes²¹ » (CG, p. 309), devient, pour François Chassey, la référence originelle « à partir de laquelle les problèmes de la communauté noire sont posés »²². Il représente toutefois encore plus et devient le modèle d'écrivain dont Vieux désire se rapprocher. Ainsi, comme cela est le cas pour tous les écrivains cités dans les deux romans de notre corpus, Vieux se réfère à une figure littéraire afin de souligner son

¹⁸ James Baldwin, *Collected Essays, The Fire Next Time*, New York, The Library of America, 1998, p. 287.

¹⁹ Benoît Depardieu, *James Baldwin, L'évidence des choses qu'on ne dit pas*, Éditions Belin, Paris, 2004.

²⁰ *Ibid.*, p.7.

²¹ Comme le souligne Benoît Depardieu, James Baldwin « déclarait n'aspirer qu'à être un honnête homme et un bon écrivain » (*Ibid.*, p.9). Ainsi, Laferrière se réfère directement à ce que Baldwin désirait devenir et, selon lui, ce qu'il a réussi à accomplir.

²² Jean-François Chassey, « Topographies américaines », *loc. cit.*, p. 417.

importance, mais également afin de dialoguer avec son œuvre et, en quelque sorte, la dépasser. Le but ultime sera donc d'illustrer comment « UN JEUNE ÉCRIVAIN NOIR VIENT D'ENVOYER JAMES BALDWIN SE RHABILLER » (CF, p. 93, 95).

Par ailleurs, un autre aspect particulier de l'œuvre de Baldwin est souligné dans l'analyse de Benoît Depardieu :

Sexe et race sont en effet les maîtres mots de son œuvre. Nul écrit qui ne soit marqué par l'un ou l'autre, voire par la superposition et la délicate intrication des deux. Plus que de simples thèmes, ces deux maîtres mots représentent le cœur de sa pensée et de son écriture. Pour Baldwin, poser la question du racisme aux États-Unis revient inévitablement à poser aussi celle de la sexualité et de sa force de répression et d'aliénation.²³

Tout comme chez Himes, le rapport social entre le Blanc et le Nègre passe d'abord chez Laferrière par la sexualité. Vieux se questionne d'ailleurs sur cette tendance qu'ont les écrivains noirs à aborder systématiquement cette thématique, notamment dans le chapitre « POURQUOI UN ÉCRIVAIN NÈGRE DOIT-IL TOUJOURS PARLER DE SEXE » (CG, 122). Le narrateur se rend toutefois à l'évidence : « De quoi pourrais-je moi-même parler s'il n'y avait pas ce sujet juteux qui contient dans son sein ce mélange inflammable de sexe, de race et d'argent ? » (CG, p. 267) L'écriture de Vieux dans les deux romans de notre corpus passe donc par la sexualité, comme elle concerne également la question du racisme en Amérique. Cela ne pourrait être plus limpide d'ailleurs lorsque Vieux, en train de faire l'amour avec Miz Sophisticated Lady, dit vouloir « Pousser le débat racial jusque dans ces entrailles » (CF, p. 81). Sexe, racisme, et violence sont donc indissociables et, comme Laferrière l'a affirmé lui-même en entrevue, « les Noirs qui font l'amour avec les

²³ *Ibid.*, p.9.

Blanches dans [m]es livres font un geste politique et il n'y a pas de livre plus politique que *Comment faire l'amour avec un nègre sans se fatiguer* ». ²⁴

Les références au « terrible et dévastateur » (CG, p.167) essai de Baldwin, traversent par ailleurs *Cette grenade* de part en part pour plusieurs raisons. Certains indices dans la narration du roman nous permettent d'analyser l'intertextualité avec *La prochaine fois, le feu*. Il y a tout d'abord les mentions innombrables au « feu », rappelant le titre l'ouvrage de Baldwin. Ainsi, le narrateur évoque « ce feu qui l'habitait » (CG, p. 169) alors qu'il écrivait son premier roman et il observe également que « toute l'Amérique est en feu » (CG, p. 103). Les nombreuses références aux armes à feu traversent également *Cette grenade* et il y a une constante comparaison entre le revolver et l'écriture. Lorsque le narrateur évoque les mots de Baldwin, il les compare à des « mots crépitants, prêts à quitter la feuille blanche pour atteindre l'ennemi en plein cœur » (CG, p. 311). Cette comparaison entre l'écriture et l'arme à feu, renforcée par l'utilisation de la Remington 22, est également évoquée lorsque le narrateur décrit sa propre écriture :

Bonnes gens, méfiez-vous d'un jeune homme affamé avec une machine à écrire sous le bras. J'écrivais avec rage le matin, le midi, le soir. Le concierge (un vrai salaud) m'empêchait d'écrire la nuit. J'avais installé ma petite table près de la fenêtre, face à ce monde à conquérir. Les phrases partaient comme des projectiles. Je m'embusquais dans ce réduit pour mieux viser l'ennemi. (CG, p. 169-170)

Il s'agit donc, dans les deux cas, de la description d'une littérature produite par un écrivain qui revendique à la fois la reconnaissance sociale et l'acceptation dans l'institution littéraire. Il y a d'ailleurs beaucoup de similitudes dans la description que fait Vieux de James Baldwin en train d'écrire à Paris, et la description qu'il fait de lui-même lorsqu'il

²⁴ Dany Laferrière cité par Danielle Laurin, « Dany ou la chronique de la dérive douce », *L'Actualité*, vol 19, n° 13, septembre 1994, p.64.

écrivait *Comment faire*. Ainsi, les deux écrivains sont pauvres, se trouvent dans une société qui n'est pas la leur (Baldwin à Paris, Vieux à Montréal), et les deux écrivent avec rage, dans une petite chambre ou un petit réduit, afin de dénoncer les injustices de l'Amérique. En effet, la description de l'univers dans lequel James Baldwin écrit n'est pas sans rappeler le miteux appartement de Vieux dans *Comment faire* :

Il n'y a de place que pour le lit et la machine à écrire. Les livres traînent un peu partout : sur le lit, sous le lit, sur la table, sous la table. C'est dans ce réduit qu'il se prépare à bombarder l'Amérique blanche. D'abord un sévère avertissement, mais la prochaine fois, le feu. (CG, p. 310)

L'appartement de Vieux, où l'on retrouve également des livres partout, et le réduit de Baldwin, présentent donc de nombreuses similitudes. Les deux lieux font office de planque, d'abri d'où il est possible de « viser l'ennemi et de « bombarder l'Amérique blanche ». Il n'est donc pas surprenant de retrouver « le fauteuil de Baldwin » (CG, p. 343, p. 346) dans l'appartement de Vieux à Montréal. Ce fauteuil est occupé par le narrateur lui-même, mais également momentanément par le Nigérien, le chauffeur de taxi, qui a écrit un long roman historique sur le dernier royaume africain qui résiste à l'invasion « des chiens blancs » (CG, p.344) et qui demeure libre et souverain. Le Nigérien est, tout comme Baldwin et Vieux, un écrivain enragé. Or, « cette rage aide à écrire. Cela n'a rien à voir avec le bien ou le mal. Cela concerne l'art »²⁵.

En outre, Baldwin et Vieux, qui ont chacun un modèle littéraire, désirent le surmonter, le dépasser et être reconnu en tant qu'écrivain. Pour ce faire, il faudra « tuer le père » (CG, p.310) et produire une littérature nouvelle. Dans le cas de Baldwin, le « père-

²⁵ Dany Laferrière, *J'écris comme je vis*, p. 165.

écrivain » est Richard Wright²⁶ : « Baldwin rêvait d'être écrivain et Wright représentait le seul modèle d'écrivain noir, à l'époque, pour un jeune homme aussi ambitieux » (CG, p. 309). Dans le cas de Vieux, on l'aura compris, le « père-écrivain » est nul autre que Baldwin lui-même, et il désire ouvertement le surpasser.

La référence à Baldwin est également présente dans la mesure où Vieux ne cesse de répéter qu'il est, tout comme Baldwin, contre la littérature de protestation. James Baldwin a écrit plusieurs essais et articles qui critiquaient les œuvres littéraires qui avaient comme but premier de dénoncer le racisme. Or, le narrateur de *Cette Grenade*, lorsqu'il rencontre Spike Lee, par exemple, critique sa manière de faire du cinéma. Ce dernier a tout de même son importance dans le système référentiel du roman, car il est dit dans le roman qu'on « ne peut faire un reportage sur l'Amérique d'aujourd'hui sans rencontrer Spike Lee » (CG, p. 260). Lors de cette rencontre, Vieux et Spike Lee échangent sur l'histoire, la politique, mais surtout sur la liberté de créer, la finalité de l'art et l'aspect contestataire et protestataire d'une œuvre artistique. Pour Vieux, il est absolument hors de question de laisser le message politique prendre toute la place dans sa pratique artistique. Ce dernier préconise plutôt l'art pour l'art et ne veut plus se battre pour des questions politiques : « Justement, je ne veux plus lutter, dis-je. C'est en luttant sans arrêt qu'on perd son énergie. L'énergie vitale. C'est uniquement dans la création que je veux me retrouver » (CG, p.263). Spike Lee, de son côté, fait du cinéma précisément pour dénoncer les inégalités sociales et

²⁶ Richard Wright est un écrivain noir américain qui s'exila à Paris en 1946. Il est considéré comme le premier écrivain noir à avoir écrit un roman à succès, *Native Son*, en 1940. James Baldwin, dans une critique littéraire intitulée « Everybody's Protest Novel » publiée en 1949, remet en question la valeur de la littérature de protestation et privilégie plutôt la liberté de l'art vis-à-vis de l'idéologie. Ce faisant, Baldwin critique ouvertement le roman *Native Son* de Wright et s'attaque particulièrement au personnage principal de l'œuvre, « Bigger Thomas ». Suite à l'article, la relation entre Baldwin et Wright s'envenime et Baldwin écrira quatre essais afin de raconter cet épisode. Chester Himes, qui fut témoin de la scène, raconta sa version de l'histoire dans son autobiographie, *The Quality of Hurt*, publiée en 1972.

rappeler les horreurs du racisme. Il veut dire « la vérité sur notre passé et notre présent » et « faire des films pour les Noirs, par les Noirs et avec les Noirs » (CG, p. 263). Il ne peut comprendre la position de Vieux qui veut délaissier la question politique.

On retrouve cette ambivalence quant à la question politique à plusieurs reprises dans *Cette Grenade*, notamment dans le chapitre nommé « Pourquoi un écrivain nègre doit-il toujours avoir une position politique ? » (CG, p. 115). Un chauffeur de taxi nigérien, avec qui Vieux discute, l'accuse d'avoir écrit « le livre d'un traître » (CG, p.117), en référence à son premier roman, *Comment faire*. On retrouve également cette accusation dans *Comment faire*, lorsque Vieux dit que les Noirs désirent le lyncher suite à la publication de son roman :

Pourquoi? Parce que j'ai vendu la mèche. Ils n'aiment pas avoir le nombril à l'air. Ils disent que je suis un vendu, que je fais le jeu des Blancs, que mon livre ne vaut rien et que si on l'a publié, c'est tout simplement parce qu'il faut toujours un Nègre pour faire des grimaces et donner bonne conscience aux Blancs. (CF, p. 156)

Or, Vieux s'insurge contre l'enfermement de la littérature dans un genre, dans une cause, et rejette, comme Dany Laferrière, « toute forme d'embrigadement »²⁷. James Baldwin, à son époque, avait également critiqué la littérature de protestation dans plusieurs essais²⁸. La littérature de protestation est problématique pour Baldwin, car, comme le souligne Anne-Marie Miraglia, elle « pose des contraintes de nature esthétique, propage involontairement des stéréotypes, mais surtout parce qu'elle enferme l'artiste noir dans la couleur de sa peau »²⁹. Une fois en Europe, James Baldwin avait d'ailleurs souligné qu'il avait décidé de quitter l'Amérique pour échapper à cette classification qui pouvait s'étendre

²⁷ Dany Laferrière, *J'écris comme je vis*, op. cit., p.182.

²⁸ Voir notamment les essais *Everybody's protest novel* (1949), *Many Thousands Gone* (1955) et *Alas, Poor Richard* (1962).

²⁹ Anne-Marie Miraglia, *loc. cit.*, p.135.

de « l'homme Nègre » jusqu'à l'appellation « d'écrivain Nègre » : « I left America because I doubted my ability to survive the fury of the color problem here... I wanted to prevent myself from becoming merely a Negro, or, even, merely a Negro writer »³⁰.

Il y a donc un refus, chez Baldwin, d'être considéré Nègre, et même « écrivain Nègre ». Miraglia souligne cependant avec justesse que, malgré le fait que Baldwin soit ouvertement contre la littérature de protestation, il « ne peut s'empêcher de prendre parti et parler aussi pour les siens »³¹. On retrouve cette même ambivalence dans les deux romans de Dany Laferrière. Dans ceux-ci, Vieux mentionne à plusieurs reprises qu'il ne veut pas parler du passé, qu'il ne veut pas participer à la diffusion « des gémissements sur la race » (CG, p. 121) :

Justement, je suis un écrivain du présent. J'essaie de repérer les traces du passé dans le présent. Peut-être que tu as raison. Il doit y avoir d'autres Nègres capables de montrer les richesses de notre race, mais ce n'est pas moi. Je ne suis pas le bon type. Je ne m'intéresse qu'à la chute, la décadence, la frustration, l'amertume, le fiel qui tient les hommes en vie. (CG, p.119)

Par ailleurs, tout comme Baldwin, Vieux conserve une certaine ambivalence sur ses intentions véritables. Ainsi, vers la fin du roman, ce dernier admet avoir voulu aborder la question raciale différemment :

Vous ne m'avez pas compris... 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 souffre ... Me vautrer là-dedans, me rouler dans le racisme, devenir en quelque sorte Le Nègre comme le Christ a été L'Homme. (CG, p. 350)

³⁰ Horace A. Porter, *Stealing the fire, The Art and Protest of James Baldwin*, Wesleyan University Press, Middletown, 1989, p. 13.

³¹ *Ibid.*, p.135.

Or, pour parler de la question raciale aux États-Unis, Vieux ne peut éviter de parler de Chester Himes et de James Baldwin. Cela explique les références intertextuelles omniprésentes de ces deux auteurs américains. Par ailleurs, une partie de *Cette grenade* concerne directement l'essai *La prochaine fois, le feu* et analyse le traitement que fait Baldwin du problème racial aux États-Unis. Dans ce segment nommé « Le négoce de la peau » (CG, p. 265), Vieux s'intéresse directement à la question raciale et au fondement même du racisme : « Quand cela a-t-il commencé? Quand exactement un homme a-t-il regardé un autre homme, s'est-il étonné de la couleur de sa peau, différente de la sienne, et a-t-il conclu qu'il était son inférieur » (CG, p. 265)? Vieux rejette alors « l'hypothèse psychologique » de James Baldwin, allant jusqu'à affirmer qu'il se trompe complètement. La cause du racisme selon Vieux est l'argent, et selon lui, « la situation du Nègre n'aide en rien, même psychologiquement, le Blanc » (CG, p. 266). Il s'agit ici d'un passage qui illustre bien le fait que le narrateur dialogue véritablement avec certaines œuvres, dépassant le cadre de la référence simple. Par ailleurs, ce qui intéresse Vieux est de savoir comment aborder cette problématique : le « comment » de l'écriture. Écrire sur le racisme sans devenir « un défenseur de la race » (CG, p. 268). On retrouve donc chez Vieux, tout comme chez James Baldwin, un désir de dénoncer le problème racial différemment, sans faire de la littérature de protestation pure, mais en prenant cependant position de manière ferme. Vieux trouve donc sa voix à travers la référence à Himes et Baldwin. En ajoutant l'humour, la satire et l'ironie, il crée donc un espace littéraire qui lui est propre, en prenant en considération les œuvres produites par ces deux « modèles » littéraires³².

³² Nous reviendrons plus en détails sur l'humour dans l'écriture de Dany Laferrière dans le troisième chapitre du présent mémoire.

Il y a, dès lors, à travers *Comment faire* et *Cette Grenade*, tout un questionnement sur ce que signifie d'écrire en Amérique, à son époque, en tant qu'écrivain Nègre et, finalement, en tant qu'écrivain tout court. Toutes ces questions sur l'écriture, sur ce que signifie d'être « un écrivain de son temps » (CG, p. 315) seront abordées avec plus de détail dans le dernier chapitre du présent mémoire. Par ailleurs, si le but ultime est de comprendre « comment devenir un bon écrivain d'aujourd'hui » (CG, p. 314), il est intéressant de noter que Baldwin dit lui-même avoir été « un écrivain de son époque » lors de sa discussion avec Vieux (CG, p.315). C'est d'ailleurs à lui que Vieux s'adresse lorsqu'il pose cette question. Il s'agira peut-être, pour y arriver, de finalement faire disparaître l'adjectif qui suit la désignation « écrivain ». Ainsi, après avoir voulu devenir le plus « grand écrivain Nègre » (CF, p. 95, CG p. 31), Vieux décide qu'il n'est « plus un écrivain Nègre » (CG, p. 351) à la toute fin de *Cette grenade*.

La question raciale est donc abordée par Laferrière tout autant dans *Comment faire* que dans *Cette grenade*. Étant impossible pour Vieux de traiter la question du racisme sans se référer à l'œuvre de Chester Himes et de James Baldwin, les références intertextuelles à ces deux auteurs traversent les deux romans de notre corpus. C'est ce rapport au modèle que nous avons tenté d'illustrer dans les pages qui précèdent. Comme le note Tiphaine Samoyault : « Le rapport au modèle implique une déférence à l'égard des vertus pédagogiques des Anciens, non une soumission absolue ».³³

Il y a par ailleurs une ouverture dans l'univers référentiel des deux récits. Ainsi, les références multiples à des représentants de la culture noire connus parsèment les deux

³³ Tiphaine Samoyault, *op. cit.*, p. 100.

récits. Si le jazz occupe une place particulière dans *Comment faire*, les références à des artistes noirs sont extrêmement nombreuses dans *Cette grenade*, décloisonnant encore plus l'écriture de Dany Laferrière. Nous étudierons donc ces références intertextuelles et, dans une moindre mesure, intermédiaires, avec plus d'attention dans la partie qui suit.

2.3 Différents représentants de la culture noire américaine

We've gone through the names Negro, African American, African, Black. For me that's an indication of a people still trying to find their identity. Who determines what is black?

Spike Lee

Après avoir étudié les références intertextuelles à James Baldwin et Chester Himes, nous étudierons maintenant de façon plus particulière les références aux artistes et représentants de la culture noire américaine. Si Baldwin et Himes représentent des figures importantes de la littérature noire américaine, les références à la culture noire américaine sont multiples à travers *Comment faire* et *Cette grenade*. Dany Laferrière, prenant bien soin de laisser des indices intertextuels lorsqu'il se réfère à des artistes ou des écrivains, se place dans une logique référentielle qui sert à insérer son œuvre dans une certaine filiation. Pour Nathalie Piégay-Gros, cette tendance à se référer à des modèles constitue une manière « d'imiter » les auteurs qui précèdent qui est beaucoup plus complexe et variée qu'elle ne paraît :

L'imitation ne se limite donc pas à la reproduction fidèle d'un modèle ; parce qu'elle met en jeu la relation d'un sujet avec l'écriture, la mémoire, la tradition, elle est nécessairement ambivalente : entre refus de l'imitation et reconnaissance de sa nécessité, respect de la tradition et rejet d'un héritage synonyme de contrainte et de répétition, l'imitation est

l'objet de déclarations contradictoires qui traduit la posture incertaine que les auteurs, fut-ce ceux qui la reconnaissent comme fondement de leur esthétique (ou de celle de leur temps), adoptent par rapport à elle.³⁴

Or, si la partie précédente examinait exclusivement les références littéraires qui parsèment l'œuvre de Laferrière, les références sont beaucoup plus variées et sortent parfois du registre littéraire. Ainsi, nous retrouvons également des renvois à la publicité : « Le poste est juché sur une étagère, à côté d'une énorme bouteille de Budweiser (“*This Bud is for you*”) (CF, p. 99) », au journalisme³⁵ ou encore à l'économie³⁶. Parallèlement à cela, il y a à travers les textes de Laferrière, des références à d'autres formes d'art comme la musique, la peinture, la photographie et le cinéma. Ces artistes d'horizons divers appartiennent souvent à la culture noire américaine. Ce procédé de « décloisonnement des références » est bien défini par Tiphaine Samoyault :

On pourrait ainsi l'énoncer sous forme de pléonasme : il n'y a de la littérature que parce qu'il y a déjà de la littérature. Un autre encore : le désir de la littérature, c'est d'être littérature. Il est dès lors compréhensible que son principal champ de référence soit la littérature, que les textes interagissent à l'intérieur de ce champ ainsi que dans celui, plus étendu, de l'ensemble des arts.³⁷

Chez Dany Laferrière, les références à la musique et la peinture sont sans doute les plus fréquentes. Cependant, s'il y a une forme d'art qui traverse le roman *Comment faire*, il s'agit bien de la musique. Bien que la musique populaire soit également présente dans

³⁴ Nathalie Piéguay-Gros, *op. cit.*, p. 125.

³⁵ Soulignons notamment le renvoi constant à des journalistes et critiques littéraires dans *Comment faire* ainsi que les nombreuses références à des faits divers dans *Cette grenade*. On retrouve également des références à des journaux comme *World News* (CG, p. 64), le *New York Times* (CG, p. 89-90, 100) le *Chicago Tribune* (CG, p. 91, 94, 96) ou *La Presse* (CF, p. 151).

³⁶ Beaucoup de références économiques parsèment *Cette grenade*, par exemple : « C'est une vieille guerre entre deux factions de la minorité blanche de Cuba : les communistes et les capitalistes. Le peuple cubain paie les pots cassés. Les riches cubains de Miami financent ce puissant lobby, dépensant des dizaines de millions de dollars pour que Washington maintienne cet infernal embargo sur Cuba » (CG, p. 155).

³⁷ Tiphaine Samoyault, *op. cit.*, p. 54.

l'œuvre³⁸ de Laferrière, le jazz occupe une place très importante dans la logique référentielle de *Comment faire*. Nous avons souligné, un peu plus tôt, que certains passages de ce roman constituaient une sorte d'inventaire de toutes les œuvres que le narrateur lit³⁹. Nous avons caractérisé ce trait d'écriture comme étant une sorte de « name dropping » littéraire, servant à illustrer la grande culture du narrateur, et à établir la mémoire littéraire de ce dernier. On peut observer la même tendance avec la musique jazz :

J'écris : JAZZ

J'écoute Coltrane, Parker, Ellington, Fitzgerald, Smith, Holliday, 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. (CG, p. 109)

Il y a donc une intégration, de la part du narrateur, de ce qu'il lit, mais également de la musique qu'il écoute, à même la narration du roman. En plus de cette liste de musiciens de jazz, on retrouve multiples références directes à ces musiciens dans l'écriture même de *Vieux*. De la même façon qu'il informe toujours le lecteur du livre qu'il est en train de lire, le narrateur ne manque pas de signaler quelle pièce musicale joue dans l'appartement du 3670 de la rue Saint-Denis. Ainsi, le roman s'ouvre avec une référence à un musicien de jazz bien connu : « Pas croyable, ça fait la cinquième fois que Bouba met ce disque de Charlie Parker. C'est un fou de jazz, ce type, et c'est sa semaine Parker. La semaine d'avant, j'avais déjeuné, dîné, soupé Coltrane et là, maintenant, voici Parker » (CF, p.11). Le paragraphe qui suit mentionne tour à tour Miles Davis et Archie Shepp. Il s'agit donc

³⁸ On retrouve un grand nombre de références à la musique en général dans *Comment faire* et *Cette grenade* et dans toute l'œuvre de Dany Laferrière. Relevons notamment la référence à Genesis et Bob Marley dans *Éroshima*, ou encore la présence de Leonard Cohen ou Bjork dans *Je suis un écrivain japonais*. Les références à des musiciens ou chanteurs sont également omniprésentes dans *Cette grenade* (Michael Jackson, Prince, Madonna, etc.).

³⁹ Voir à la page 31 du présent mémoire.

de références très présentes qui viennent toujours appuyer la description du lieu dans lequel le narrateur se trouve.

Des études récentes se sont intéressées au vaste champ des interférences musico-littéraires. Bien que le travail que nous proposons de faire ici ne demande pas de passer en revue toutes les théories concernant cette forme particulière d'intermédialité, il est toutefois important de mentionner rapidement l'étude de Steve Paul Scher. Selon lui, il existe trois possibilités fondamentales quant à l'intégration de la musique à la littérature. Il y a, tout d'abord, l'imitation textuelle des qualités acoustiques de la musique, tels le son, le rythme, le tempo, etc. Scher appelle ce domaine « word music »⁴⁰. Nous pourrions donner, à titre d'exemple, la lecture que Bouba fait de l'œuvre *Totem et tabou* de Freud⁴¹ :

Et me voici avalé, absorbé, annihilé, bu, digéré, mastiqué par ce niagara de mots débités, dans un délire fantastique, avec une diction paranoïaque, le tout secoué de pulsations jazzées au rythme des incantations de sourates, avant de comprendre que Bouba me fait une lecture hachée, syncopée, des tranquilles pages 68 et 69 de *Totem et Tabou*. (CF, p. 14)

Il y a donc présence du jazz à la lecture même de ce qui n'en est pas, de prime abord. Il s'agit d'une « interférence musicale » à même une référence intertextuelle. Par ailleurs, le rapprochement entre la littérature et la musique est également mentionné dans *J'écris comme je vis* : « La musique et les mots. Je fais danser les mots sur la piste de la page blanche. C'est vrai que je joue de la musique en écrivant. [...] Je m'en fous du contenu, c'est le rythme qui m'intéresse. »⁴². Ce « rythme » est d'ailleurs perceptible à même la

⁴⁰ Voir l'ouvrage de Steve Paul Scher, *Music and text: critical inquiries*, Cambridge University Press, Cambridge, 1992.

⁴¹ *Totem et tabou* est un ouvrage de Sigmund Freud publié en 1913 sous le titre original allemand de *Totem und Tabu*.

⁴² Dany Laferrière, *J'écris comme je vis*, op. cit., p. 122-124.

narration du roman, alors que Vieux décrit avec précision un moment particulier dans une pièce de Charlie Parker :

« Ça fait une trentaine de fois, depuis le début de cette semaine, que j'écoute ça. Ça, c'est une passe de Parker [...]. Bouba boit littéralement chaque note rauque qui sort du saxo de Parker. Juste au milieu de la Grande Passe (Bouba dixit), exactement au moment où le vieux Parker (1920-1955) allait attaquer ces précieuses secondes (128) qui ont révolutionné le jazz, l'amour, la mort et toute notre foutue sensibilité ... » (CF, p. 15).

Le parallèle entre la musique et la littérature est également possible, selon Scher, à partir de ce qu'il appelle « les parallèles structuraux⁴³» entre texte et musique. Cette intégration de la musique dans la littérature étant presque absente dans l'univers littéraire de Laferrière, nous examinerons plutôt la troisième possibilité fondamentale présentée dans le schéma de Steve Paul Scher, soit la « thématization » évocatrice d'une pièce de musique ou d'un événement musical authentique ou inventé dans une œuvre littéraire. Scher appelle ce domaine le « verbal music »⁴⁴. Cette pratique est très présente dans *Comment faire* alors que le narrateur se réfère directement à des œuvres ou des artistes jazz.

Ainsi, le sommeil de Bouba est « aussi aigu que la trompette de Miles Davis » (CF, p.12). Plus loin, « Ella Fitzgerald chante doucement *Lullaby of Birdland* » (CF, p. 93). Alors que Miz Suicide se trouve dans l'appartement de Vieux et Bouba, « Coleman joue *Blues Connotation* » (CF, p. 68), et ainsi de suite. Le jazz occupe donc une place d'importance dans le système référentiel mis en place par le narrateur de *Comment faire*. Plus que de simples références ponctuelles, les renvois au jazz accompagnent également

⁴³ Steve Paul Scher, *Music and text: critical inquiries, op. cit.*, p. 237.

⁴⁴ *Ibid.*

certains moments particuliers du roman. La référence à Duke Ellington, par exemple, ponctue une scène entre Vieux et Miz Sophisticated Lady :

Je pénètre, doucement, dans le sommeil. Au ralenti. J'entends très nettement Duke Ellington jouer « The Soda Rag Fontaine ». Ce rag rappelle au Duke le bon vieux temps du Poodle Dog Café. Duke joue ce truc marrant avec des types qui font craquer. Edison et Cootie Williams à la clarinette (on ne peut demander mieux), Bubber Miley et Stewart effleurant la trompette du bout des lèvres comme si ça ne leur disait rien, mais Dieu! Quel swing! Al Sears, le grand Al, au saxo [*sic*]. Brand à la basse (tu t'imagines ça d'ici, coco) et Sonny Greer à la batterie. Avec une formation pareille, tu peux défoncer le plafond. (CF, p. 84)

Bref, les références au jazz sont multiples et il est intéressant de noter que cette musique est partie prenante de la constitution du Nègre dans le récit, renforçant les différents stéréotypes liés à ce dernier. Ainsi, une race est associée à un genre musical particulier : « Paraît que les Japs sont autant fait pour le disco que les Nègres pour le jazz » (CF, p.18). Comme nous l'avons souligné précédemment, l'aptitude à jouer du jazz est associée au Nègre comme étant une qualité que le Blanc pourrait lui envier⁴⁵. Au début du roman, Vieux associe le jazz au Nègre, mais également à son passé historique : « Charlie Parker crève la nuit. Une nuit moite et lourde des Tristes Tropiques. Le jazz me ramène toujours à la Nouvelle-Orléans et ça fait un Nègre nostalgique » (CF, p. 13). Le jazz serait donc un trait constitutif du Nègre, tout comme la « blancheur des dents », le « bronzage éternel », le « rire aigu » ou le « fun noir » (CF, p 79).

On retrouve finalement la présence du jazz dans tout l'éthos du personnage de Bouba. Ainsi, en plus de comparer son rire au son de la trompette de Miles Davis, Bouba transforme « les tranquilles pages 68 et 69 de *Totem et Tabou* » (CF, p. 14), produit un « grand rire jazz » (CF, p.62) ou encore un « déroutant rire jazz » (CF, p. 79). Le rythme

⁴⁵ Voir à la page 52 du présent mémoire.

est d'ailleurs la caractéristique principale de sa manière de s'exprimer, renvoyant au « word music » de Scher. Ainsi, Vieux définit la parole de Bouba de la façon suivante : « Des phrases interminables, ponctuées de toux. Son monologue peut durer des heures, il s'écoule de façon ininterrompue, en phrases souples, flexibles, proustiennes, comme un long ruban multicolore. C'est un malade du verbe » (CF, p. 36).

Bien que les références musicales soient plus variées⁴⁶ dans *Cette grenade*, on y retrouve aussi la référence au jazz. Il y a, entre autres, ce segment nommé « Billy et Duke : des amoureux » (CG, p. 184), qui raconte l'histoire d'amour qui liait Duke Ellington et Billy Strayhorn. Dans cette partie, on retrouve ces renvois à des pièces de jazz ponctuelles qui caractérise aussi *Comment faire* :

Duke Ellington, peut-être le plus grand compositeur jazz du vingtième siècle (*Mood Indigo*, *Solitude*, *Sophisticated Lady* ou *Creole Rhapsody*), commençait légèrement à stagner quand il rencontra, à quarante ans, Billy Strayhorn, un jeune compositeur de Pittsburgh. [...] L'auteur de *Lush Life* était le prodige de vingt-trois ans qui entendait réussir ce mariage inattendu entre la musique classique et le jazz. Il avait déjà composé quelques pièces musicales intéressantes dans ce sens. C'est ce que Duke attendait. Un nouveau souffle. Il a eu beaucoup plus : une âme sœur. (CG, p. 184-185)

Le narrateur raconte ensuite la réaction de la Duke suite à la mort de Billy, entremêlant le titre d'une de ses chansons avec la narration du roman : « À la suite de la mort de Billy, à cinquante et un ans, Duke, qui en avait soixante-huit, prit le deuil (“*Every man prays in his own language*”, dira-t-il), passant le plus clair de son temps avec son livre de prières et une photo de Billy comme marque-page » (CG, p. 186). Le narrateur raconte aussi l'histoire

⁴⁶ Les références musicales sont très hétéroclites dans *Cette grenade*. Les artistes musicaux mentionnés sont parfois très contemporains (Ice Cube, Madonna, Michael Jackson, Prince, etc.). Par ailleurs, plusieurs artistes faisant du jazz sont également présents ce texte.

derrière la chanson *Strange Fruit* de Billy Holiday, « ces fruits que l'on voyait pendus aux grands magnolias du sud des États-Unis et qui étaient en fait des Nègres » (CG, p.269).

La référence aux chanteurs jazz n'est cependant pas toujours méliorative comme c'était le cas dans *Comment faire*. Ainsi, quand le narrateur rencontre Billie Holiday, cette dernière ne peut traverser la rue seule, car elle est visiblement « complètement givrée » et « complètement saoule » (CG, p. 301). Malgré tout, cette dernière fait partie du « Hall of Fame (Dix héros noirs américains contemporains) » (CG, p. 296) de Vieux, tout comme Miles Davis. Ce dernier est en train de « jouer à la poupée » (CG, p. 301) lorsque le narrateur se rend à sa porte. Le narrateur est donc loin de « glorifier » ces vedettes du jazz, traçant plutôt des portraits qui « misent sur l'alcoolisme et la perversion ».⁴⁷

On retrouve par ailleurs des représentants de la culture noire de tous les horizons dans *Cette grenade*. Ice Cube, qui fait également partie du « Hall of Fame », défend avec vigueur la violence de son art et la cause des Noirs en faisant du rap. Ce dernier croit effectivement que les Noirs de son époque ont oublié leur culture et ont été assimilés par les Blancs. Selon Ice Cube, il existe deux États-Unis d'Amérique distincts, « ceux des Blancs et ceux des Noirs » (CG, p. 297), ce qui crée une guerre avec deux parties irréconciliables. Un peu comme Spike Lee, qui croit dur comme fer que « Si les Blancs pouvaient nous lyncher, ils nous lyncheraient demain matin » (CG, p. 262), Ice Cube considère la lutte, le combat, la guerre raciale comme une priorité. Pour les deux artistes, le cœur du problème demeure le même, « Le maître et l'esclave » (CG, p. 297).

⁴⁷ Ursula Mathis-Moser, *op. cit.*, p. 237.

Par ailleurs, la caractéristique commune de tous ces représentants de la culture noire américaine réside dans le fait qu'ils sont, ou ont été, des précurseurs qui sont tous, à leur manière, sortis des conventions artistiques de leur époque. Sans nécessairement dénoncer directement le racisme, ils ont tout de même fait progresser la question raciale en se faisant accepter dans leur domaine. Un peintre comme Basquiat⁴⁸, auquel un passage est réservé dans *Comment faire*, a toute son importance dans cette logique référentielle. Il en va de même pour Michael Jackson, « un androïde qui n'est ni noir, ni blanc, ni rouge, ni jaune » et qui a « gagné le pari difficile de n'avoir ni sexe, ni couleur, ni race et, vu sa relation privilégiée avec son singe, ni identité non plus » (CG, p. 266-267). Ainsi, la multiplication des discours de différents représentants de la culture noire américaine sert à bien illustrer l'ambiguïté du problème racial en Amérique, mais également à montrer que ce problème n'est toujours pas réglé. Si James Baldwin est la référence originelle dans *Cette grenade*, il va sans dire que la présence de tous ces représentants⁴⁹ de la culture noire américaine, allant de Quincy Troupe à Magic Johnson, sert à illustrer toute la complexité des différents discours portant sur le racisme aux États-Unis. Le fait que ces représentants proviennent de tous les horizons montre bien l'aspect décloisonné de l'écriture laferrienne. Encore une fois, mais cette fois-ci de manière encore plus marquée, le narrateur « dialogue »⁵⁰ avec

⁴⁸ À noter que Basquiat semble tenir le même combat que Vieux durant sa vie : « Basquiat, le fils, n'accepte pas dès le début d'être catalogué comme un artiste noir. Et son combat dans ce sens sera constant. Il refuse aussi la marge. Et pourtant, il doit sa célébrité à ces deux labels : noir et marginal. Comme faire? » (CG, p. 304)

⁴⁹ En plus de nombreux artistes appartenant à la communauté noire américaine, on retrouve dans *Cette grenade*, des hommes politiques comme Al Sharpton, de nombreuses victimes du racisme aux États-Unis, comme Munia Abu-Jamal ou Abner Louima, attaqué gratuitement à New York par des policiers blancs. On retrouve également des représentants des différentes communautés noires aux États-Unis (Cubains de Miami, Little Guatemala, immigrants jamaïcains, haïtiens, caribéens, etc.).

⁵⁰ Dans le cas de *Cette grenade*, il s'agit parfois de véritables dialogues (notons le cas de Ice Cube, Spike Lee), mais également de « dialogue » à même le texte, alors que le narrateur déconstruit certains discours du passé (notons ici le passage où le narrateur critique l'hypothèse psychologique de James Baldwin sur la question raciale dans *La prochaine fois le feu*).

tous ces discours, approuve des éléments de ceux-ci, évalue leur portée, mais surtout, les remet en question. Ainsi, Vieux se positionne par rapport à la question raciale en reconnaissant les débats qui existent déjà sur le sujet. Avec une bonne dose d'ironie et d'humour, Vieux laisse entendre « sa voix » sur le problème racial, tout en prenant position sur la littérature et l'art en général. La position de Vieux par rapport au racisme est d'ailleurs paradoxale. Alors qu'il dit à maintes reprises ne pas vouloir parler de l'esclavage, du passé, de l'histoire, on retrouve une phrase appartenant au *Code Noir*⁵¹ en exergue dans de *Comment faire*. Se faisant, ce dernier s'inscrit donc dans une lignée de textes, de discours, de théories sur le problème racial.

S'appuyant une fois de plus sur la position de Baldwin face à la littérature de protestation, Vieux s'oppose à l'aspect revendicateur de l'œuvre de Spike Lee : « Ce n'est pas de l'art, c'est du combat de rue » (CG, p. 264). Malgré tout, les références intermédiaires et intertextuelles appartiennent toujours à des représentants de la culture noire américaine qui, comme Vieux lui-même, cherche la reconnaissance sociale et artistique.

⁵¹ Le *Code Noir* est un ensemble de textes juridiques, portant sur le statut civil et pénal des esclaves et régissant la vie des esclaves noirs dans les colonies françaises. Ces textes sont écrits par le ministre Colbert et paraissent sous Louis XIV. Deux versions existent : la première en 1685, la deuxième en 1724. La phrase en exergue dans *Comment faire* est : « Le Nègre est un meuble » (CF, p. 10).

2.3 Différentes représentantes de la littérature féministe

« Les démentis de l'expérience ne peuvent rien contre le mythe. »

Simone de Beauvoir, *Le Deuxième Sexe*.

On retrouve également, surtout dans *Comment faire*, un parallèle évident entre la condition des noirs et celle des femmes. Cette comparaison est illustrée dans *Cette grenade*, quand Vieux compare l'attitude des serveurs dans les restaurants par rapport au Nègre et à la Blanche : « Je remarque que, chaque fois que je mange avec un Blanc, inmanquablement, c'est à lui qu'on remet l'addition. Le Nègre est l'équivalent d'une femme aux yeux des serveurs. Ce qui doit être l'insulte suprême pour une Blanche » (CG, p. 166). Cette situation d'infériorité de la Blanche et du Nègre est d'ailleurs décrite à maintes reprises dans les deux œuvres. Le Blanc, ayant atteint le haut de « l'échelle sociale judéo-chrétienne », est le seul à avoir accès aux « fruits sauvages, lourds et succulents » (CG, p. 45). Or, pour le narrateur, « l'échelle sociale est faite pour qu'on la grimpe » (CG, p. 266), et c'est précisément ce que la Blanche et le Nègre ont l'intention de faire. Dans les deux cas, ils passeront par la littérature, ou l'art, pour y arriver.

Le personnage féminin le plus important de *Comment faire* est sans contredit Miz Littérature. Elle fait partie d'un « club littéraire féministe à McGill - les Sorcières de McGill - dont les membres s'occupent de remettre en circulation les poétesses injustement oubliées » (CF, p. 42). Miz Littérature travaille d'ailleurs, dans le cadre de sa thèse, sur la philosophe et poétesse médiévale Christine de Pisan. On retrouve donc, à travers ce personnage, une représentante du mouvement féministe et revendicateur. Lorsque Miz

Littérature se trouve chez Vieux, elle lui fait d'ailleurs remarquer qu'il ne possède pas beaucoup d'œuvres écrites par des écrivaines :

Miz Littérature regarde mes bouquins.

- Tu n'as pas beaucoup de femmes dans ta collection.

C'est dit gentiment, mais ce genre de remarque peut cacher la plus terrible condamnation.

- Oui, c'est vrai. Il y a toujours Marguerite Yourcenar.

Yourcenar, paraît-il, ne peut pas me dédouaner. Trop suspecte. Je n'ai pas de Colette, ni de Virginia Woolf (impardonnable!), même pas un Marie-Claire Blais. (CF, p. 74)

La mémoire littéraire de Vieux semble donc, de prime abord, ne pas contenir beaucoup d'œuvres d'écrivains femmes. Par ailleurs, un peu plus loin, le narrateur souligne qu'il possède tout de même un recueil de poésie d'Erica Jong. Celle-ci, étant une figure importante du féminisme américain trouve donc sa place dans la bibliothèque de Vieux. Le poème de Jong, qui est récité en cœur par Miz Littérature et Valérie Miller, se nomme « NON SYLVIA PLATH N'EST PAS MORTE » (CF, p. 75). Sylvia Plath, écrivaine américaine née en 1932, est considérée par plusieurs comme étant l'une des précurseurs du mouvement féministe. Son roman autobiographique *The Bell Jar*⁵², publié peu de temps avant sa mort, présente un personnage principal qui s'élève contre l'ordre établi, mais surtout contre la condition de la femme dans la société. Ainsi, la narratrice se révolte, tout comme Sylvia Plath dans son *Journal*⁵³, contre le mariage, le pouvoir de l'homme sur la femme, les attentes nourries à l'égard des femmes, mais avoue aussi ses craintes par rapport à la maternité et la vie domestique, et s'interroge sur la possibilité de créer, pour la femme, dans une société contrôlée par les hommes. Les féministes considèrent l'œuvre de Plath

⁵² Le roman *The Bell Jar* a paru en 1963, sous le pseudonyme Victoria Lucas, et fait le récit de la tentative de suicide de Sylvia Plath.

⁵³ Le *Journal* de Sylvia Plath a paru en 1982, en version censurée, et en 2000, en version non abrégée.

comme très importante dans le mouvement des revendications pour les droits de la femme et, depuis son suicide en 1963, citent souvent Sylvia Plath en exemple pour illustrer l'effet dévastateur d'une société patriarcale oppressante sur la femme.⁵⁴

On assiste donc, dans l'œuvre de Laferrière, à une double référence. Le recueil de poèmes de Jong, écrivaine féministe, porte sur Sylvia Plath, et plus précisément sur le refus de sa mort. Le texte crée ainsi une comparaison entre la condition de la femme, qui est inférieure à l'homme dans la société décrite dans le roman, et celle du Nègre, qui est tout en bas de l'échelle sociale.

Ce parallèle est également présent, comme nous l'avons mentionné précédemment, dans l'intertextualité de Simone de Beauvoir : « On ne naît pas Nègre, on le devient » (CF, p. 162). Cette phrase, inspirée elle-même du courant existentialiste⁵⁵, est donc reprise par Vieux pour illustrer le fait que la condition « inférieure » du Nègre, tout comme celle de la femme, est une construction sociale. Parallèlement, le Blanc naît supérieur aux autres : « L'enfant d'un Blanc et d'une Noire sera forcément Noir, tandis que celui d'un Noir et d'une Blanche ne pourra jamais être un Blanc. La conclusion est irrévocable. On naît Blanc, on ne le devient pas » (CG, p. 155) ». La lutte pour la reconnaissance sociale, condition qui est innée pour le Blanc, est donc un aspect qui relie le Nègre et la Blanche.

En plus de la référence à Simone de Beauvoir, une multitude d'écrivaines appartenant au courant féministe sont mentionnées. Ainsi, bien que Virginia Woolf ne fasse

⁵⁴ Voir notamment le mémoire de maîtrise de Jacinthe Boivin-Moffet, « *L'expression de la révolte chez Sylvia Plath dans son journal et *The Bell Jar** », mémoire de maîtrise, Département des littératures, Faculté des Lettres, Université du Québec à Montréal, 2010.

⁵⁵ La célèbre phrase de Simone de Beauvoir, « On ne naît pas femme, on le devient », tirée de l'essai *Le Deuxième Sexe* paru en 1949, est elle-même fortement inspiré de la philosophie existentialiste de Jean Paul Sartre.

pas partie de la bibliothèque de Vieux, elle est nommée à plusieurs reprises et on retrouve « une grande photo de Virginia Woolf, prise un jour de 1939, par Gisèle Freund, à Monk House, Rodwell, Sussex » (CF, p. 102) dans la chambre de Miz Littérature. Woolf est donc partie prenante de l'univers littéraire et référentiel de *Comment faire*, tout comme Marguerite Duras, que Vieux aurait hypothétiquement rencontrée lors « d'une projection privée » (CF, p. 113) à Montréal. En plus de Duras, d'autres écrivaines de renom sont évoquées, comme Marguerite Yourcenar, Emily Dickinson ou encore Régine Deforges. On retrouve également une référence à la pièce de théâtre *Les fées ont soif*⁵⁶ alors que le chapitre XXVII se nomme « Les Nègres ont soif » (CF, p. 159). La référence à cette pièce a son importance en raison de son aspect contestataire, mais également pour sa forme novatrice. L'intertextualité des auteurs appartenant au courant féministe est donc, tout comme celle des représentants de la culture américaine, riche et variée.

Comme le note Tiphaine Samoyault, « Si le narrateur devient progressivement un écrivain, c'est parce qu'il parvient à rapprocher une bibliothèque éloignée, à l'intérioriser, à l'utiliser pour son propre compte [...] ». ⁵⁷ Cette bibliothèque, le narrateur de *Comment faire* et *Cette grenade* prend bien soin de la définir. Il est en effet en constant dialogue avec les auteurs du passé, ces « modèles » qui forment sa « mémoire » littéraire et qu'il tend à dépasser. Vieux devient ainsi un écrivain produisant un espace littéraire qui lui est propre:

Le passé enrichit le présent, il se manifeste par strates dans la langue et dans les formes. Dans cette conception, la littérature est pensée comme une histoire continue, moins

⁵⁶ *Les fées ont soif* est une pièce de théâtre créée au Théâtre du Nouveau Monde en 1978. Cette pièce de Denise Boucher est célèbre pour la particularité de la langue et les propos féministes libérateurs la caractérisant. Le titre « Les Nègres ont soifs » pourrait également renvoyer au roman d'Anatole France, *Les Dieux ont soifs*, publié en 1912.

⁵⁷ Tiphaine Samoyault, *op. cit.*, p. 101.

constituée d'individualités que formée d'époques successives, reposant collectivement sur les auteurs du passé pour y puiser tout ce qu'il y a de bon et aller plus loin qu'eux.⁵⁸

Vieux, en se référant à la fois à James Baldwin et Chester Himes, mais également à une multitude de représentants de la culture noire américaine ainsi qu'à différentes écrivaines appartenant au courant féministe, met la table pour établir cet espace littéraire singulier qui lui appartient. Dans le chapitre suivant, nous tenterons de cerner avec plus de détails les caractéristiques de cet espace littéraire inédit construit par un « écrivain de son temps » (CG, p. 315).

⁵⁸ *Ibid.*, p. 100.

CHAPITRE III

VERS UN ESPACE LITTÉRAIRE SANS FRONTIÈRES

Dans nos deux premiers chapitres, nous avons analysé les deux grandes « familles » littéraires auxquelles le narrateur de Dany Laferrière se réfère. En mettant en place un système intertextuel complexe, Vieux convoque à la fois des écrivains américains marginalisés qui utilisent le genre de l'autofiction, mais également des écrivains noirs et différents représentants de la culture noire américaine. Finalement, nous avons illustré comment des écrivaines appartenant au courant féministe trouvaient leur place dans la mémoire littéraire du narrateur de *Comment faire* et *Cette grenade*. La caractéristique commune de tous ces écrivains est la revendication, par la littérature ou une autre forme d'art, d'une reconnaissance artistique et sociale.

Nous avons également montré, dans les deux premiers chapitres, comment Vieux, tout en se référant constamment à des écrivains du passé, tentait d'établir un nouvel espace littéraire. En dialoguant avec différents textes appartenant à des écrivains occupant une place d'importance dans sa bibliothèque, Vieux cherche à définir ses modèles, mais également à les surpasser. Ce dialogue constant sert donc à reconnaître ce qui a été fait dans le passé afin de créer un espace littéraire qui lui est propre. Les différentes réflexions de Tiphaine Samoyault, sur la « réécriture » vont en ce sens. En définissant sa bibliothèque avec précision, Vieux établit sa « mémoire littéraire ». Ce faisant, il établit également les différentes caractéristiques de l'écrivain qu'il cherche à devenir. Nous tenterons, dans le présent chapitre de notre mémoire, de définir avec plus de précision les différents aspects

de la figure de l'écrivain chez Dany Laferrière ainsi que les différentes caractéristiques de son écriture.

3.1 Un écrivain américain

Là où je me révolte et revendique mon américanité, c'est quand cette manière de vivre tente de s'ériger en canon. On exige alors de tous ceux qui ne sont pas nés dans ces pays un apprentissage. Quelle humiliation! La sophistication européenne contre la vulgarité américaine. Alors, mon esprit rétif à toute forme d'embrigadement choisit spontanément la vulgarité américaine.

Dany Laferrière, *J'écris comme je vis*.

3.1.1 L'Amérique est un tout

Comme nous l'avons illustré dans les deux premiers chapitres de notre mémoire, les références littéraires que Vieux convoque dans les deux romans de notre corpus sont souvent américaines. L'espace géographique et littéraire est de ce fait majoritairement nord-américain. On peut dès lors se demander ce que signifie, au point de vue de l'écriture, d'écrire en Amérique du Nord. Ce questionnement sur le « comment » et le « pourquoi » de l'écriture, surtout présent dans *Cette Grenade*¹, est d'ailleurs directement abordé par Vieux.

Par ailleurs, l'ouverture de *Cette grenade* confirme d'entrée de jeu son intention. Vieux désire écrire un roman contemporain américain. Ce livre devra être « une collection de textes brefs reliés entre eux par un fil souple et solide » (CG, p. 19-20). Après avoir

¹ Un chapitre entier de *Cette grenade* est consacré à chacune de ces deux questions : « Pourquoi », p. 114-156, et « Comment (Flash-back) », p. 157-178.

défini avec précision les particularités du « roman contemporain américain », le narrateur indique que son « livre n'échappe pas à cette règle » (CG, p. 20). Il y a donc un désir assumé chez l'écrivain d'être américain et d'écrire une œuvre américaine contemporaine. Or, cette « étiquette » que le narrateur s'impose devient paradoxalement une façon d'être totalement libre dans la création. Ainsi, comme Vieux l'indique dans les premières pages de son récit : « tout ce qu'on dit de l'Amérique est vrai. Elle intègre tout. Ventre mou de la Terre. Dernier peuple innocent » (CG, p. 16). Le fait d'être un écrivain américain est donc une façon pour le narrateur d'atteindre une liberté dans l'écriture qui, selon sa conception des choses, n'est possible qu'en ce lieu. Ce lieu qui englobe tous les autres :

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 Miami. (CG, p. 15)

Cette perception de l'Amérique comme une totalité du monde est évoquée à plusieurs reprises dans *Comment faire* et *Cette grenade*. Cette totalité des choses, des races, des arts est précisément ce que Vieux recherche et il ne s'en cache pas : « 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 » (CF, p. 31). L'Amérique est donc le lieu idéal de la création sans frontières, de l'écriture sans contraintes et du décloisonnement de l'espace littéraire. Elle permet à Vieux de choisir librement sa manière d'écrire et de transgresser les genres littéraires. Elle permet également d'être totalement libre dans le choix de ses références littéraires. Comme l'Amérique contient tout, il est possible pour le narrateur de se référer à Héraclite, en le citant

indirectement : « Héraclite dit que l'homme qui dort construit l'univers » (CF, p. 37)². Dans la même conversation, Bouba se réfère explicitement au Coran, « Célébrez donc Allah le soir et le matin » et à « *Vogue Magazine* » (CF, p. 38). Le personnage de Bouba est d'ailleurs, tout comme Vieux, un représentant de cette culture englobant tout qui « est totalement occidentale » (CF, p. 155). Les deux protagonistes de *Comment faire* sont donc occidentaux, et leur système référentiel est ouvert sur le monde :

Bouba est affalé sur le Divan dans sa pose habituelle (couché sur le côté gauche, face à La Mecque) à siroter du thé de Shanghai tout en feuilletant un bouquin de Freud. Comme Bouba est complètement toqué de jazz et qu'il ne reconnaît qu'un gourou (Allah est grand et Freud est son prophète), ça ne lui a pas pris de temps à bricoler cette thèse complexe et sophistiquée où, au bout du compte, Sigmund Freud devient l'inventeur du jazz. (CF, p. 13)

Les références convoquées par Vieux dans cet extrait sont multiples. En faisant face à La Mecque, Bouba boit du thé chinois tout en associant le fondateur autrichien de la psychanalyse et un courant musical créé vers la fin du XIX^e siècle, par la communauté noire, dans le sud des États-Unis. Il y a donc contamination des références qui sont de tous les horizons. D'ailleurs, ce rapprochement entre Freud et le jazz concerne tout autant Vieux que Bouba : « Leur foi appartient à l'Islam, mais leur culture est totalement occidentale, si vous voulez : Allah est grand, mais Freud est leur prophète » (CF, p. 155). Les références culturelles sont donc plurielles, allant de la littérature mondiale (Jorge Luis Borges, Yukio Mishima, André Gide, etc.) à la peinture (Paul Gauguin, Vincent Van Gogh, Henri Matisse) et, de manière parfois plus minime, à la philosophie et aux sciences humaines (Claude

² Il est à noter que cette référence précise à Héraclite fait partie de l'univers de Dany Laferrière. Ce dernier s'en sert, entre autres, pour désigner son roman *L'art presque perdu de ne rien faire*, paru chez Boréal en 2011. Voir l'article de Jean-Claude Rapiengaz, « Un maître de sagesse dans son hamac », *Lacroix : Livres et Idées*, 11 septembre 2014, p. 11 et Josée Lapointe, « Dany Laferrière : journal d'un libre flâneur », *La Presse*, 4 novembre 2011.

Levi-Strauss, Héraclite, Sigmund Freud). Le caractère « occidental » de la culture des deux protagonistes est donc appuyé par une culture savante riche et variée.

Cependant, l'espace américain permet également à Vieux de se référer à des auteurs qui ont, tout comme lui, habité et critiqué l'Amérique. Nous avons déjà montré, dans les deux premiers chapitres, que les références à ces écrivains américains étaient omniprésentes. D'ailleurs, dans *J'écris comme je vis*, Laferrière cite James Baldwin qui définit cette Amérique qui englobe tout :

« L'Amérique est un tout. De toute façon, la misère et la honte des Noirs entraîneront à la longue la dégénérescence des Blancs. Les Noirs ne retourneront pas en Afrique, comme les Blancs ne retourneront pas en Europe. C'est l'Amérique qu'il faut continuer à parfaire. C'est là que nous devons vivre malgré tout. Et nous ne pouvons continuer à vivre comme nous le faisons ». ³

Cette citation de James Baldwin, entre guillemets dans le texte, montre bien que le narrateur se réfère une fois de plus à un de ses modèles pour construire sa conception de l'espace littéraire et social. L'Amérique est le seul lieu possible, de par son aspect « en devenir », où l'écrivain peut créer en toute liberté. C'est donc dans un lieu qui reste à définir, en constante évolution, que le narrateur établit son univers romanesque qui est, également, en train de se construire. C'est en Amérique, et en Amérique seulement qu'il est encore possible pour le narrateur de revendiquer la liberté artistique et la reconnaissance sociale.

³ Dany Laferrière, *J'écris comme je vis*, *op. cit.*, p. 84.

3.1.2 Le problème racial

Cependant, être un écrivain américain contemporain, cela signifie également de dénoncer le problème racial de la société américaine. Les références à James Baldwin et Chester Himes vont en ce sens. Comment être un écrivain américain aujourd'hui en ignorant la question raciale? Il y a donc une revendication de la liberté artistique, certes, mais on retrouve également une analyse très subjective du racisme en Amérique du Nord. Car si l'Amérique est un tout, elle contient tout autant « dans son sein ce mélange inflammable de sexe, de race et d'argent » (CG, p.267). Les références à James Baldwin, comme nous l'avons montré précédemment, sont omniprésentes pour cette raison. Le défi est de taille. Écrire un roman qui dénonce un problème social sans en faire un roman politique. Car Vieux est, tout comme James Baldwin, contre les œuvres créées à des fins exclusivement contestataires. Cette question du rapport entre l'art et la politique est d'ailleurs présente tout au long de l'œuvre de Dany Laferrière. Ainsi, dans un des derniers romans appartenant à son « autobiographie américaine », *Le cri des oiseaux fous*⁴, Vieux est toujours confronté à cette fameuse question : « Je peux toujours penser à autre chose, mais l'obsédante question ne veut pas sortir de ma tête : la culture ou la politique? ».⁵ Plus tôt dans le roman, étant entouré d'amis journalistes, Vieux s'efforce de leur rappeler avec vigueur : « Il n'y a pas que la politique! Tout n'est pas que politique! »⁶

La question raciale est donc un sujet central dans *Comment faire* et *Cette Grenade*. D'ailleurs, la question du « fantasme », caractéristique principale du *Paradis du dragueur nègre* au dire de Vieux, est précisément la relation entre le Noir et la Blanche. Cette

⁴ Dany Laferrière, *Le cri des oiseaux fous*, Lanctôt Éditeur, Montréal, 2000.

⁵ *Ibid.*, p. 64.

⁶ *Ibid.*, p. 61.

relation, ou cette « confrontation Blanche/Nègre », est donc « une façon d’aborder le problème » (CG, p. 13). L’illustration du problème racial en passant par la relation entre la Blanche et le Nègre est la manière dont Vieux se sert pour montrer que le racisme est toujours présent dans la société qu’il habite. Une façon de parler du racisme sans faire de la littérature de contestation. La référence à Chester Himes vient également prendre tout son sens ici. Aborder le racisme en étudiant précisément la relation entre le Nègre et la Blanche, comme Himes le faisait, mais en utilisant un style qui lui est propre. Le titre « *Comment faire l’amour avec un Nègre sans se fatiguer* » est ainsi une façon de rappeler l’esclavage, mais aussi une stratégie afin de vendre son livre. Comme Vieux le dit lui-même dans *Cette grenade*, « J’ai connu du succès à cause du titre de mon premier roman » (CG, p. 21).

Il y a, par ailleurs, plus que la relation entre la Blanche et le Nègre dans *Comment faire* et *Cette grenade*. On retrouve une « chosification » assumée du Nègre qui est sans cesse déshumanisé. L’individualité du Nègre n’existe pratiquement pas et, en entrevue avec Miz Bombardier, Vieux s’empresse de lui rappeler : « On dit " les Noirs ". C’est une espèce. Il n’y a pas d’individu » (CF, p. 156). Parallèlement, la citation du code noir en exergue du roman est sans équivoque : « Le Nègre est un meuble » (CF, p. 9). Il y a donc, chez le narrateur, une dénonciation des inégalités sociales. Selon lui, les choses n’ont pas tellement changé depuis l’époque napoléonienne. Cet état de « meuble » est renforcé par la présence de la toile de Matisse, *Grand intérieur rouge*⁷, qui représente, selon le narrateur, sa « vision essentielle des choses » (CF, p. 49). Or, on retrouve dans la composition de cette œuvre picturale plusieurs meubles noirs (table, chaise) en plus d’avoir, en arrière-plan, un dessin

⁷ Henri Matisse, *Grand intérieur rouge*, 1948.

en noir en blanc qui est ignoré par Vieux lors de son analyse⁸ de l'œuvre. Parallèlement, lorsque le Nègre n'est pas désigné comme étant un meuble, il se rapproche davantage de l'animal, du sauvage, du « primitif » : « l'homme primitif, le Nègre selon *National Geographic*, Rousseau et cie » (CF, p. 155). Vieux souligne d'ailleurs que Gide, lors d'un voyage au Tchad, avait comparé l'odeur des Nègres à une « odeur de feuille » (CF, p.27). Ce à quoi Vieux s'empresse d'ajouter : LES NÈGRES SONT DU RÈGNE VÉGÉTAL » (CF, P.27). Les stéréotypes sont donc utilisés à profusion, toujours avec ce ton ludique, pour décrier une vérité fondamentale. Ainsi, Vieux montre que les clichés et les stéréotypes sur les noirs font bel et bien partie de l'univers collectif américain. Le narrateur de *Cette grenade* avoue d'ailleurs d'emblée utiliser les stéréotypes à son avantage :

« - Mais pourquoi tu continues d'exploiter les clichés sur les Nègres?

- C'est une mine à ciel ouvert. Tout le monde a le droit d'aller puiser là-dedans » (CG, p. 120).

Cette « mine à ciel ouvert », le narrateur de *Cette grenade* et de *Comment faire s'amuse à aller y puiser, sans relâche. C'est en répétant ces stéréotypes et ces clichés à outrance qu'il parviendra à illustrer à quel point ils sont déplorables. L'écriture est d'ailleurs le moyen qu'il a trouvé pour bien prouver qu'il est humain :*

Mais, lui [le concierge], il ne parlait pas de talent. Il parlait de quelque chose de plus génétique. Il doutait de mon humanité. Pour lui, j'étais un chien galeux. Un point, c'est tout. Il ne doutait même pas. Il savait. Il s'attendait visiblement, chaque fois que je le croisais, à ce que je me mette à japper. Voilà. Et voilà une motivation sérieuse pour écrire. J'ai écrit pour prouver que je ne suis pas un chien. Et ce n'est pas une façon de parler. Aujourd'hui, je suis un écrivain connu et il plante des tomates quelque part en Grèce. Donc,

⁸ Sur le mur au fond de la toile de Matisse, on retrouve deux œuvres de l'artiste. La première, très colorée, est identifiée par Vieux et se nomme *L'ananas* (1948). La seconde, reléguée à un accessoire, correspond à un dessin au pinceau de Matisse se nommant *Intérieur à la fenêtre au palmier* (1948).

il ne sait pas que je suis célèbre. S'il lui arrive de penser à moi, je suis encore un chien (CG, p. 174).⁹

L'humour et l'ironie occupent donc une place d'importance dans l'écriture de Vieux. Encore une fois, la référence à Chester Himes, qui utilisait un procédé semblable, vient appuyer cette utilisation du rire dans la dénonciation du problème racial :

Himes est un missionnaire, un timonier du monde africain américain en lutte pour l'acquisition de la liberté et de la justice. Le comique himesien se veut une touche nouvelle apportée au roman policier qui prolonge les combats antérieurs du romancier noir. Car le rire permet à la communauté noire de faire le point, de recharger l'énergie nécessaire aux combats futurs. Le rire a valeur de pause respiratoire et de leurre dans les conflits dans la mesure où il détourne l'attention de l'ennemi qui ne se doute pas que derrière le rire sarcastique, se préparent et se profilent des actions d'éclat en couveuse [...] La farce et le comique construisent un langage propre aux initiés, une arche de Noé garantissant la solidarité afro-américaine et la satire du monde des oppresseurs.¹⁰

Bien entendu, l'écriture de Vieux se distingue à plusieurs niveaux de celle de Himes. Loin de lui cette idée de créer une « solidarité afro-américaine », Vieux répète sans cesse qu'il a le projet de « se faire détester autant par les Noirs que par les Blancs » (CG, p. 350). Le genre littéraire du roman policier n'est pas non plus employé par Vieux, qui procède à un décloisonnement des genres en utilisant le carnet de voyage, le journal, les notes, les entrevues téléphoniques, etc. Il y a donc de multiples différences entre l'écriture de Vieux et celle de Himes mais l'humour représente tout de même l'arme la plus fatale du narrateur de Dany Laferrière.¹¹

⁹ Il est à noter que l'on retrouve plusieurs comparaisons entre le Nègre et le chien dans *Comment faire et Cette grenade*.

¹⁰ Côte Ndong Onono, *L'esthétique de Chester Himes*, Éditions Publibook, Paris, 2010, p. 65.

¹¹ Plusieurs études d'importance existent sur l'humour et l'ironie, notamment les études d'Arthur Schopenhauer, d'Henri Bergson ou encore de Vladimir Jankélévitch, mais ce n'est pas le lieu ici d'entreprendre une théorisation de l'humour et de l'ironie.

3.1.3 Le succès et l'argent

Dans un des premiers segments de *Cette Grenade*, nommé « Comment devenir célèbre sans se fatiguer » (CG, p. 21), le narrateur évoque avec humour une vingtaine de réactions concernant le titre de son premier roman : *Comment faire l'amour avec un Nègre sans se fatiguer*. Ce titre peut être analysé de différente manière mais il est sans contredit une manière de ridiculiser une certaine littérature de l'époque, encore présente aujourd'hui, qui a pour ambition d'expliquer le « pourquoi » et le « comment » des choses. Ainsi, comme l'observe Christiane Ndiaye :

[...] du moment que l'on reconnaît le titre comme un calque qui renvoie à ces multiples manuels populaires qui garantissent le succès dans tous les domaines et dont le prototype est probablement l'ultra-américain *How to become a millionaire*, le lecteur/spectateur se trouve d'emblée dans un registre ambigu, mi-sérieux mi-comique, où il ne saura pas toujours s'il faut rire ou se désoler. Car malgré leurs objectifs souvent assez farfelus, ces multiples manuels sont généralement destinés à des acheteurs qui les prennent au sérieux ; ils ouvrent les portes à toutes les ambitions : *How to become a Better Reader*, *How to Become an Expert Witness*, *Comment épanouir votre enfant*, *Comment devenir bon danseur*, *Comment devenir créateur*, *Comment écrire un poème d'amour*, *Comment faire de l'argent avec l'argent des autres*, etc ». ¹²

Le titre *Comment faire l'amour avec un Nègre sans se fatiguer* devient donc une sorte de parodie de toute cette littérature offrant un mode d'emploi garantissant la réussite dans un domaine choisi. Par ailleurs, le fait de parler de sexualité est encore plus vendeur, et c'est tant mieux, car il ne faut pas oublier que le narrateur est en Amérique. Or, « l'Amérique n'a qu'une exigence : le succès » (CG, p. 17). Il est d'ailleurs primordial de comprendre que la société est « séparée en deux classes : les acheteurs et les payeurs », et le narrateur n'a « jamais perdu de vue cette équation » (CG, p. 18). La recette est simple : écrire pour

¹² Christiane Ndiaye (dir), *Rira bien... Humour et ironie dans les littératures et le cinéma francophones*, Montréal, Mémoire d'encrier, 2008, p. 170.

faire de l'argent pour pouvoir écrire davantage : « Il y a une relation très serrée entre être connu, être riche et être lu. Plus vous êtes lu, plus vous devenez connu, et plus vous êtes connu, plus vite vous devenez riche. Et libre au bout du compte » (CG, p. 18). Une comparaison entre le marché européen et américain est d'ailleurs utilisée par Vieux pour illustrer cette réalité économique : « En Europe, c'est l'obsession de l'originalité. Ici, on ne veut jamais quitter le groupe. C'est le groupe qui achète. Jamais trop loin de son acheteur » (CG, p. 224).

Ainsi, le premier manuscrit de Vieux, *Paradis du dragueur nègre*, constitue « sa seule chance » (CF, p.162) alors que *Cette grenade* est un reportage commandé, rémunéré, sur l'Amérique. Dans les deux cas, ce qui motive l'écriture, c'est l'argent :

Quant à moi, je bénis l'argent et je recherche sa compagnie. Je ne parle pas de la compagnie des riches qui ont fait perdre un temps précieux à Truman Capote. (Tout le monde ne peut être Proust, mon cher Truman). Je parle de la compagnie de l'argent pur. L'argent lui-même. Le papier-monnaie et, bien sûr, les pièces sonnantes et trébuchantes. (CG, p. 178)

L'argent et le succès agissent donc en tant que motivateur pour l'écrivain fictif qui veut à tout prix « grimper l'échelle sociale judéo-chrétienne » (CG, 45). Il s'agit d'ailleurs de la volonté de tous les protagonistes présentés dans ce portrait de l'Amérique que constitue *Cette grenade*. Toutes les communautés noires (haïtienne, dominicaine, cubaine, caribéenne¹³, etc.) présentées dans le roman se battent pour la reconnaissance sociale. Erzulie, cette jeune femme noire qui harcèle le narrateur pour que ce dernier écrive un livre sur elle, « veut être connue. C'est tout. Comme tout le monde » (CG, p. 160). Même son

¹³ Le narrateur de *Cette grenade* rencontre, au cours de son voyage, différents représentants de ces communautés. Ce passage illustre bien les aspirations de ces communautés d'immigrants qui veulent tous réussir à tout prix en Amérique : « C'est un quartier bien fleuri, avec beaucoup d'enfants. Les familles viennent de la Caraïbe surtout. Ce sont de jeunes cadres dynamiques, tout excités à l'idée de grimper l'échelle sociale judéo-chrétienne, ayant foi dans les possibilités pratiquement infinies qu'offre l'Amérique » (CG, p. 196).

de cloche chez ce mannequin, avec qui Vieux partage un dîner, qui a du succès, mais pas avec les gens qui l'intéressent : « On n'a jamais ce qu'on veut au bon moment ni avec la bonne personne » (CG, p. 215). Le succès, la liberté et l'argent sont les objectifs ultimes à atteindre et, par conséquent, tous les protagonistes du roman se retrouvent en état de lutte.

Si le succès est la motivation ultime, c'est que l'écrivain fictif écrit sur ce qui se passe à l'endroit où il se trouve, l'Amérique. Le succès donc, « à n'importe quel prix. Et de n'importe quelle manière. Le mot succès n'a de sens qu'en Amérique » (CG, p. 17). Par ailleurs, le succès peut être représenté de manière différente. Ainsi, dans *Comment faire*, le succès de Vieux survient à la suite de la publication de son premier roman : « ET CET HOMME, Ô MIRACLE, EST LE PREMIER BLANC À M'APPELER MONSIEUR » (CF, p. 149). Le succès passe donc par le regard des autres, mais passe également par les gens que l'on fréquente. Ainsi, Vieux énonce ce souhait vers le milieu du roman : « Faut-il croire qu'il n'y a aucune chance pour un honnête et consciencieux Dragueur nègre de trouver son paradis? JE VEUX CAROLE LAURE. J'EXIGE CAROLE LAURE. QU'ON M'APPORTE CAROLE LAURE » (CF, p. 121-122). Or, après la publication de son roman et l'apparition du succès, Vieux reçoit un téléphone de Carole Laure : « J'ai écrit un bouquin avec mes tripes pour avoir un téléphone de CL. Et ça marche, je l'ai » (CF, p. 151). Dans *Cette grenade*, ce n'est plus seulement Carole Laure que désire le narrateur et qui motivait l'écriture du premier roman, mais bien différentes comédiennes, interchangeable et anonymes :

J'ai tellement rêvé de cela au cours de mes années d'errance à travers les chambres crasseuses de cette ville que j'ai fini par oublier (on oublie toujours ce qui nous habite profondément) que j'ai écrit ce premier roman pour cette seule et unique raison : m'asseoir avec une jeune et belle comédienne à la terrasse d'un café, vers deux heures de n'importe quel après-midi d'été. Quel luxe! Et bavarder avec elle à propos, tiens, de Claudel.

Somptueux et sensuel mysticisme. Comme Virgile est exquis! Les premiers feux de Musset (CG, p. 171).

Le succès et l'image sont donc indissociables. Dîner avec « cette » comédienne, mais surtout être vu avec « elle ». Car le succès en Amérique représente « le toit du monde » (CG, p. 17). Lorsqu'on a finalement atteint le sommet de l'échelle sociale judéo-chrétienne, « on vous regarde » (CG, p. 17). Le regard des autres est donc encore une fois d'une importance capitale dans le concept même du succès. Le narrateur n'est cependant pas seul dans sa croisade pour le succès instantané, mais il est en guerre, et il veut « sa part du gâteau » (CG, p. 121) :

À l'époque, j'essayais (je ne sais pas comment une telle ambition s'était infiltrée en moi) d'écrire un roman et de survivre en Amérique. L'une de ces activités était de trop. Faut choisir, vieux. Justement, je voulais tout. C'est le propre des noyés. Je voulais le roman, les filles (ces filles fascinantes inventées par la modernité, les régimes minceurs et le désir fou des hommes d'âge mûr), l'alcool et le rire. Tout ce qui m'était dû. Tout ce que l'Amérique m'avait promis. Je sais que l'Amérique a fait beaucoup de promesses à un nombre incalculable de gens, mais moi, j'entendais lui faire tenir ses promesses (CG, p. 40)

Évidemment, comme pour le cas des stéréotypes répétés par Vieux, cet objectif du succès, de la richesse et de la célébrité est doublé d'une ironie tranchante. Cette forme d'humour est bien définie par Henri Morier :

L'humour est l'expression d'un état d'esprit calme, posé, qui, tout en voyant les insuffisances d'un caractère, d'une situation, d'un monde où règnent l'anomalie, le non-sens, l'irrationnel et l'injustice, s'en accommode avec une bonhomie résignée et souriante, persuadé qu'un grain de folie est dans l'ordre des choses ; il garde une sympathie sous-jacente pour la variété, l'inattendu et le piquant que l'absurde mêle à l'événement. Il feint donc de trouver normal l'anormal. Il soutient paradoxalement, avec un sérieux apparent et tranquille (flegme) que les situations aberrantes qu'il décrit n'ont rien que de très naturel. Il fait semblant d'approuver les écarts, de les justifier à l'occasion. Sa peinture, discrètement exagérée ou légèrement en retrait sur les points les plus irrationnels, fait entrevoir un antimonde utopique, qui serait le monde de l'ordre de l'intelligence.¹⁴

¹⁴ Henri Morier, *Dictionnaire de poétique et de rhétorique*, PUF, Paris 1961, p. 582.

Ce passage résume assez bien l'humour employé par Dany Laferrière dans *Comment faire* et *Cette grenade*. Le narrateur des deux romans exploite les stéréotypes et les clichés en les utilisant comme s'ils étaient une forme de vérité absolue. En outre, cette perpétuelle guerre des races et des sexes est une manière d'illustrer les inégalités sociales présentes dans les deux romans. Ce désir de l'argent et du succès, évoqué à maintes reprises dans les deux romans, est aussi une manière de critiquer le mirage de « l'American Dream », supposément accessible à tout un chacun. En soulignant l'importance du « regard », agissant comme barème du degré de la réussite sociale, Laferrière fait ressortir l'aspect illusoire du succès. Celui qui réussit est donc regardé avec envie par les autres et devient ainsi une sorte de mythe, d'image. La fin de la discussion entre ce mannequin qui a réussi et Vieux va en ce sens :

- Mais tu vis complètement pour l'approbation des autres?

- Et toi, me répond-elle du tac au tac, ça ne te fait rien de sentir l'envie des gens sur ta peau? On dirait des sangsues.

Un silence

- C'est mon métier qui veut ça, reprend-elle. On passe notre temps à nous observer dans les yeux des autres. Je me demande comment on a pu inventer un tel métier. Tu ne gagnes ta vie que si on te regarde [...] Je suis une image. Je fais semblant de manger. Tu crois que j'existe? (CG, p. 217-218)

On retrouve cependant dans *Cette grenade* des passages critiquant directement le succès. Ainsi, alors que Vieux converse avec une jeune fille dans un bar, le succès devient tout à coup moins attrayant : « Et c'est ça, l'impuissance : perdre le droit de se plaindre. Tout le monde me croit riche, célèbre et heureux » (CG, p. 139). Parallèlement, le succès est éphémère. Le narrateur reprend d'ailleurs la fameuse citation d'Andy Warhol qui affirmait dans les années soixante : « In the future everyone will be world-famous for

fifteen minutes »¹⁵. Le succès ne dure donc pas, d'où cette guerre perpétuelle en sol américain. Lorsque l'on réussit finalement à atteindre l'objectif ultime, il vaut mieux en profiter, car les minutes sont comptées :

C'est ici le sommet. Le toit du monde. Surtout : on vous regarde. Celui qui regarde en Amérique est toujours 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 Amérique. Le nouveau parfum, justement (CG, p. 17).

Le choix du lieu est donc primordial pour comprendre la figure de l'écrivain chez Dany Laferrière. D'ailleurs, cette suite de romans, cette « œuvre totale » que Dany Laferrière rédigera et qui sera constituée de dix titres au total, se nomme « l'autobiographie américaine ». Le narrateur écrivain est donc profondément américain dans sa manière de percevoir le monde qui l'entoure, dans les thèmes qu'il aborde et dans l'espace littéraire et social qu'il met en place. Il ne s'agit cependant pas de son unique caractéristique.

¹⁵ Andy Warhol, *Andy Warhol exhibition at Moderna Museet*, Stockholm, 1968, p. 28.

3.2 Un écrivain primitif

Une mangue tombe. J'écris : mangue. Les enfants jouent au ballon dans la rue parmi les voitures. J'écris : enfants, ballon, voitures. On dirait un peintre primitif. Voilà, c'est ça, j'ai trouvé. Je suis un écrivain primitif.

Dany Laferrière, *Pays sans chapeau*.

La première partie de notre troisième chapitre s'intéressait aux thèmes présents dans *Comment faire* et *Cette grenade*. Le caractère américain du narrateur écrivain est lié à sa manière de considérer l'Amérique comme un tout, décroissant ainsi l'espace littéraire et artistique des deux romans. En outre, cette totalité de l'Amérique incluait également les inégalités sociales et raciales. Vieux utilisait l'humour pour dénoncer ces inégalités, en les mentionnant au passage comme s'il s'agissait d'une situation normale. Parallèlement, le narrateur établissait un lien étroit entre la littérature et le succès, la richesse et la liberté. Par ailleurs, ce goût prononcé du succès était également critiqué et un des aspects de son portrait de l'Amérique résidait dans la consommation excessive. La littérature devenait donc une particularité de cette relation économique primordiale à la survie en Amérique où la littérature est une forme de commerce comme une autre. Dans la prochaine partie du présent chapitre, nous étudierons plus particulièrement l'écriture de cet écrivain fictif, en analysant sa relation particulière avec les mots et en retraçant la présence de la peinture primitive à travers son œuvre.

3.2.1 Les mots et les choses

Comme nous l'avons mentionné à plusieurs reprises dans notre mémoire, le lecteur de *Comment faire* et *Cette grenade* assiste à l'élaboration de l'espace littéraire de Vieux. Le lecteur est donc témoin des problèmes qu'engendrent l'écriture pour le narrateur des romans, mais aussi des questionnements de celui-ci sur l'écriture, sur sa portée, sa finalité et son but. L'écriture est parfois ardue, Vieux étant victime de la page blanche :

- Qu'est ce qui t'arrive, Vieux?

- Quoi?

- T'as peur?

- Peur de quoi?

- T'as peur de la maudite page blanche?

-C'est ça.

-Tords-la, Vieux, prends-la, fais-la gémir, humanise cette saloperie de page blanche (CF, p.106).

Cette référence à la peur de la page blanche est d'ailleurs suivie d'un passage où Vieux se contente d'écrire ce qu'il voit : « J'écris : lit [...] J'écris : TOILETTES [...] J'écris : RÉFRIGÉRATEUR [...] J'écris : RÉCHAUD À ALCOOL (CF, p. 106-108) », et ainsi de suite. La relation entre la vision du narrateur et son écriture est de ce fait directe, quotidienne, sans filtre. Les mots servent à représenter le plus simplement possible sa réalité. Cette relation du narrateur avec les mots les plus simples est d'ailleurs centrale pour comprendre son espace littéraire. Elle est présente dans plusieurs autres œuvres de Dany Laferrière. Ainsi, on retrouve le même type de réflexion dans *Le cri des oiseaux fous* où le narrateur évoque le pouvoir particulier des mots dans la représentation de la vie :

Je trouve mes mots partout. Dans la rue, dans les livres. Ou simplement dans les airs. Certains mots, même quand on ne les emploie plus, aiment rester dans l'air à flotter,

attendant qu'un facétieux les attrape. J'aime surtout les mots simples que les gens emploient souvent. Des mots qui aiment se retrouver dans une bouche pour se faire manger, broyer, dévorer, mastiquer. Des mots bien domestiqués.¹⁶

Un peu plus loin, le narrateur renchérit en comparant les mots, les histoires et les phrases : « Le problème, c'est que je n'aime que les mots, pas autre chose. Pas les phrases, ni les histoires. Un mot dit tellement plus qu'une phrase ou une histoire »¹⁷. Le choix du mot juste est donc primordial dans la relation du narrateur avec l'écriture.

En outre, Vieux privilégie les mots simples, une écriture calquée sur ce qu'il voit. Cette écriture « du quotidien » est d'ailleurs définie dans l'ouvrage *J'écris comme je vis* : « Le mot le plus banal possible. Si quelqu'un a faim, j'écris qu'il a faim. Pas de chichi. Sans suspense. Comme la vie [...] J'écris au plus près de la vie »¹⁸. Il y a donc un désir profond chez le narrateur d'écrire à partir d'une prise directe sur la vie, sur ce qui l'entoure, sur sa réalité. Pour ce faire, le vocabulaire doit être simple et la phrase doit être courte. Encore une fois, les références littéraires américaines viennent appuyer cette volonté de l'écrivain « primitif » de créer un espace littéraire simple, direct et concret. Ainsi, les références intertextuelles que nous avons étudiées dans le premier chapitre viennent appuyer cette utilisation de mots simples qui servent à représenter l'univers intime de Vieux. Ces auteurs écrivaient, tout comme Vieux, le plus simplement possible sur ce qui les entouraient : « Là encore, je me sens plus proche des écrivains américains, qui préfèrent les images concrètes, simples, précises, plutôt que de filer de brillantes métaphores »¹⁹. Ces

¹⁶ Dany Laferrière, *Le cri des oiseaux fous*, op. cit., p. 66.

¹⁷ *Ibid.*, p. 67.

¹⁸ Dany Laferrière, *J'écris comme je vis*, op. cit., p. 121.

¹⁹ *Ibid.*, p. 225.

« écrivains américains », qui font partie de la bibliothèque du narrateur écrivain, sont à la fois Charles Bukowski, Henry Miller, Jack Kerouac et Walt Whitman, ce « poète du quotidien ». Ces derniers possèdent aussi une vision crue et directe de la littérature, se rapprochant de ce que Vieux définit lorsqu'il évoque le terme « d'écrivain primitif ». Ainsi, pour Vieux, on retrouve même une certaine esthétique « primitive » chez Walt Whitman : « Whitman, c'est direct, primitif, on dira faussement primitif, car c'est un malin, mais, crois-moi, le vieux, il a du punch... Whitman au déjeuner, ce n'est pas rien. On a l'impression que toute l'Amérique vous pénètre d'un coup » (CG, p. 48). Le choix de l'Amérique n'est certainement pas un hasard, et Vieux s'y réfère à la fois pour ces écrivains, mais également pour sa littérature. Il existe d'ailleurs un lien évident pour le narrateur écrivain entre la peinture primitive et la littérature américaine, qui vont de pair : « J'ai choisi l'Amérique bien avant d'écrire une ligne. Je la sentais plus proche de la peinture primitive, et bien plus complexe qui n'y paraît. C'est ça qui m'a attiré [...]. L'Amérique a un langage qu'on a intérêt à saisir. »²⁰. Le narrateur écrivain se trouve donc à être un écrivain à la fois primitif et américain, bien que cela ne constitue pas ses seules caractéristiques.

Parallèlement, l'écriture est formée de mots qui aiment se retrouver dans « une bouche pour se faire manger, broyer, dévorer, mastiquer ». Il y a de ce fait coexistence de l'oral et de l'écrit dans l'espace littéraire de Vieux. Ainsi, dans *Pays sans chapeau*, le narrateur annonce dès le début du roman : « Je n'écris pas, je parle »²¹. Cette importance de la langue parlée à travers l'écriture du narrateur est perceptible à plusieurs niveaux. Il y

²⁰ *Ibid.*, p. 180.

²¹ Dany Laferrière, *Pays sans chapeau*, Boréal, Montréal, 2006, p. 11.

a, tout d'abord, une multiplication des dialogues dans la plupart des romans de Laferrière et ce, particulièrement dans *Comment faire* et *Cette grenade*. Vieux, dans une discussion avec un chauffeur de taxi, définit d'ailleurs le genre de livre qu'il aime lire : « Méfiez-vous quand un chauffeur de taxi vous parle de votre livre. La plupart du temps, il l'a lu en conduisant. Un bon bouquin, dans ce cas, est un bouquin plein de courts chapitres avec beaucoup de dialogues. Le genre de livre que j'aime lire aussi » (CG, p. 116). Le narrateur, en définissant « le genre livre qu'il aime lire », parle bien évidemment du genre de livre qu'il désire aussi écrire.

Cet effet de la langue parlée du quotidien est également créé par le style même de l'écriture de Vieux. Ainsi, on rencontre beaucoup d'expressions populaires et d'anglicismes dans *Comment faire* et *Cette grenade*. Les premières phrases du chapitre nommé « La roue du temps occidental », dans *Comment faire*, illustrent bien cette tendance : « 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 brousse, p'tit Nègre (CF, p. 17) ». La présence du langage parlé à travers la narration de *Comment faire* est indéniable. En outre, on retrouve dans l'écriture de Vieux un mélange de langage populaire, familier, correct et même parfois, un langage soutenu. Ainsi, si l'on compare le passage ci-dessus avec les dernières lignes du roman, on se rend compte que l'on ne se trouve pas du tout dans le même registre : « L'aube est arrivée, comme toujours, à mon insu. Gracile. Des rayons de soleil à fleurets mouchetés. Comme des pattes de saint-bernard » (CF, p. 162). Il y a donc un mélange constant de registres, de styles et de genres littéraires dans l'écriture de Vieux, décroissant son espace littéraire à un tout autre niveau.

Par ailleurs, la présence marquée d'éléments du langage parlé à même son écriture pourrait être vue comme un désir, de la part du narrateur, de remonter à une époque, une erre, où il y avait déjà un « mélange des publics ». On assiste donc à une sorte de « décloisonnement du public », ou du lectorat, à travers cette simplicité apparente qui caractérise l'écriture de Laferrière. Cette économie de langage, ce type de minimalisme littéraire accessible à tous sont également perceptibles à travers le narrateur et les personnages qui s'expriment en « langage parlé ». On pourrait d'ailleurs définir cette pratique comme étant une forme « d'oralité feinte », caractéristique souvent associée aux romans réalistes²². L'écriture employée par Vieux, et l'espace littéraire qui est mis en place par ce dernier, ne s'adresse donc pas uniquement à un public lettré, d'où ce « décloisonnement du public ».

En outre, cette importance du mot juste se reflète dans l'importance, pour Laferrière, des titres de ses romans. Ces titres représentent à la fois une image²³, mais sont également une sorte de synthèse du roman qui suivra. Ainsi, dans *Je suis un écrivain japonais*, le narrateur se targue d'être « le plus rapide titreur d'Amérique »²⁴. Il va même jusqu'à dire que, « Quand on a le titre, le plus gros de l'ouvrage est fait »²⁵. Les mots formant le titre sont donc porteurs de l'espace littéraire que l'on retrouve dans le livre qui

²² Voir la définition donnée par Christiane Ndiaye, dans Christiane Ndiaye (dir), *Enjeux des genres populaires dans les littératures francophones*, n° 1, Calgary, Palabres : Revue d'Études Francophones, 2009, p. 11.

²³ Voir notamment dans *J'écris comme je vis* alors que Laferrière évoque le titre de son roman *L'odeur du café* : « Pour *L'odeur du café*, par exemple, j'ai vu une image. Une seule. Un petit garçon assis aux pieds de sa grand-mère dans une petite ville de province. C'était tout le livre » (*Ibid.*, p.120).

²⁴ Dany Laferrière, *Je suis un écrivain japonais*, Boréal, Montréal, 2008, p. 12.

²⁵ *Ibid.*, p. 16.

suit, d'où leur importance capitale. En effet, les mots du titre deviennent « le portrait global », « l'élément fondamental du livre »²⁶ :

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 livre²⁷.

3.2.2 L'importance de l'art pictural

Il est indéniable que la peinture a une importance primordiale dans l'écriture de Dany Laferrière. Ainsi, son écrivain fictif, Vieux, se réfère à maintes reprises à des œuvres ou des peintres pour illustrer ses propos, pour appuyer ses dires ou simplement pour « agrémenter » sa narration. Les peintres convoqués sont de divers horizons et de différentes périodes. Les références sont parfois directes, indirectes ou constituées de simples allusions. Dans *Comment faire*, par exemple, le narrateur se réfère directement à Paul Gauguin dans sa description de Miz Littérature qui sort de la douche :

Elle passa une tête dégoulinante par la porte entrebâillée de la salle de bain pour me demander deux ou trois choses à la fois : une serviette pour cacher ses seins, une seconde pour passer autour de ses hanches (chic, Gauguin!), une troisième pour ses cheveux mouillés et une dernière pour ne pas poser ses pieds sur le plancher sale. (CF, p. 21)

Nous pouvons analyser cette référence au peintre français du XIX^e siècle à plusieurs niveaux. L'association entre la serviette de Miz Littérature et Gauguin est sans aucun doute

²⁶ Dany Laferrière, *J'écris comme je vis*, op. cit., p. 89.

²⁷ *Ibid.*, p. 13.

en lien avec certaines toiles du peintre qui, à la fin de sa vie, s'exila en Polynésie. Le sujet principal de ces toiles est souvent les femmes polynésiennes, représentées nues ou arborant une simple serviette²⁸. En outre, Gauguin est, tout comme Henri Matisse, associé à une certaine forme d'art « primitif »²⁹. Ainsi, Paul Gauguin disait au sujet de la peinture : « Nous sommes tombés dans l'abominable erreur du naturalisme. La vérité, c'est l'art cérébral pur, c'est l'art primitif »³⁰. La perception de l'art de Paul Gauguin n'est pas sans rappeler la définition de la littérature par Vieux, qui privilégie également « l'art cérébral pur », sans détour. L'association entre la peinture et l'art primitif est également perceptible dans le passage suivant : « 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 » (CF, p. 35). Cette déformation du titre de la célèbre toile d'Édouard Manet, *Le Déjeuner sur l'herbe*³¹, est une façon de se référer à un peintre novateur, tout en intégrant encore le terme « primitif » dans l'équation. Tout comme Paul Gauguin et Henri Matisse, Édouard Manet représente un peintre avant-gardiste qui a remis en question les conventions artistiques de son époque³².

La référence à Henri Matisse est également importante dans le système référentiel de Vieux. Plus qu'une simple référence, la toile *Grand intérieur rouge* représente pour Vieux sa « vision essentielle des choses » (CF, p. 49) :

²⁸ Voir notamment les toiles de Gauguin, « Et vous irez (ou tu vas ?) » (1893) ou encore « D'où nous venons? Qui nous sommes? Où nous allons? » (1897-1898).

²⁹ Paul Gauguin est même considéré par certains comme étant le précurseur du primitivisme en art.

³⁰ Paul Gauguin, « Le mercure de France », à compléter.

³¹ Édouard Manet, « Le Déjeuner sur l'herbe », 1862-1863.

³² Il est à noter que la toile *Le Déjeuner sur l'herbe* créa un scandale et fût rejeté par le jury du Salon Officiel de 1863. Le style et la facture de la toile contribuèrent également à choquer le public.

Des couleurs primaires. Fortes, vives, violentes, hurlantes. Tableaux à l'intérieur du grand tableau. Des fleurs partout dans des pots de différentes formes. Sur deux tables. Une chaise sobre. Au mur, un tableau de l'artiste (*L'ananas*) séparé par une ligne noire de démarcation. Sous la table, un chat d'Indienne poursuivi par un chien. Dessins allusifs, stylisés. Flaques de couleurs vives. Sous les pieds arqués de la table de droite, deux peaux de fauves. 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 (CF, p. 49).

Les couleurs ont donc une importance capitale pour comprendre la vision des choses de Vieux. Les couleurs, décrites par le narrateur lors de son analyse de la toile, sont « vives », « primaires », « fortes, vives, violentes, hurlantes ». Plus encore, elles sont en lien direct avec la sexualité. Les couleurs, dans l'écriture de Vieux, sont également très présentes. Lorsque ce dernier décrit la « roue du temps occidental », il utilise d'ailleurs ces couleurs pour appuyer sa description : « Le casino de la baise. Rien à redire. ROUGE, NOIR, JAUNE. NOIR, JAUNE, ROUGE. JAUNE, ROUGE, NOIR. La roue du temps occidental » (CF, p. 20). Le sexe et les couleurs sont donc indissociables, d'où le sujet principal du roman qui demeure la relation entre le Nègre et la Blanche. Pour Vieux, Matisse possède une partie de la réponse quant au rôle des couleurs dans la sexualité : « 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 depuis » (CF, p. 49). En outre, on retrouve cette présence des couleurs dans la sexualité dans *Cette grenade* :

- « Qu'est-ce qui vous fait croire que les blondes sont attirées par les Nègres?

Aucune trace d'ironie dans le ton de sa question.

- Les couleurs sont très pures » (CG, p. 137).

La question de la « pureté » des couleurs se rapproche encore une fois de la conception de l'écriture de Vieux. Utiliser les mots les plus purs, les plus simples, les plus directs. Ainsi, le narrateur « parle » au lieu « d'écrire », ou encore, comme Laferrière l'affirme dans *J'écris comme je vis* : « je peins plutôt les choses telles que je les ressens »³³. Par ailleurs, ce sont vraiment les peintres primitifs qui sont les plus importants dans le système référentiel de Vieux. Encore plus, Laferrière lui-même dit avoir beaucoup appris des peintres primitifs :

Ce qu'on appelle de « l'art primitif » dans la peinture haïtienne m'intéresse énormément. J'aime vraiment la manière de découvrir la vision du peintre dans le cœur de celui qui regarde la toile. C'est le spectateur qui trouve cette vision. Et j'essaie d'écrire cela. C'est-à-dire que mes livres peuvent paraître simples à ceux qui n'ont pas la profondeur de la perspective et complexes à ceux qui regardent de plus près. Cela dépend du lecteur. J'ai appris cette leçon – la plus importante – en regardant les peintres travailler. Je suis un écrivain « primitif »³⁴.

Il y a donc une véritable volonté chez Laferrière, et, par transposition, chez Vieux, d'être associé aux peintres primitifs³⁵. Cette association entre l'art primitif et la littérature est perceptible tout au long de l'œuvre de Laferrière et c'est précisément ce qui relie cette écriture particulière à la littérature dite « orale ». Par ailleurs, c'est souvent lors de la description de son pays, Haïti, que la présence de cet art et de ses peintres est la plus fréquente. Ainsi, dans *Cette grenade*, le narrateur s'appuie sur la peinture haïtienne pour illustrer ses propos : « On n'a qu'à regarder la peinture haïtienne pour comprendre cela.

³³ Dany Laferrière, *J'écris comme je vis*, op. cit., p.44.

³⁴ Carroll F. Coates, « An Interview with Dany Laferrière », *Callaloo*, vol. XXII, no 4, Automne 1999, p. 917.

³⁵ Dany Laferrière revient à plusieurs reprises sur cette association entre son écriture et la peinture primitive, notamment dans *Journal d'un écrivain en pyjama* : « Ma technique, je l'ai piquée au peintre primitif. Il procède par intoxication. Il ne s'adresse pas à l'intelligence, mais aux sens ». Extrait tiré de Dany Laferrière, *Journal d'un écrivain en pyjama*, op. cit., p. 224.

Les paysages sont toujours comme un jardin d'Éden. Les fruits, toujours trop beaux. Les poissons, trop gros. Les sourires des enfants, trop larges. C'est le pays rêvé contre le pays réel » (CG, p. 169). Les peintres primitifs sont ainsi utilisés pour représenter le pays rêvé, le pays parfait. Le narrateur devient d'ailleurs lui-même un « écrivain primitif »³⁶ dans *Pays sans chapeau*, roman qui est constitué, tout du long, d'une comparaison entre le pays réel et le pays rêvé. Dans le dernier segment du livre, le narrateur raconte d'ailleurs que l'inspiration de son roman provient d'une histoire concernant un homme qui « ne savait ni lire ni écrire. Il ne savait que peindre »³⁷. L'histoire que le roman construit passe donc, de prime abord, par la peinture, qui sert presque toujours à représenter le pays rêvé :

Des centaines de tableaux recouverts de poussière accrochés sur les murs, le long de la rue. On les croirait peints par un seul et même artiste. La peinture est aussi populaire dans ce quartier que le football. Les mêmes paysages luxuriants reviennent pour dire que l'artiste ne peint pas le pays réel, mais bien le pays rêvé.³⁸

Certains chapitres de ce même roman, *L'énigme du retour*, sont également des renvois directs aux peintres primitifs. Nous pouvons penser notamment à « Crever dans un tableau primitif »³⁹ ou encore « Un petit cimetière peint comme un tableau naïf près de Soissons-La-Montagne »⁴⁰. Dans les deux cas, l'aspect « primitif » de l'écriture est évoqué à travers la référence à la peinture primitive. En outre, un des segments de *Je suis un écrivain japonais* se nomme « Peintres Primitifs »⁴¹. Ainsi, les références aux peintres primitifs sont multiples dans l'œuvre de Laferrière et servent à la fois à créer un parallèle entre l'écriture

³⁶ Le premier et le dernier segment du roman *Pays sans chapeau* portent le même titre : « Un écrivain primitif » (p. 11 et p. 275).

³⁷ Dany Laferrière, *Pays sans chapeau*, op. cit., p.275.

³⁸ Dany Laferrière, *L'énigme du retour*, Boréal, Montréal, 2009, p.

³⁹ *Ibid.*, p. 127.

⁴⁰ *Ibid.*, p. 164.

⁴¹ Dany Laferrière, *Je suis un écrivain japonais*, op. cit., p. 49.

et l'art pictural et à définir avec plus de précision les caractéristiques de l'espace littéraire défini par les textes à travers la figure du narrateur écrivain.

3.3 Un écrivain « de son temps »

Mon présent et un concentré de passé et de futur. Je suis en tout temps moi-même.
Vivant. C'est mon vieil ami Walt Whitman qui dit à propos de son livre *Feuilles
d'herbe* que celui qui touche ce livre touche un homme.

C'est ainsi que j'écris. C'est ainsi que je vis. J'écris comme je vis.

Dany Laferrière, *J'écris comme je vis*.

Nous avons vu, jusqu'à présent, l'aspect américain et « primitif » de l'écrivain fictif de Dany Laferrière. Après avoir examiné comment la conception de l'Amérique de Vieux marque son écriture, autant dans la forme que dans le fond, nous avons tenté de montrer comment le caractère « primitif » de cette écriture jouait un rôle important quant au style. Ainsi, le choix du mot juste devenait primordial dans la relation de Vieux avec la littérature. Ce sont avant tout les mots simples, près de la langue du quotidien, qui sont utilisés par le narrateur. Nous avons examiné ensuite la présence de la peinture primitive dans les deux romans de notre corpus pour ensuite en donner des exemples tirés d'autres romans de Dany Laferrière. Dans la section qui suit, nous analyserons plus particulièrement l'aspect « de son temps » de l'espace littéraire du narrateur écrivain.

3.3.1 Tuer le(s) père(s)

Dans *Cette grenade*, Vieux semble vouloir se départir de toutes les étiquettes que l'on pourrait associer à un écrivain. Ainsi, après avoir voulu être le plus « grand écrivain nègre » (CF, p. 95) dans *Comment faire*, il affirme, en conversation avec une jeune femme :

« Je ne suis plus un écrivain un nègre » (CG, p. 351)⁴². Vieux met donc en place une réflexion sur la figure de l'écrivain qu'il est en train de devenir et de l'espace littéraire qu'il est à même de créer. Ainsi, on retrouve une figure de l'écrivain en pleine évolution tout au long de *Cette grenade*⁴³. Par ailleurs, c'est lors d'une conversation avec James Baldwin que Vieux semble laisser transparaître ce qu'il tend véritablement à devenir :

- L'autre question, vite, dit Baldwin.

Sa silhouette devient de plus en plus floue.

- Comment devenir un bon écrivain d'aujourd'hui?

- Qu'est-ce que ça veut dire?

- Un écrivain de son temps (CG, p. 314-315).

La relation qu'entretient Vieux avec James Baldwin étant ce qu'elle est⁴⁴, il est intéressant de noter que c'est précisément vers ce dernier que le narrateur se tourne afin de trouver une réponse à son interrogation. La bibliothèque de Vieux est exposée à travers les deux romans de notre corpus, et Baldwin y occupe une place particulière. Par ailleurs, un autre écrivain, que nous n'avons pas encore étudié, agit également comme figure du « père littéraire ». Il s'agit de V.S. Naipaul. Cet écrivain d'origine trinitadienne, exilé à Londres, semble occuper, au même titre que Baldwin, une figure de « père » littéraire pour Vieux. Ainsi, plusieurs ressemblances notables existent entre Vieux et Naipaul. Les deux sont en situation d'exil, représentent, en quelque sorte, le « colonisé » en terre étrangère. Les deux

⁴² Cette affirmation sert également de titre pour l'un des derniers segments du livre : « Je ne suis plus un écrivain nègre » (CG, p. 347).

⁴³ Vieux est, tour à tour, un « écrivain nègre » (CG, p. 14), « écrivain qui voyage » (CG, p. 244), un écrivain « qui ne veut rien faire » (CG, p. 256), et ainsi de suite.

⁴⁴ Comme nous l'avions montré dans le deuxième chapitre du présent mémoire, Vieux a cette vision de Baldwin comme étant son « père » écrivain, celui qu'il doit « tuer » pour devenir un écrivain à part entière à son tour.

ont écrit, à leur façon, un roman dont le narrateur vit, tout comme eux, en marge de leur société d'accueil. Les deux écrivains fictifs sont à la recherche de leur place dans cette société, mais sont également en train de mettre en place une littérature nouvelle qui détonne par rapport aux conventions littéraires de leur époque. Bref, les deux écrivains fictifs sont à la recherche de la reconnaissance sociale et artistique, tout comme James Baldwin, ou Henry Miller. Le titre du roman de Naipaul, *L'énigme de l'arrivée*⁴⁵, sera d'ailleurs repris par Laferrière dans le titre *L'énigme du retour*⁴⁶. Dans *Cette grenade*, on retrouve Vieux, à plusieurs reprises, en train de parcourir un roman de Naipaul, avouant être indécis face à cet écrivain :

Je reste à mon siège, feuilletant le bouquin de Naipaul (*Une virée dans le Sud*) que je traîne depuis un certain moment. Mon sentiment reste ambivalent face à Naipaul. Je le tiens pour un maître de la prose calme, solide, bien balancée, sans oublier ce petit feu de l'ironie qu'il entretient sans cesse entre les lignes de la narration, et, en même temps, je ne puis échapper à ce gaz d'ennui que distillent constamment ses phrases volontairement lourdes. Il faut lire Naipaul avec un masque quelquefois (CG, p. 70).

La figure de Naipaul, qui revient tout au long de l'œuvre de Laferrière, est donc importante aux yeux du narrateur. Par ailleurs, il s'agit de la dépasser, de tuer ce « père littéraire », en quelque sorte, afin de devenir un écrivain « de son temps ». Le même procédé est présent dans le cas de James Baldwin. Ainsi, le narrateur ne veut pas recréer, ou simplement « réécrire »⁴⁷, mais bien de dépasser l'œuvre d'un Baldwin ou d'un Naipaul. Il s'agit donc de confronter ces « pères littéraires » afin d'établir un espace littéraire nouveau. Aimé Césaire est un autre des « pères littéraires » avec qui Vieux dialogue tout au long de *L'énigme du retour*. Vieux prend également le soin d'informer au lecteur : « Je ne suis pas

⁴⁵ V.S. Naipaul, *L'énigme de l'arrivée*, Édition Christian Bourgois, Paris, 1991.

⁴⁶ Dany Laferrière, *L'énigme du retour*, *op. cit.*

⁴⁷ Nous avons présenté le concept de « réécriture » tel que défini par Tiphaine Samoyault dans le deuxième chapitre du présent mémoire.

Borges »⁴⁸, afin de se distancier de celui qui revient pourtant dans presque tous les romans de Laferrière. Ces écrivains comportent des ressemblances avec le narrateur, mais également entre eux : « Si Borges a refusé de n'être qu'un écrivain argentin, juste bon pour apporter un vent frais des pampas dans les salons européens, James Baldwin n'a jamais voulu, lui, être identifié uniquement comme un écrivain noir »⁴⁹. Ces « pères littéraires » sont donc multiples et on les retrouve tout au long de l'œuvre de Dany Laferrière. Il est impossible pour le narrateur de ne pas les mentionner, mais il ne s'agit pas non plus de faire comme eux. Il cherche à créer son propre espace littéraire, inédit et personnel.

3.3.2. Une autofiction particulière

Plusieurs études ont déjà été faites sur l'autofiction à travers l'œuvre de Dany Laferrière. Il est effectivement possible de faire plusieurs parallèles entre la vie de l'auteur et la vie de son écrivain fictif (qui est aussi le narrateur), comme nous l'avons montré dans notre introduction⁵⁰. Cependant, un aspect qui n'a pas été étudié est la relation entre l'écrivain fictif et les actions qu'il prétend accomplir dans *Cette grenade*. Ainsi, Vieux est toujours en train de mettre en doute la véracité de son « voyage » à travers l'Amérique et ce de diverses manières, à commencer par cette conversation qu'il tient avec sa voisine Sonia :

- Je ne travaille pas, Sonia. Je voyage dans ma tête. Je suis en ce moment dans un autobus qui descend dans le sud des États-Unis.

⁴⁸ Dany Laferrière, *Je suis un écrivain japonais*, op. cit., p. 255.

⁴⁹ Dany Laferrière, *J'écris comme je vis*, op. cit., p. 83.

⁵⁰ Nous avons mentionné, lors de notre introduction, les mémoires de Josée Grimard-Dubuc et de Sophie Brisebois qui examinaient la question de l'autofiction dans l'œuvre de Dany Laferrière.

- Je ne peux comprendre que tu puisses faire ça... C'est malhonnête...
- Qu'est-ce qui est malhonnête? Le fait d'écrire qu'on est dans un autobus quand on n'a pas bougé de sa chambre? Tu sais, le mot « autobus » est plus vrai à mes yeux que l'autobus réel. Je te signale que le meilleur reportage jamais fait sur l'Amérique a été réalisé par un homme qui n'a presque pas quitté sa maison.
- Et pour le faire, il a empoché, comme toi, un bon magot.
- Non. À l'époque, les poètes n'étaient pas très futés par rapport à l'argent. Faut dire que Whitman mangeait les légumes de son jardin. Moi, je dois tout acheter.
- Bon, je te laisse...

Et elle sort en dansant. C'est ainsi que je peux tolérer la danse, quand elle fait partie de la vie quotidienne. Sinon, un spectacle de danse m'ennuie. Tout spectacle d'ailleurs m'ennuie. Whitman m'avait mis en appétit. Je retourne à ma vieille machine à écrire pour tenter d'inventer un nouveau continent (CG, p. 49).

Plusieurs éléments sont d'une grande importance dans ce passage. Tout d'abord, la référence à Walt Whitman⁵¹, qui avait également « parcourue » l'Amérique dans son œuvre *Feuilles d'Herbe*. Celui qui lui avait permis d'écrire sur Boston « sans jamais quitter sa chambre » (CG, p. 239) est donc présent dès le début du récit. Ensuite, il y a évidemment le pouvoir et l'importance des mots, qui deviennent « plus vrais » aux yeux du narrateur que les objets eux-mêmes (dans ce cas-ci, le narrateur utilise le mot « autobus »). Il s'agira donc « d'inventer un nouveau continent », ce qui n'est pas sans rappeler les peintres primitifs qui peignent toujours le pays rêvé, au profit du pays réel. L'aspect psychanalytique, associé par Serge Doubrovsky au terme de l'autofiction, n'est cependant pas présent dans les deux romans de notre corpus. Le rêve est presque inexistant⁵² dans ceux-ci. On est donc loin de la définition avancée par Doubrovsky, l'inventeur du

⁵¹ Voir la dernière partie du premier chapitre qui est consacré à Walt Whitman. Dans cette partie, nous analysons conjointement le « voyage fictif » chez Laferrière et chez Whitman.

⁵² Il y a cependant un court segment dans *Comment faire* qui raconte un rêve de Vieux qui discute avec Henry Miller, Charles Bukowski et Blaise Cendrars au Carré Saint-Louis (CF, p. 106-107).

néologisme « autofiction », qui disait « avoir confié le langage d'une aventure à l'aventure d'un langage en liberté »⁵³. Il y a, par contre, ce désir de liberté assumée dans la création que l'on retrouve à la fois chez Doubrovsky et chez Vieux.

On retrouve donc une revendication de liberté dans la création chez l'écrivain fictif de Dany Laferrière. C'est un portrait subjectif de l'Amérique que l'on retrouve à travers les pages de *Cette grenade*, et non l'Amérique réelle : « Je suis un écrivain. On ne me demande pas de dire la vérité. On veut beaucoup plus que cela. On veut de moi une photographie de la sensibilité américaine. Ce que je pourrais voir est moins important que ce je sens » (CG, p. 45). Le narrateur indique donc clairement que le roman qui suivra est une fiction totale, subjective et personnelle de l'Amérique⁵⁴. Ce qu'il apprendra au lecteur, à la toute fin, c'est que ce portrait de l'Amérique était en réalité un portrait de lui-même⁵⁵. L'aspect fictionnel concerne donc autant son voyage que lui-même, d'où le terme autofiction. Il y a quantité d'indices, laissés par Vieux, qui permettent au lecteur de comprendre qu'il s'agit d'un jeu, de faux déplacements, de fausses rencontres. Malgré tout, que cela soit vrai ou pas, ce n'est pas ce qui importe : « J'ai rencontré Jean-Michel Basquiat quelques jours avant sa mort. Avant ou après, cela n'a pas d'importance pour personne [...]. Qui est Jean-Michel Basquiat? Je cherche fébrilement dans mon calepin » (CG, p. 302). La description du peintre qui suit sera donc tirée du calepin de Vieux, qui est suffisant pour décrire à la fois

⁵³ Serge Doubrovsky, *Fils*, Paris, Gallimard, 2011 (voir la quatrième de couverture).

⁵⁴ Cette posture de l'écrivain annonçant la fiction de ce qui suivra rejoint cependant une nouvelle définition de Serge Doubrovsky. Comme nous l'avions mentionné lors de notre premier chapitre, ce dernier modifie sa définition de « l'autofiction », indiquant qu'elle est désormais « une variante post-moderne de l'autobiographie, dans la mesure où elle ne croit plus à une vérité littérale, à une référence indubitable, à un discours historique cohérent, et se sait reconstruction arbitraire et littéraire de fragments épars de mémoire » (dans Philippe Gasparini, *Autofiction, Une aventure du langage*, *op. cit.*, p. 221).

⁵⁵ « Oh! C'est un truc assez vague sur l'Amérique... une sorte de portrait... En fait, c'est plutôt mon portrait... » (CG, p. 341).

ce « Goya jeune » (CG, p. 303) et qui contient en même temps l'Amérique en entier. Les nombreuses rencontres avec des écrivains ou des membres de la communauté artistique américaine décédés au moment de la parution de *Cette grenade*, James Baldwin le premier, contribuent également à créer cet univers fictif où le narrateur fait ce qu'il veut. En outre, on retrouve plusieurs passages où le narrateur se fait aborder par des lecteurs voulant savoir si l'histoire de son premier roman est véritablement son histoire, ce à quoi le narrateur répond : « Pourquoi est-ce important de savoir que l'histoire s'est réellement passée? » (CG, p. 31)⁵⁶. Le narrateur se donne donc la liberté de tout faire, revendique la liberté dans la création et dans les références qu'il convoque, et ce, tout en restant dans sa baignoire tout au long de ce parcours fictif de l'Amérique :

- « Tu es de retour?

- Je n'ai pas quitté cette baignoire » (CG, p. 353).

Le narrateur invite directement le lecteur à entrer dans son univers fictif. Il s'agit d'un jeu auquel Laferrière se plaît à jouer en s'efforçant de brouiller les pistes. Ainsi, dans *J'écris comme je vis*, il rappelle au lecteur : « Basquiat est mort parce qu'il s'était sclérosé. Il s'était

⁵⁶ Une conversation semblable a lieu dans *Comment faire*, lors de l'entrevue de Vieux avec Miz Bombardier :

Q. : Je voudrais vous demander quelque chose...

R. : Allez-y.

Q. : Est-ce vrai?

R. : Quoi?

Q. : Est-ce que tout cela vous est vraiment arrivé? Je vous demande ça parce que, dans la réalité, vous habitez encore au même endroit, au carré Saint-Louis, vous avez un ami chez vous et vous êtes écrivain comme votre narrateur.

R. : Ce n'est que pure coïncidence. (CF, p. 154)

fait avoir par lui-même. Il avait cru dans son jeu. Il ne faut jamais oublier que c'est un jeu dont on a établi soi-même les règles. Tu peux dire n'importe quelle connerie, du moment que tu n'y crois pas toi-même »⁵⁷. Cette liberté totale permettra à Vieux, entre autres, de se comparer au Christ⁵⁸ (CG, p. 350) ou encore d'aller souper avec Carole Laure (CF, p. 152).

Ce jeu entre le pays réel et le pays rêvé, entre l'écrivain fictif et l'écrivain véritable, est présent à travers toute l'œuvre de Dany Laferrière. L'œuvre fictive se mêle à la vie du narrateur et inversement. Ainsi, dans *Cette grenade*, Vieux évoque une vingtaine de réactions quant au titre de son premier roman : *Comment faire l'amour avec un Nègre sans se fatiguer*. Or, le roman du protagoniste du premier roman était en réalité *Paradis du dragueur nègre*, titre que l'on ne retrouvera plus dans les autres œuvres de Laferrière. Le narrateur, tantôt Vieux, plus jeune, Vieux Os, sera même appelé Dany, ou Dany Laferrière, à quelques reprises, notamment dans *L'énigme du retour*⁵⁹ ou dans *Pays sans chapeau*⁶⁰, où « Vieux Os livre son vrai nom »⁶¹.

3.3.3 Un espace littéraire décloisonné

Comme nous l'avons mentionné à plusieurs reprises tout au long de notre mémoire, l'univers littéraire de Vieux est décloisonné. Il y a, tout d'abord, un décloisonnement des références artistiques et culturelles (littéraires, picturales, cinématographiques,

⁵⁷ Dany Laferrière, *J'écris comme je vis*, op. cit., p. 134.

⁵⁸ La comparaison entre le Christ et l'écrivain est également une façon de questionner la véritable portée de la littérature.

⁵⁹ Le neveu du narrateur se nomme Dany car « celui qui va en exil perd sa place ». Dany Laferrière, *L'énigme du retour*, op. cit., p. 105.

⁶⁰ Dans *Pays sans chapeau*, Vieux os est appelé Dany Laferrière.

⁶¹ Dany Laferrière, *J'écris comme je vis*, op. cit., p. 229.

journalistiques, publicitaires, etc.) qui sont de tous les horizons. Ainsi, dans *Comment faire*, le narrateur boit un « bud », cite le Coran, lit Freud et Simone de Beauvoir sur un fond de jazz et en ayant toujours, par la fenêtre, la croix du Mont-Royal qui l'observe. Il y a également un décloisonnement des registres de langue dans l'écriture même de Vieux. Celui qui dit que « le latin m'a toujours fait chier » (CG, p. 201) n'hésite pas à jouer avec la langue. Ainsi, il se permet parfois d'inclure le français, l'anglais et l'espagnol dans la même phrase : « Ils pensaient que les choses allaient se passer as usual à coups de *mordidas* » (CG, p. 253). On retrouve aussi, comme nous l'avons mentionné plus tôt, un décloisonnement des genres littéraires. Les deux romans sont formés de fragments qui rassemblent des conversations téléphoniques, des articles de journaux, des comptes rendus littéraires fictifs, des reportages, des notes prises dans un carnet de voyage, etc. Le littéraire se trouve donc partout, dans la bibliothèque personnelle de Vieux, mais également dans un vieux carton de chaussures contenant les notes de l'écrivain fictif. La littérature est calquée, en quelque sorte, sur la vie de l'écrivain.

Nous avons étudié les différentes références intertextuelles de *Comment faire* et *Cette grenade* dans notre mémoire. Il existe toutefois une multitude de références « intratextuelles » à travers l'œuvre de Laferrière, décloisonnant à un autre niveau son espace littéraire. La notion « d'intratextualité », relativement nouvelle dans les théories des études littéraires, est définie ainsi par Kareen Martel :

Ces poétiques de la réception, de même que de nombreuses autres approches méthodologiques, n'abordent aucunement cette intertextualité particulière qui consiste à mettre une œuvre en rapport non pas avec les textes d'autres auteurs, mais avec les textes écrits d'une même main [...]. Jean Ricardou a choisi l'expression *intertextualité restreinte*. Je ne reprendrai pas à mon compte cette dénomination pour deux raisons. D'abord, le qualificatif *restreint* ne donne aucune indication sur le type d'intertextualité dont il est

question. À ce compte, le terme *intratextualité* me semble davantage révélateur de la nature du type d'intertextualité désignée.⁶²

On retrouve cette pratique « d'intratextualité » dans toute l'œuvre de Dany Laferrière. Nous avons déjà mentionné les nombreux renvois au titre du premier roman de Laferrière à travers *Cette grenade*. La cinquième partie de l'œuvre est d'ailleurs nommée « Comment (Flash-back) » (CG, p. 157) et tous les fragments de cette partie commencent par cet adverbe interrogatif, renvoyant ainsi au titre du premier roman : *Comment faire l'amour avec un Nègre sans se fatiguer*. Toute une section de cette cinquième partie sert d'ailleurs à expliquer le premier roman de l'écrivain, ses fondements, ses intentions. Le lecteur ayant lu *Comment faire* comprendra beaucoup mieux toutes les références présentes dans cette section du livre. Ainsi, le narrateur révèle « la question » qui est à l'origine de l'écriture de son premier roman :

Beaucoup de gens pensent qu'il suffit d'un morceau de papier et d'un crayon pour écrire un livre. Moi, je crois qu'il faut aussi une bonne question. Et celle-là me semblait suffisamment intéressante. Pas trop complexe, mais assez rude. Seulement deux personnages forts : le Nègre, et la Blanche. Et une question au milieu d'eux. La question posée par la Blanche alors qu'elle est absente de la scène. Que dit de moi le Nègre quand je ne suis pas là? (CG, p. 177)

Il y a donc un rapport constant entre *Cette grenade* et *Comment faire*. Vieux revisite même certains lieux présents dans le premier roman. Ainsi, le narrateur retourne à Montréal pour visiter son ancien appartement :

Je traverse la rue pour aller revoir mon ancien appartement du 3670, rue Saint-Denis. Toujours pas de sonnerie. Je frappe à la porte d'entrée. C'est un jeune homme qui vient m'ouvrir. Le nouveau concierge. L'autre, le Grec, m'apprend-il, est retourné dans son village (CG, p. 173).

⁶² Kareen Martel, « Les notions d'intertextualité et d'intratextualité dans les théories de la réception », *Protée*, vol. 33, no 1, 2005, p. 98-99.

La présence de concierge grec reviendra à plusieurs reprises, notamment dans *Chronique de la dérive douce*⁶³ et dans *Je suis un écrivain japonais*. Dans les deux cas, le narrateur a encore une relation problématique avec ce dernier : « Je suis sorti de l'escalier de secours pour éviter le concierge à qui je dois deux semaines de loyer. Il est grec [...] »⁶⁴. Ce lien constant entre les œuvres de Laferrière est observable à plusieurs niveaux et l'appartement de la rue Saint-Denis, ou encore le personnage de Bouba, sont mentionnés à maintes reprises. Il y a donc un système « d'autoréférentialité » dans l'œuvre de Vieux et ce pour l'ensemble des romans de Laferrière. Ainsi, Vieux se réfère à *Chronique de la dérive douce* dans *L'énigme du retour* : « J'ai repris ce matin le premier carnet noir qui raconte mon arrivée à Montréal »⁶⁵. On retrouve aussi une référence à un titre bien connu de Dany Laferrière, *L'odeur du café*, roman qui raconte l'enfance de Vieux Os chez sa grand-mère Da, dans plusieurs œuvres. Ainsi, dans *Pays sans chapeau*, le narrateur écrit : « J'approche la tasse fumante de mon nez. Toute l'odeur de mon enfance est là. Je jette trois gouttes de café par terre pour saluer Da »⁶⁶. Dans *Le cri des oiseaux fous*, le narrateur évoque encore une fois le titre de son roman : « J'allais oublier le mot *café*. Le mot fondamental de mon enfance. Son odeur m'habite »⁶⁷. Il existe donc une pratique « d'autoréférentialité » mais également « d'autocitation »⁶⁸ dans l'écriture de Laferrière. Par l'intermédiaire du narrateur-écrivain, l'espace littéraire des romans de Laferrière est ouvert vers d'autres

⁶³ Dany Laferrière, *Chronique de la dérive douce*, Éditions VLB, Montréal, 1994.

⁶⁴ Dany Laferrière, *Je suis un écrivain japonais*, *op. cit.*, p.118.

⁶⁵ Dany Laferrière, *L'énigme du retour*, *op. cit.*, p. 27.

⁶⁶ Dany Laferrière, *Pays sans chapeau*, *op. cit.*, p.21.

⁶⁷ Dany Laferrière, *Le cri des oiseaux fous*, *op. cit.*, p.70.

⁶⁸ Le titre d'un chapitre de *L'énigme du retour*, « Vers le sud », est un renvoi direct à un roman de Laferrière publié en 2006. Parallèlement, le dernier chapitre de *Vers le sud* se nomme « La chair du maître », qui est encore une fois un renvoi au titre de la première version dudit roman, publié en 1997.

œuvres littéraires appartenant à sa bibliothèque, mais communique également avec des textes écrits de sa propre main.

Le décloisonnement est donc une caractéristique importante de l'espace littéraire mis en place par la figure de l'écrivain fictif dans *Comment faire* et *Cette grenade*. Cette particularité est très près du roman contemporain tel que le définit François Harvey, tel que nous l'avions déjà mentionné dans notre premier chapitre :

Effaçant la hiérarchie classique des genres, tout en contestant l'idéal de non-appartenance associé à l'écriture textuelle, la littérature contemporaine use du genre comme d'un terrain de jeu et de recherche ; elle dialogue avec la normativité générique, imite et parodie les différents types de discours, mélange les genres sans distinguer les trivialités. Ce retour au genre ouvre une ère d'intertextualité générique où foisonnent les hybrides littéraires et où le genre agit tel un registre de matériaux.⁶⁹

Ce décloisonnement à plusieurs niveaux permet sans aucun doute d'inscrire les deux romans de notre corpus dans la littérature contemporaine. Vieux prend bien le soin de se positionner dans une certaine littérature en se référant précisément à des « familles » particulières d'écrivains. En prenant en considération ce qui a été fait avant lui, il propose un espace littéraire qui lui est propre, nouveau et décloisonné. Ce faisant, l'écrivain fictif de Laferrière aura gagné son pari. Il est, sans contredit, un « écrivain de son temps ».

⁶⁹ François Harvey, *op. cit.*, p. 21.

CONCLUSION

L'espace littéraire de l'écrivain fictif de Dany Laferrière est décloisonné à plusieurs niveaux. Il était impossible, dans le cadre d'un mémoire, de traiter de tous les aspects de ce décloisonnement. Par ailleurs, nous avons étudié les différentes « familles » d'écrivains que l'on retrouve dans le système référentiel de Vieux à travers *Comment faire* et *Cette grenade*. Ces « familles » littéraires se construisent à travers un système intertextuel complexe mis en place par le narrateur. Ainsi, Vieux se réfère à des auteurs particuliers occupant un espace privilégié dans sa « bibliothèque » afin de s'en inspirer et de s'en distancier. Les théories de Tiphaine Samoyault sur « la mémoire » littéraire et la « réécriture » nous ont permis de comprendre les éléments retenus par le narrateur écrivain à travers ce système référentiel riche et varié. Après avoir illustré les différents renvois aux textes produits par ces « familles » d'écrivains, nous avons analysé avec plus d'attention la construction de la figure de l'écrivain et de l'espace littéraire dans les deux romans de notre corpus.

Le premier chapitre du mémoire nous a permis de définir les outils méthodologiques qui nous serviraient lors de notre étude textuelle. Ainsi, nous avons analysé les différentes théories de l'intertextualité en étudiant conjointement les définitions de Kristeva, Genette, Samoyault et Harvey. Parallèlement, nous avons présenté les études de Philippe Gasparini sur « l'autofiction » afin de comprendre l'évolution de ce « genre » littéraire. Par la suite, nous avons examiné la première « famille » d'écrivain à laquelle Vieux se réfère dans *Comment faire* et *Cette grenade*. Cette « famille », incluant les auteurs

Henry Miller, Jack Kerouac, Charles Bukowski et Walt Whitman, est celle des écrivains américains d'abord marginalisés utilisant le genre non conventionnel de l'autofiction. Nous avons pu voir que les renvois constants à ces auteurs permettent à Vieux de mettre en place un espace littéraire non conventionnel, notamment sur le plan des thèmes, du style, et du genre littéraire, tout en s'insérant dans cette lignée d'auteurs américains qui revendiquent à la fois la reconnaissance sociale et la liberté artistique. Le carnet de voyage de Kerouac, le « voyage fictif » de Whitman et « l'autofiction urbaine » de Miller et Bukowski sont tous des éléments qui constituaient partiellement l'espace littéraire que Vieux mettait en place à travers son écriture.

L'objectif du deuxième chapitre était de présenter la deuxième « famille » d'écrivain créée par Vieux dans les deux romans de notre corpus. Cette famille était constituée des écrivains et artistes américains noirs et revendicateurs et d'écrivaines appartenant au courant du féminisme. Nous avons ainsi analysé, en premier lieu, l'influence de l'auteur James Baldwin, figure de « père » littéraire de Vieux, ainsi que Chester Himes, dont les thèmes littéraires sont repris dans *Comment faire* et *Cette grenade*. La présence de Baldwin permet à Vieux de définir la littérature qu'il entendait produire, c'est-à-dire une œuvre littéraire qui dénonce le racisme sans tomber dans la littérature de protestation pure. La relation explosive entre le Nègre et la Blanche, les deux personnages principaux de *Comment faire*, s'avère être un renvoi direct à Chester Himes. Cette manière d'aborder le racisme, pour le narrateur de Laferrière, constituait donc une sorte de « version personnelle » (CF, p. 153) de ce que Himes avait fait dans le passé. Nous avons ensuite analysé la présence de différents représentants de la culture noire américaine dans les œuvres de notre corpus en étudiant plus longuement l'influence du jazz dans *Comment*

faire, autant sur le plan de l'écriture que de l'éthos des personnages. Finalement, Nous avons analysé les références à des écrivaines féministes comme Sylvia Plath et Simone de Beauvoir. La présence de ces écrivaines était une façon pour Vieux de mettre en parallèle la condition sociale de la femme et du Nègre, se retrouvant tous les deux au plus bas de « l'échelle sociale judéo-chrétienne ». Comme c'était le cas pour les écrivains présentés lors du premier chapitre, cette « famille » littéraire est également en état de lutte. Ainsi, les écrivaines appartenant au courant du féminisme et les différents représentants de la culture noire américaine présentés dans *Comment faire* et *Cette grenade* sont à la recherche de la reconnaissance sociale et artistique.

Après avoir présenté les deux grandes « familles » littéraires rassemblées par Vieux, nous avons étudié plus particulièrement la construction de la figure de l'écrivain et de son espace littéraire dans le troisième chapitre. Nous avons donc illustré les différentes caractéristiques de l'écrivain fictif, narrateur de *Comment faire* et *Cette grenade*, qui est à la fois « américain », « primitif » et « de son temps ». L'aspect américain du narrateur lui permettait de revendiquer une liberté totale dans la création et de parler du racisme sans faire de la littérature de protestation pure. Le caractère « primitif » de Vieux est associé à la fois à la peinture dite « primitive » qui occupe une place d'importance dans la logique référentielle de plusieurs œuvres de Dany Laferrière, mais aussi avec la relation du narrateur avec les mots justes, très près du langage parlé, caractérisé par un vocabulaire du quotidien. Nous avons analysé la figure de l'écrivain « de son temps », en étudiant les différents « pères » littéraires auxquels Vieux se réfère dans *Comment faire* et *Cette grenade*. En outre, nous nous sommes intéressés à la fois au genre de « l'autofiction » et à

la figure du « voyageur fictif » dans l'œuvre de Laferrière, pour étudier avec plus de détails, en dernier lieu, le caractère décloisonné et sans frontières de l'espace littéraire laferrien.

Après avoir analysé les deux grandes « familles » présentes dans le système intertextuel du narrateur-écrivain de Dany Laferrière, force est d'admettre que les écrivains et les artistes qui y figurent ne font pas partie de ce que l'on pourrait appeler la « littérature classique ». En effet, il semble que les écrivains appartenant aux « classiques » français soit complètement évacués du système référentiel de Vieux. Ainsi, des écrivains comme Marcel Proust, Victor Hugo ou Alexandre Dumas sont complètement absents des deux romans de notre corpus. Parallèlement, les « classiques » québécois et haïtiens ne figurent pas dans système intertextuel de *Comment faire* et *Cette grenade*. Ce refus de s'affilier à la littérature classique constitue une prise de position en soi. Les deux grandes « familles » littéraires que nous avons étudiées forment donc une sorte de classicisme subjectif du narrateur-écrivain de Laferrière. Ainsi, une logique référentielle, un regroupement d'écrivains non conventionnels qui deviennent des « classiques » pour Vieux, se met en place. Il n'y a donc plus de « grande littérature » et de « littérature populaire ». L'espace littéraire en est donc un qui n'exclut pas d'œuvres ou d'écrivains à priori, décloisonnant ainsi les registres de langue, de style et de genres littéraires. Par contre, il y a un certain paradoxe dans la circonscription de cet espace d'une littérature « inclusive » car elle exclut tout de même un type de littérature précis : la littérature « classique » telle que présentée par les institutions littéraires et scolaires¹.

¹ Les ouvrages de Jacques Dubois, *L'institution de la littérature*, Bruxelles, Labor, 1978, et à Bernard Mouralis, *Les Contre-Littératures*, Paris, PUF, 1975, s'intéressent au champ littéraire français et à son aspect arbitraire. Les deux essais démontrent qu'il n'existe pas de critères objectifs pour déterminer qu'une œuvre est « classique » ou pas.

Le « décloisonnement » n'est donc pas total vu l'absence marquée de la littérature dite classique. Par ailleurs, le fait de ne pas considérer qu'il existe une littérature supérieure à une autre, réservée à une élite universitaire ou éduquée, a pour effet de décloisonner le public. Dany Laferrière lui-même considère que ces œuvres peuvent être analysées de différentes façons². Il existe donc plusieurs niveaux de lectures ou d'interprétation des œuvres de Laferrière, tout comme il existe plusieurs niveaux de compréhension ou de vision d'une toile primitive. Il y a, par le fait même, plusieurs registres de « compréhension » littéraire, de « sens », à appréhender dans les œuvres de Dany Laferrière. Ainsi, l'œuvre est accessible à n'importe quel lecteur, qu'il soit universitaire, fortement scolarisé ou pas. La partie interprétative revient donc au lecteur, quel qu'il soit. Ce sera à lui de suivre les pistes mises en place par l'écrivain et, tout comme le spectateur devant une toile primitive, de trouver sa propre vision de l'œuvre. La liberté revendiquée par l'écrivain se « transfère » alors, en quelque sorte, vers le lecteur.

En outre, nous avons longuement analysé la figure de l'écrivain fictif dans les deux romans de notre corpus. Une des caractéristiques de l'écrivain fictif que nous avons peu abordée réside dans le fait que ce dernier ne dit jamais qu'il vient d'Haïti dans *Comment faire*. Au contraire, Vieux dit qu'il vient de Harlem (CF, p. 100) ou encore du Madagascar (CF, p. 112). Il y a donc tout un jeu sur l'origine du narrateur et, par le fait même, sur son identité. Dans *Cette grenade*, le narrateur indique une seule fois qu'il est né en Haïti (CG, p. 94) mais continue de jouer avec « la question des origines » (CG, p. 144) en indiquant à un Français qu'il vient du Mali (CG, p. 146). En outre, aucun auteur des caraïbes, ou

² Voir notamment *J'écris comme je vis* et le *Journal d'un écrivain en pyjama*.

presque³, n'est mentionné dans les références intertextuelles des deux romans, ce qui changera dans certains romans parus plus tard, notamment dans *Le cri des oiseaux fous* ou dans *L'énigme du retour* qui sont caractérisés par un « métatexte » caribéen. Cette facette de l'intertextualité, présente également dans les deux romans de notre corpus, est définie par Ursula Mathis-Moser comme « un phénomène par lequel un pré-texte constitue un arrière-fond permanent de référence, et cela à plusieurs niveaux »⁴. Ainsi, le « métatexte » du roman *Le cri des oiseaux fous* est la pièce antique *Antigone*⁵, non la version de Sophocle, mais plutôt la version qui est « adaptée en Créole par le poète Félix Morisseau-Leroy »⁶. Dans le cas de *L'énigme du retour*, le « métatexte » est sans contredit « cet exemplaire fripé du *Cahier d'un retour au pays natal* du poète martiniquais Aimé Césaire »⁷, ainsi que *L'énigme de l'arrivée* de Naipaul. Dans les deux cas, l'espace littéraire du narrateur-écrivain est en dialogue avec le « métatexte » en question.

Il s'agit donc ici de tenter de comprendre cette évolution constante de la figure de l'écrivain fictif de Dany Laferrière. Cet écrivain « primitif », qui s'inspire autant de son entourage que de ses lectures, est complexe et multiforme. En effet, le « je laferrien », représente pour l'auteur à la fois le « je fantasmé » dans *Éroshima* et dans *Je suis un écrivain japonais*, le « je générationnel » quand il englobe un ensemble de personnes ayant vécu à la même époque, et le « je contaminé »⁸ quand il se réfère à des expériences vécues

³ Un des chapitres de *Comment faire* se nomme « Nous voici Nègres métropolitains* » (CF, p. 89). Il est indiqué en bas de page que le terme « Nègres métropolitains » est un renvoi à Émile Ollivier, écrivain d'origine haïtienne. En outre, l'écrivain V.S. Naipaul, d'origine trinitadienne, occupe également une place importante dans *Cette grenade*.

⁴ Ursula Mathis-Moser, *op. cit.*, p. 218.

⁵ *Antigone* est une tragédie grecque de Sophocle dont la date de création se situe en 441 av. J-C.

⁶ Dany Laferrière, *Le cri des oiseaux fous*, *op. cit.*, p. 37-38.

⁷ Dany Laferrière, *L'énigme du retour*, *op. cit.*, p. 58.

⁸ Dany Laferrière, *J'écris comme je vis*, *op. cit.*, p. 199.

par d'autres. Il y a donc une transformation constante de cette figure de l'écrivain fictif et, par le fait même, de l'espace littéraire qu'il crée. Le but de ce mémoire était de tenter de cerner et la figure de l'écrivain et l'espace littéraire sans frontières que l'on retrouve dans *Comment faire* et *Cette grenade*. Cette figure de l'écrivain paumé, inspiré, marginalisé que l'on retrouve dans *Comment faire* est complètement déconstruite dans *Cette grenade* où le narrateur a obtenu du succès, dîne avec les comédiennes, et écrit pour gagner plus d'argent.

Il est entendu qu'une minime partie du travail a été accompli dans notre lecture des deux romans du corpus. Cet écrivain fictif qui, avant d'être « un écrivain japonais », était un jeune garçon dans *L'odeur du café*, ou un reporter dans *Pays sans chapeau*, est en constante évolution. Parallèlement, l'espace littéraire esquissé change considérablement à chacune des œuvres de Laferrière. Plusieurs questions restent donc en suspens après notre étude. Les « familles » littéraires qui caractérisent les deux romans de notre corpus sont-elles présentes dans le reste de l'autobiographie américaine de Dany Laferrière? Existe-t-il d'autres « familles » littéraires différentes qui caractérisent précisément d'autres romans de Laferrière? Comment l'espace littéraire sans frontières de l'écrivain fictif correspond-il à l'espace littéraire de Dany Laferrière lui-même? Cette évolution du narrateur-écrivain est-elle liée au lieu géographique où sont situés ses romans?

Beaucoup de questions restent donc en suspens et il reste passablement de travail à faire pour tenter de comprendre l'univers littéraire complexe de Dany Laferrière. À travers l'étude intertextuelle des romans *Comment faire* et *Cette grenade*, nous avons pu définir une partie des « éléments » qui concourent à former la voix de cet écrivain « de son temps ». Le choix de Dany Laferrière de mettre en scène un narrateur-écrivain possédant une mémoire littéraire riche et variée n'est certainement pas un hasard. Ainsi, « la citation,

la réécriture, la transformation et l'altération, quel que soit le rapport de l'auteur – mélancolique, ludique ou désinvolte – au déjà dit, ne font que mettre en lumière le travail commun et continu des textes, leur mémoire, leur mouvement »⁹. Tous ces jeux intertextuels démontrent bien le décloisonnement qui caractérise l'écriture de Laferrière et nous permettent de croire que les deux grandes « familles » littéraires que nous avons analysées font partie d'un système référentiel beaucoup plus large et complexe qui reste encore à définir. Il est cependant intéressant de noter, pour conclure, que la récente nomination de Dany Laferrière à l'Académie française illustre largement que la littérarité de son œuvre, d'abord très controversée, est aujourd'hui reconnue. Il en va de même pour celle des « familles » littéraires contestataires qui forment en grande partie la « mémoire » littéraire Vieux à travers *Comment faire* et *Cette grenade*.

⁹ Tiphaine Samoyault, *op. cit.*, p. 115.

BIBLIOGRAPHIE

1. Œuvres de Dany Laferrière

A) Corpus principal

LAFERRIÈRE, Dany, *Comment faire l'amour avec un nègre sans se fatiguer*, Montréal, VLB éditeur, 1986.

-----, *Cette grenade dans la main du jeune Nègre est-elle une arme ou un fruit?*, Montréal, VLB éditeur, 2002.

B) Corpus secondaire

LAFERRIÈRE, Dany, *Chronique de la dérive douce*, Montréal, Éditions VLB, 1994.

-----, *Éroshima*, Montréal, Typo, 1998.

-----, *J'écris comme je vis, Entretien avec Bernard Magnier*, Montréal, Lanctôt éditeur, 2000.

-----, *Je suis un écrivain japonais*, Montréal, Boréal, 2008.

-----, *Journal d'un écrivain en pyjama*, Montréal, Mémoire d'encrier, 2013.

-----, *Le cri des oiseaux fous*, Montréal, Lanctôt Éditeur, 2000.

-----, *L'énigme du retour*, Paris, Grasset, 2009.

-----, *Les années 80 dans ma vieille Ford*, Montréal, Mémoire d'encrier, 2005.

-----, *Pays sans chapeau*, Montréal, Boréal, 2006.

-----, *Vers le sud*, Montréal, Boréal, 2006.

2. Études sur les œuvres de Dany Laferrière

BEAUDOIN, Réjean, « Les mouches du plafond », *Liberté*, n° 165, 1986, p. 126-131.

BEAUREGARD, Robert, « Cette grenade dans la main du jeune nègre est-elle une arme ou un fruit ? », *Nuit blanche*, no 55, 1994, p.36.

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 / Études en littérature canadienne*, n° 32, 2007, p. 192-211.

BERROUËT-ORIOU, Robert. « Négrophilie, schizophrénie, ou Les Avatars de l'errance humaine », *Vice Versa*, n° 14-15, 1986, p. 58-59.

BRISEBOIS, Sophie. « Dany Laferrière : parcours d'une écriture », mémoire de maîtrise, Département des études littéraires, Université du Québec à Montréal, 1998.

CALDERÓN, Jorge Antonio, « L'ekphrasis dans les romans de Dany Laferrière : Analyse d'un système d'interaction textuelle », *@analyses - Revue de critique et de théorie littéraires*, Département de français de l'Université d'Ottawa, 2014, p.492-517.

CHASSAY, Jean-François, « Topographies américaines », *Voix et images*, Volume 19, n° 2, 1994, p. 416-420.

COATES, Carroll F., « An Interview with Dany Laferrière », *Callaloo*, vol. XXII, no 4, Automne 1999, p. 910-921.

DESILETS, Christian, « Comment faire l'amour avec un Nègre sans se fatiguer », *Nuit Blanche*, n° 22, février-mars-avril 1986, p. 5.

DUMAS, Pierre-Raymond, « Laferrière : comment faire pour écrire nègres + fantasme + blanche? », *Conjonction*, n° 170-171, juillet-décembre 1986, p. 78-79.

DOUGLAS, Rachel, « Rewriting America/Dany Laferrière's Rewriting », *Contemporary French and Francophone Studies*, 2011, n° 15, p.67-78.

GAGNON, Katia, « Dany Laferrière à la chasse aux mythes de l'Amérique », *La Presse*, 21 novembre 1993.

GIBEAULT, Stéphan, « Du faux « je » au vrai « jeu »; Cette grenade dans la main du jeune Nègre est-elle une arme ou un fruit? de Dany Laferrière », *Spirale*, n° 194, 2004, p.24-25.

- GRIMARD-DUBUC, Josée, « Le romancier autofictif : analyse de la représentation du personnage de l'écrivain dans trois romans de Dany Laferrière », mémoire de maîtrise, Département des littératures, Faculté des Lettres, Université Laval, 2006.
- JOUALT, Didier, « Carré Blanc. *Comment faire l'amour avec un Noir [sic] sans se fatiguer* », *Nouvelles littéraires*, mai 1986, p. 48.
- LAMONTAGNE, André, « Intertextualité et altérité : *Comment faire l'amour avec un Nègre sans se fatiguer* de Dany Laferrière », *Le roman québécois contemporain : Les voix sous les mots*, Fides, 2004, p. 155-179.
- , « On ne naît pas Nègre, on le devient : la représentation de l'Autre dans *Comment faire l'amour avec un Nègre sans se fatiguer* de Dany Laferrière », *Québec Studies*, n° 23, 1997, p.29-42.
- LAPOINTE, Josée, « Dany Laferrière : journal d'un libre flâneur », *La Presse*, 4 novembre 2011.
- LAURIN, Danielle, « Dany ou la chronique de la dérive douce », *L'Actualité*, vol 19, n° 13, septembre 1994, p.60-64.
- L'HEUREUX, Serge, « La vie en Amérique pour Dany Laferrière. Le beau rêve n'est que cauchemar », *Le Nouvelliste*, 8 janvier 1994, p. 6.
- MATHIS-MOSER, Ursula, *Dany Laferrière, la dérive américaine*, Montréal, VLB éditeur, 2003.
- , « Vers un nouveau baroque. Interférences génériques dans l'oeuvre de Dany Laferrière », dans GODIN, Jean Cléo (dir.), *Nouvelles écritures francophones. Vers un nouveau baroque ?*, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, coll. « Espace littéraire », 2001, p. 216-230.
- MIRAGLIA, Anne-Marie, «Dany Laferrière, l'identité culturelle et l'intertexte afro-américain», *Présence francophone*, n° 54, 1999, p. 121-139.
- NAUDIN, Marie, « Dany Laferrière : Être noir à Montréal », *Études canadiennes*, n° 38, 1995, p.47-55.
- NDIAYE, Christiane, *Comprendre l'énigme littéraire de Dany Laferrière*, Montréal, Les Éditions du CIDIHCA, 2011.
- (dir), *Rira bien... Humour et ironie dans les littératures et le cinéma francophones*, Montréal, Mémoire d'encrier, 2008.
- RASPIENGAZ, Jean-Claude, « Un maître de sagesse dans son hamac », *Lacroix : Livres et Idées*, 11 septembre 2014, p. 11

RONGOO, Usha, « Je est d'autres : Intermédialité et intertextualité chez Dany Laferrière et Sergio Kokis », mémoire de maîtrise, Département d'Études françaises, Faculté des Lettres, Université Queen's, 2010.

SERVET, Michel, « Le repos du dragueur », *Jeune Afrique*, n° 1325, 1986, p.54-55.

SIMON, Sherry, « Cherchez le politique dans le roman, en vous fatiguant », *Vice Versa*, no 17, 1987, p.21-32.

VASSAL, Anne, « Lecture savante ou populaire : *Comment faire l'amour avec un Nègre sans se fatiguer* de Dany Laferrière, *Discours social/Social Discourse*, vol 2, n° 4, 1989, p.184-202.

VASILE, Benjamin, *Dany Laferrière et le processus de création*, Paris, L'Harmattan, 2008.

3. Cadre théorique

A. Intertextualité

ANGENOT, Marc, « Intertextualité, interdiscursivité, discours social », *Texte, Revue de critique et de théorie littéraire*, n° 2, Toronto, Trinity College, 1983.

BÉHAR, Henri, « La Réécriture comme poétique, ou le même et l'autre », *Romanic Review*, n° 2, 1981.

COLLECTIF, *Narratologie, nouvelles approches de l'intertextualité*, Nice, Presses Universitaires de Nice-Sophia Antipolis, 2001.

GENETTE, Gérard, *Introduction à l'architexte*, Paris, Éditions du Seuil, 1979, 90 pages.

-----, *Palimpsestes*, Paris, Éditions du Seuil, 1982.

-----, TODOROV, Tzvetan (dirs), *Théorie des genres*, Paris, Éditions du Seuil, 1986.

GIGNOUX, Anne Claire, *Initiation à l'intertextualité*, Paris, Ellipses, 2005.

GLADIEU, Marie-Madeleine, TROUVÉ, Alain (dirs), *Parcours de la reconnaissance intertextuelle*, Reims, Presses Universitaires de Reims, 2006.

-----, *Approches interdisciplinaires de la lecture n° 5. Intertexte et arrière-texte : les coulisses du littéraire*, Paris, Éditions et Presses universitaires de Reims, 2010.

KRISTEVA, Julia, *Séméiotikè – Recherches pour une sémanalyse*, Paris, Seuil, 1969.

-----, *Le texte du roman, Approches sémiologique d'une structure transformationnelle*, La Haye-Paris, Mouton, 1976.

LIMAT-LETELLIER, Nathalie et MIGUET-OLLAGNIER, Marie (dirs), *L'intertextualité*, Paris, Annales littéraires de l'Université de Franche-Comté, 1998.

MARTEL, Kareen, « Les notions d'intertextualité et d'intratextualité dans les théories de la réception », *Protée*, vol. 33, n° 1, 2005, p. 93-101.

PIÉGAY-GROS, Nathalie, *Introduction à l'intertextualité*, Paris, Dunod, 1996.

ROBERT-SIMARD, Charles, *Littérature, analyse et forme. Herbert, Tolkien, Borges, Eco : architecture intertextuelle et transtextuelle*. Montréal, Édition universitaires européennes.

SAMOYAUULT, Tiphaine, *L'intertextualité. Mémoire de la littérature*, Paris, Armand Colin, 2010.

SCHLANGER, Judith, *La Mémoire des œuvres*, Paris, Nathan, 1992.

SCHNEIDER, Michel, *Voleurs de mots, essai sur le plagiat, la psychanalyse et la pensée*, Paris, Gallimard, 1985.

TODOROV, Tzvetan, *Introduction à la littérature fantastique*, Paris, Seuil, collection « Points essais, 1970.

B. Autofiction

BAUDELLE, Yves, NARDOUT-LAFARGE, Élisabeth (dir.), *Nom propre et écritures de soi*, Québec, Les Presses de l'Université de Montréal, 2011.

BELLEAU, André, *Le Romancier fictif - essai sur la représentation de l'écrivain dans le roman québécois*, Montréal, Sillery : Presses de l'Université du Québec, Genres et discours, 1980.

BURGELIN, Claude, GRELL, Isabelle & ROCHE, Roger-Yves (dir.), *Autofiction (s), colloque de Cerisy 2008*, Lyon, Presses universitaires de Lyon, 2010.

COLONNA, Vincent, *Autofiction & Autres mythomanies littéraires*, Paris, Tristram, 2004.

DOUBROVSKY, Serge, *Fils*, Paris, Gallimard, 2001 [1977].

-----, LECARME, Jacques, LEJEUNE, Philippe (dir.), *Autofiction & cie*, Paris, Service 10FFUSION, 1994.

GASPARINI, Philippe, « Autofiction vs autobiographie », *Tangence*, n° 97, 2011, p.11-24.

-----, *Autofiction. Une aventure du langage*, Paris, Seuil, 2008.

-----, *Est-il je ? Roman autobiographique et autofiction*, Paris, Seuil, 2004.

JACCOMARD, Hélène, « Que brise Le livre brisé de Serge Doubrovsky ? » *Littérature*, n° 92, 1993, p. 37-51.

LECARME, Jacques, « L'autofiction : un mauvais genre? », dans Serge Doubrovsky, Jacques Lecarme, et Philippe Lejeune (dir.), *Autofiction & Cie*, Nanterre, Université Paris X, 1993, p. 227-249.

LEJEUNE, Philippe, *Le pacte autobiographique*, Paris, Seuil, 1975.

ROBIN, Régine, « L'auto-théorisation d'un romancier : Serge Doubrovsky », *Études française*, vol 33, n° 1, p.45-59.

C. Général

BAKHTINE, Mikhaïl, *Problèmes de la poétique de l'œuvre de Dostoïevski*, Paris, Seuil, 1998 [1929].

-----, *Esthétique et théorie du roman*, Paris, Gallimard, 1978.

BOIVIN-MOFFET, Jacinthe, « L'expression de la révolte chez Sylvia Plath dans son journal et *The Bell Jar* », mémoire de maîtrise, Département des littératures, Faculté des Lettres, Université du Québec à Montréal, 2010.

CALONNE, David S. (dir.), *Charles Bukowski. Sunlight here I am. Interviews & encounters 1963-1993*, Northville, Sun Dog Press, 2003.

DEPARDIEU, Benoît, *James Baldwin, L'évidence des choses qu'on ne dit pas*, Paris, Éditions Belin, 2004.

DESJARDINS, Carl, *Une étude sociologique de littérature : Charles Bukowski et les contestataires américains, 1955-1974*, mémoire de maîtrise, Département de sociologie, Faculté des Sciences Sociales, Université Laval, 2011.

- DUBOIS, Jacques, *L'institution de la littérature*, Paris, PUF, 1975.
- HARVEY, François, *Alain Robbe-Grillet : le nouveau roman composite. Intergénéricité et intermédialité*, Paris, L'Harmattan, 2011.
- KOM, Ambroise *Le Harlem de Chester Himes*, Sherbrooke, Éditions Naaman, 1978.
- MARKIEWICZ LOPES, Sylwia, *l'identité dans son roman et à l'extérieur*, Presses Académiques Francophones, Paris, 2014.
- MASUGA, Katy, *Henry Miller and how he got that way*, Edinburgh, Edinburgh University Press, 2011.
- MÉNARD, Jean-Sébastien, *Une certaine Amérique à lire : La beat generation et la littérature québécoise*, Montréal, Éditions Nota Bene, 2014.
- MORIER, Serge, *Dictionnaire de poétique et de rhétorique*, Paris, PUF, 1961.
- MORENCY, Jean, *Le mythe américain dans les fictions d'Amérique. De Washington Irving à Jacques Poulin*, Québec, Nuit Blanche, 1994.
- MOURALIS, Bernard, *Les contre-littératures*, Bruxelles, Labor, 1978.
- NDIAYE, Christiane, « Présentation : Le populaire, l'oralité et la littérarité » dans NDIAYE, Christiane (dir), *Enjeux des genres populaires dans les littératures francophones*, n° 1, Calgary, Palabres : Revue d'Études Francophones, 2009, p. 7-15.
- NDONGO ONONO, Côme, *L'esthétique de Chester Himes*, Paris, Éditions Publibook, 2010.
- PORTER, Horace A., *Stealing the fire, The Art and Protest of James Baldwin*, Middletown, Wesleyan University Press, 1989.
- SCHER, Steve Paul, *Music and text: critical inquiries*, Cambridge, Cambridge University Press, 1992.
- SCHAEFFER, Jean-Marie, *Qu'est-ce qu'un genre littéraire?*, Paris, Éditions du Seuil, 1989.
- WARHOL, Andy, *Andy Warhol exhibition at Moderna Museet*, Stockholm, 1968.

4. Autres œuvres littéraires

BALDWIN, James, *The Fire Next Time*, New York, Dell Publishing Co., 1963.

-----, *Collected Essays, The Fire Next Time*, New York, The Library of America, 1998.

BUKOWSKI, Charles, *Factotum*, Paris, Le livre de poche, 2005 [1975].

KEROUAC, Jack, *Les Clochards Célestes*, Paris, Collection Folio, 2008 [1963].

-----, *Sur la route*, Paris, Collection Folio, 2009 [1957].

HIMES, Chester, *La fin d'un primitif*, Paris, Gallimard, 1956.

-----, *Mamie Mason*, Paris, Plon, 1962.

MILLER, Henry, *Jours tranquilles à Clichy*, Paris, Le livre de Poche, 2012 [1956].

-----, *Tropique du Cancer*, Collection folio, Paris, 1983 [1934].

WHITMAN, Walt, *Feuilles d'herbe*, Paris, Gallimard, 2002 [1855].

