

**Peindre pour parler, écrire pour voir :  
Un parcours de l'image visuelle et stylistique  
dans les trois premières œuvres de Dany Laferrière**

**Par  
Louis Bisson  
Département d'études françaises  
Faculté des arts et des sciences**

**Mémoire présenté à la Faculté des études supérieures  
en vue de l'obtention du grade de  
Maître ès arts (M. A.)  
en études françaises**

**Février 2001**

**© Louis Bisson, 2001**



PQ  
35  
U54  
2001  
v.013



**Université de Montréal  
Faculté des études supérieures**

**Ce mémoire intitulé :**

**Peindre pour parler, écrire pour voir :  
Un parcours de l'image visuelle et stylistique  
dans les trois premières œuvres de Dany Laferrière**

**Présenté par :  
Louis Bisson**

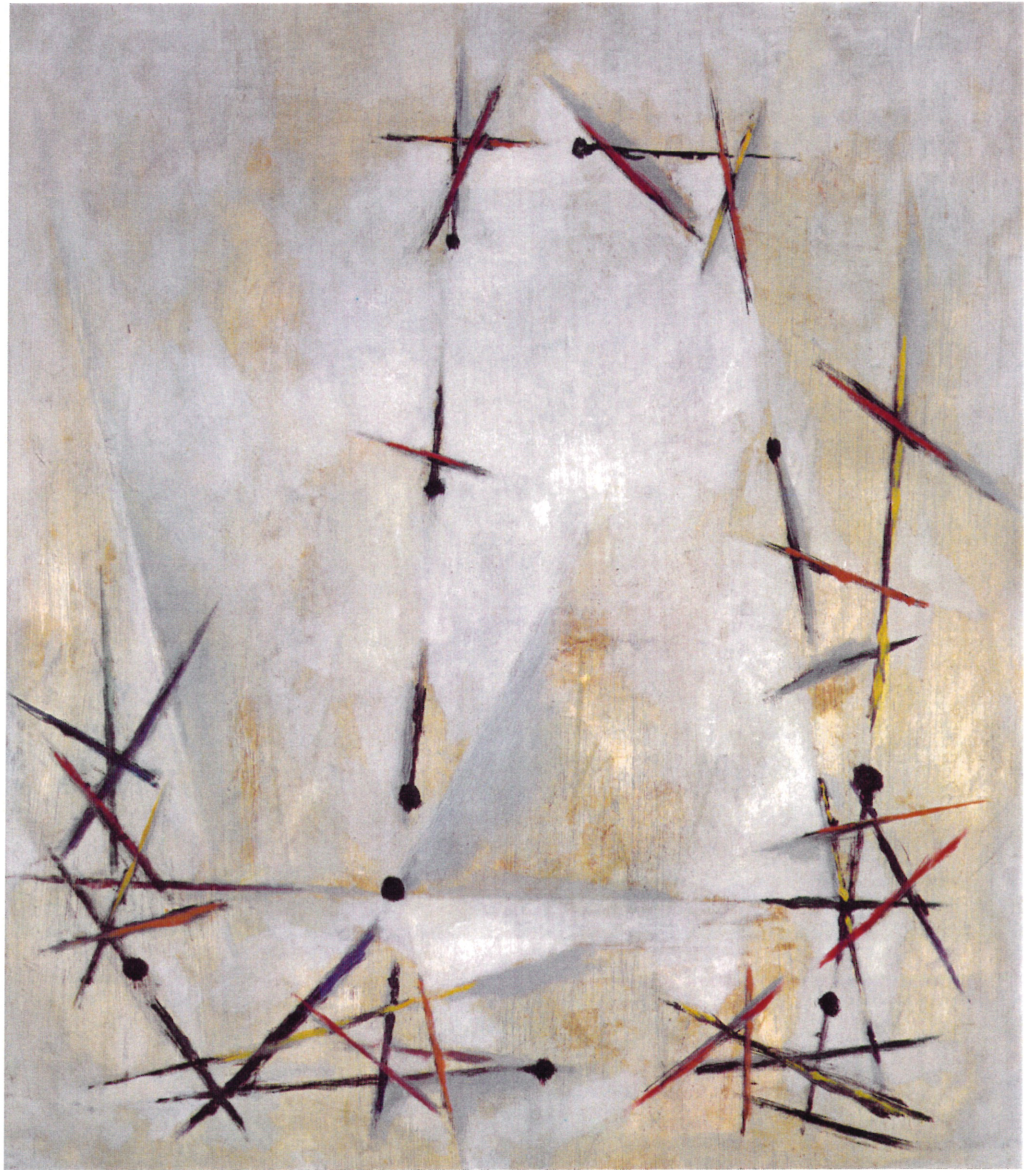
**a été évalué par un jury composé des personnes suivantes :**

**Marie-Christine Lesage** (membre du jury)

**Christiane Ndiaye** (directrice de recherche)

**Josias Semujanga** (président du jury)

**Mémoire accepté le : .....**



Richard Hamilton, *Chromatic spiral*, 1950.

## Sommaire

L'œuvre de Dany Laferrière fait montre d'une hybridation particulière. L'auteur y amalgame les genres et les discours, les pans de sa vie réelle et de son imaginaire, cherchant sans cesse de nouveaux modes pour rendre la pluralité du monde. Ses trois premiers romans initient donc tout un travail sur la combinaison des signes qui tend vers la polysémie et la rencontre des différences. À l'intérieur de *Comment faire l'amour avec un Nègre sans se fatiguer*, d'*Éroshima* et de *L'Odeur du café*, le langage visuel (et plus précisément des *images visuelles* comme la peinture ou la photographie) se joint au langage verbal afin de dénoncer le sens unique qui génère bien souvent des constructions préconçues et des stéréotypes. De quelles façons les caractéristiques sémiotiques du signe visuel opèrent-elles au sein du signe linguistique qui le supporte ici? Comment cette écriture du visuel établit-elle un rapprochement entre la conceptualisation et la perception?

Le premier chapitre de l'étude tentera d'abord de résumer l'évolution des systèmes de représentation que sont l'image peinte et l'image photographique. Une analyse thématique permettra de retracer leurs diverses manifestations dans les trois premières œuvres de Laferrière, et la sémiologie de l'image visuelle mettra en lumière les significations virtuelles qu'elles introduisent au cœur de la diégèse et du narration. La multiplication des références à la peinture dans *Comment faire l'amour avec un Nègre sans se fatiguer*, l'omniprésence du médium photographique dans l'univers des personnages d'*Éroshima* et les articulations du signe visuel qui *prennent la parole* dans *L'Odeur du café* pour rendre les souvenirs d'enfance du narrateur aussi sensibles qu'une série de tableaux ou de photographies apparaissent donc comme les agents actifs de cette interrogation des représentations figées.

Le deuxième chapitre de l'étude traite ensuite de la rencontre du verbal et du pictural que favorisent les trois premières œuvres de Laferrière. L'image visuelle y plante le langage spécifique qui est le sien et son pouvoir structurant entraîne des bris de littérarité qui rendent la *lecture* du texte semblable à celle de l'image. L'analyse de l'interaction des signes visuels et linguistiques ainsi que de l'habile jeu de mise en abîme dans lequel ils sont intégrés permet ainsi d'observer comment le visible irradie dans le lisible.

Le troisième chapitre de l'étude se concentre finalement sur la production de visuel par le biais de l'écriture. Principalement dans *L'Odeur du café*, l'écriture de Laferrière démontre une volonté figurative qui ne transite plus par le recours à l'image visuelle. Des procédés stylistiques s'appliquent à rendre sensible ce récit d'enfance et la cohérence de certaines figures (le regard, les couleurs, la spatialisation), regroupées en réseaux, conduit à une valorisation de la pluriperceptivité.

Le parcours de l'image visuelle et stylistique dans les trois premières œuvres de Dany Laferrière s'inscrit dans ce nouveau baroque du monde qui résulte de la rencontre de l'hétérogène et du déploiement des possibles, autant dans la nouvelle littérature antillaise que dans l'organisation de la société contemporaine.

## Table des matières

<b>Page titre</b>	i
<b>Identification du jury</b>	ii
<b>Illustration</b>	iii
<b>Sommaire</b>	iv-v
<b>Table des matières</b>	vi-viii
<b>Remerciements</b>	ix
<b>Exergue</b>	x
<b>Dédicace</b>	xi
<b>Introduction</b>	1-9
<b>0.1 Mise en contexte</b>	2
<b>0.2 Panorama de la littérature antillaise</b>	3
<b>0.3 Le nouveau roman haïtien</b>	5
<b>0.4 Le corpus</b>	5
<b>0.5 La problématique</b>	6
<b>0.6 L'approche sémiotique</b>	7
<b>0.7 Méthodologie</b>	8
<b>Chapitre I L'image visuelle</b>	10-45
<b>Définition et évolution de l'image visuelle</b>	
<b>1.1 Définir l'image</b>	11
<b>1.2 Naissance de l'image</b>	12
<b>1.3 La peinture naïve haïtienne</b>	14
<b>1.4 Image visuelle et imaginaire</b>	15
<b>1.5 Image visuelle et société</b>	18
<b>1.6 Suprémie du culturel sur le naturel</b>	20
<b>L'image peinte</b>	
<b>1.7 Caractéristiques de l'image peinte</b>	22
<b>1.8 L'image peinte comme signe</b>	23
<b>1.9 De la communication à la signification</b>	24
<b>1.10 Polysémie et interprétation de l'image peinte</b>	25

<b>L'image photographique</b>	
1.11 De la photo à la peinture	29
1.12 Regard et photographie	33
1.13 Photographie et point de vue photographique	34
1.14 L'image photographique et la réalité	35
1.15 L'être humain photographié	38
1.16 L'action de la photographie sur le sujet photographié	38
<b>Image visuelle et stéréotype</b>	
1.17 Du mythe au stéréotype	40
<b>Chapitre II Travail de l'image visuelle dans le texte littéraire</b>	46-76
<b>Le verbal et le pictural</b>	
2.1 Le huis clos du langage	47
2.2 La rencontre du verbal et du pictural	49
2.3 Visualité et empreinte de l'image visuelle dans le texte littéraire	51
<b>Quand le texte devient une image</b>	
2.4 Les titres et les noms propres	53
2.5 L'influence du cinéma	56
2.6 Le gros plan	59
2.7 Fragmenter le réel	60
2.8 Quand le langage devient une image	63
2.9 Le haïku	64
<b>Quand l'image devient un texte</b>	
2.10 Limites de l'image visuelle	66
2.11 Interaction des signes	68
2.12 La mise en abîme	70
2.13 Le langage au secours de l'image	74

## Chapitre III Écrire le visuel

77-105

## L'écriture du perceptible

3.1 L'image et le souvenir	78
3.2 La perception	79
3.3 Point du vue de focalisation et description de l'espace	81
3.4 L'action du regard	84

Réseau figuratif dans *L'Odeur du café*

3.5 Les figures contrastantes	86
3.6 Les couleurs	87
3.7 Le diurne	91
3.8 Le nocturne	91
3.9 L'invisible	93

## L'image stylistique

3.10 Le figuratif	95
3.11 La métaphore	97
3.12 La comparaison	99
3.13 L'isotopie animale dans <i>L'Odeur du café</i>	101
3.14 Style et stéréotype	104

## Conclusion 106-114

4.1 «L'Amérique est un énorme téléviseur avec plein d'images dedans»	107
4.2 De l'autre côté de l'image	108
4.3 Écrire avec son corps	110
4.4 L'esthétique du baroque	112
4.5 Une autobiographie américaine?	113

## Bibliographie 115-128

## **D'essentiels remerciements**

**À ma directrice Christiane Ndiaye, pour son intransigent respect de la différence.**

**À ma famille, Antonio Bisson, Bernadette Mailhot et Christine Bisson, pour le plus fécond des amours.**

**À Louisa Arcarone, pour le grand honneur de son amitié.**

**À Richard Audet, Maude Bouchard, Stéphanie Dumesnil, Marie-Ève Lejour, Christine Lajoie, Laurent Martin et Régine Tonique, sans qui les mots n'auraient su trouver leur place.**



Il faut amener autrui à partager l'extase que  
provoque l'inépuisable visibilité du monde.

**Henri Matisse**

À ce père haïtien que je ne connais pas.

## Introduction



Soulages, *Catalogue 850*, 1982.

## 0.1 Mise en contexte

Nous vivons à une époque où l'homogénéité est en voie de devenir une utopie et l'unité, un fantasme. Tandis que populations et cultures s'entrecroisent sur une planète que de nouveaux médias rendent de plus en plus petite, l'ère de l'hybride et de l'hétérogène bouscule, en passant, la littérature dans ses conceptions les plus classiques. Époques, genres et formes littéraires se mêlent dans un foisonnant baroque qui récupère positivement le désordre et le multiple. À la croisée de toutes les langues et de tous les langages, l'œuvre littéraire représente et crée dorénavant «tous les possibles, toutes les contradictions [...] inscrits dans ce divers du monde<sup>1</sup>.» Et pour questionner l'imposition d'un modèle universel jusqu'à parfois le combattre, elle travaille autant à l'affrontement qu'à la rencontre de différentes conceptions de l'art et de l'être.

Ce métissage littéraire et culturel, Dany Laferrière l'incarne autant qu'il l'écrit. Son œuvre est composite, non seulement par les conditions transculturelles de sa production (Laferrière n'est-il pas cet écrivain haïtien qui écrit des romans québécois à Miami?), mais également par le mélange des genres qui la particularise et l'enchevêtrement de discours, de thèmes et de styles qui densifie sa substance. À ce jour, son œuvre complète compte dix ouvrages, regroupés par l'auteur sous l'audacieux projet d'*Une autobiographie américaine*<sup>2</sup>. Cet ensemble romanesque se scinde en deux cycles principaux : le cycle américain et le cycle haïtien. Dans la première de ces tranches, les œuvres de Laferrière font entendre la voix d'un narrateur noir, immigré en Amérique du Nord, et reproduisent l'abondance des réflexions qu'il porte sur sa nouvelle terre d'accueil. Quant à elle, la deuxième tranche regroupe des fictions largement autobiographiques qui font resurgir des paysages et des personnages haïtiens, tels que vus par un jeune narrateur qui grandit au fil des romans. Évitant le folklorique et l'anecdotique dans cet aller-retour entre l'Amérique du Nord et Haïti, Laferrière amarre ses récits au kaléidoscope d'une

---

<sup>1</sup> Édouard Glissant, *Introduction à une Poétique du Divers*, Montréal, PUM, 1995, p. 21.

<sup>2</sup> Afin d'alléger le texte, les sigles suivants seront utilisés tout au long du présent mémoire, pour identifier les références de page à l'une de ces œuvres de Dany Laferrière :

CFA : *Comment faire l'amour avec un Nègre sans se fatiguer*, Montréal, VLB Éditeur, 1985.

ÉRO : *Éroshima*, Montréal, TYPO, 1998.

ODC : *L'Odeur du café*, Montréal, VLB Éditeur, 1991.

GJF : *Le Goût des jeunes filles*, Montréal, VLB Éditeur, 1992.

CGD : *Cette grenade dans la main du jeune Nègre est-elle une arme ou un fruit?*, Montréal, VLB Éditeur, 1993.

CDD : *Chronique de la dérive douce*, Montréal, VLB Éditeur, 1994.

PSC : *Pays sans chapeau*, Montréal, Lanctôt Éditeur, 1996.

CDM : *La Chair du maître*, Montréal, Lanctôt Éditeur, 1997.

CAM : *Le Charme des après-midi sans fin*, Montréal, Lanctôt Éditeur, 1997.

COF : *Le Cri des oiseaux fous*, Montréal, Lanctôt Éditeur, 2000.

JCJV : *J'Écris comme je vis : Entretien avec Bernard Magnier*, Montréal, Lanctôt Éditeur, 2000.

vision universelle. Toutefois, des éléments biographiques, thématiques et linguistiques lient étroitement ses œuvres à l'ensemble de la littérature haïtienne, ou plus largement antillaise. En brossant un panorama sommaire de cette dernière, il sera donc possible de les contextualiser.

## 0.2 Panorama de la littérature antillaise

Haïti est un pays de luttes politiques et de sous-développement économique. Une île émergée dans une histoire de barbaries et d'asservissement, que ses peintres naïfs, ses musiciens, ses poètes et ses romanciers ont tenté, au cours de l'histoire, de transformer en un rêve chatoyant. En Haïti, comme ailleurs aux Antilles, c'est au sein des systèmes de plantation qu'est d'abord née l'urgence d'une tradition orale, motivée davantage par un réflexe de survie que par un souci d'esthétisme<sup>3</sup>. Une parole dénonciatrice, quoique détournée, est donc née du choc brutal que fut la rencontre forcée de populations et de cultures hétérogènes sur un même territoire. Les contes créoles, qui s'avèrent les éléments centraux de cette première riposte à la voix du maître, sont des amalgames de bestiaires africains et européens, de reliques de contes transplantés et du regard aigu que l'esclave pose sur sa condition. Dans sa récente étude *Tradition orale et imaginaire créole*<sup>4</sup>, Raymond Relouzat s'intéresse au conte créole comme outil d'éducation de première main. D'après l'auteur, en plus d'être une source d'avertissement et de divertissement primordiale dans les sociétés créoles, le conte cherche aussi à y pallier l'absence de mythe fondateur. À travers la récurrence de figures symboliques animales et humaines, il élabore ainsi le fondement d'une origine, d'une généalogie et d'une légitimité. Dans ces îles où conter est un art, la parole vivante du conteur est aussi importante, sinon plus, que ce qu'il raconte. Aussi, l'interaction dynamique qui s'instaure entre lui et son audience laissera plus tard de nombreuses traces dans les littératures écrites. On y retrouvera alors le même souci particulier accordé au rythme et à différentes stratégies d'opacification, telles l'humour et l'allégorie, visant à dissimuler la périlleuse contestation de l'hégémonie. Au sein de l'histoire de la littérature antillaise, le passage de l'oral à l'écrit sera également jalonné par l'imitation des modèles fournis par la littérature française. Les écrivains haïtiens du XIX<sup>e</sup> siècle, qu'ils soient romanciers, poètes ou conteurs, se sentent une profonde filiation avec les canons français de l'époque, principalement avec l'école romantique qui met alors l'exotisme en relief.

---

CAM : *Le Charme des après-midi sans fin*, Montréal, Lanctôt Éditeur, 1997.

COF : *Le Cri des oiseaux fous*, Montréal, Lanctôt Éditeur, 2000.

JCVJ : *J'Écris comme je vis : Entretien avec Bernard Magnier*, Montréal, Lanctôt Éditeur, 2000.

<sup>3</sup> Dans son ouvrage *Poétique de la relation* (Paris, Seuil, 1990), Édouard Glissant retrace l'histoire du système des plantations à l'origine du peuplement des Antilles et démontre comment la rencontre (obligée) de l'Autre a marqué la littérature et la culture antillaise.

<sup>4</sup> Raymond Relouzat, *Tradition orale et imaginaire créole*, Petit-Bourg, Éditions Ibis rouge, 1998

Par sa philosophie émancipatrice du moi et sa doctrine favorable à l'épanouissement du lyrisme dont il imprègne les œuvres d'art, le romantisme développa chez nos écrivains l'aptitude maîtresse de leurs capacités d'expression qui est la sensibilité, source abondante d'émotions, réservoir insondable d'affectivités<sup>5</sup>.

Au cours du continuum d'une recherche d'identité collective que déroule l'histoire de la littérature antillaise, l'occupation américaine d'Haïti en 1915 amorce une transformation majeure du fait culturel. Entraînés dans un changement subit de mœurs et d'habitudes, violemment bousculés dans plusieurs de leurs conceptions de l'individu et de la nation, intellectuels et artistes se tournent alors vers des sources indigènes, afin de relier l'essence de leur identité aux racines de leur passé. Par conséquent, le peuple haïtien met à l'avant-scène ses arts populaires, les mœurs et les croyances des masses paysannes et sa littérature sera désormais le véhicule privilégié pour la révision des valeurs «nègres». L'idée d'un retour à une Afrique mythique, intrinsèque au mouvement indigéniste, influera sur le social comme sur le politique. Au point de vue littéraire, elle ouvrira aussi la voie à l'onirisme, au réalisme merveilleux et au surréalisme que charriera plus tard la grande avancée de la négritude<sup>6</sup>.

Enclavé dans un ensemble d'îles traversées par le courant parfois contradictoire de diverses influences, le questionnement haïtien, et plus largement antillais, est ensuite passé d'une recherche des origines à celle d'un enracinement, voire d'un dépassement. Et c'est étrangement à travers l'exil que se poursuit cette quête d'identité, comme si les dictatures, la violence et la pauvreté ne cultivaient plus un sol fertile pour la croissance des imaginaires et des sensibilités qui la nourrissent. Journaliste culturel pour *le Petit Samedi Soir* de Port-au-Prince sous Duvalier fils, Dany Laferrière fait partie de ces milliers d'Haïtiens qui, au cours de la deuxième moitié du XX<sup>e</sup> siècle, ont dû quitter leur île natale, principalement pour des motifs politiques. L'exil, «celui qui suscite le besoin de récuser ce qui est pour proposer ce qui pourrait être, ce qui sera peut-être; ou ce qui a pu être<sup>7</sup>», offre à cette diaspora une terre d'accueil où le recul et la sécurité nécessaires favorisent autant la continuité que le renouvellement de l'imaginaire antillais. Écrite et publiée du dehors<sup>8</sup>, une partie de la littérature haïtienne devient alors progressivement une écriture métisse et migrante, qui approprie la tradition à différents contextes.

---

<sup>5</sup> Jean Price-Mars, *De Saint-Domingue à Haïti : essai sur la culture, les arts et la littérature*, Paris, Présence africaine, 1959, p. 30.

<sup>6</sup> On situerait la naissance du mouvement de la négritude avec la parution, en 1928, d'*Ainsi parla l'oncle* de l'essayiste haïtien Jean Price-Mars.

<sup>7</sup> Réginald Martel, «Les après-midi sans fin de Vieux Os», *La Presse*, Montréal, dimanche 16 novembre 1997, p. B3

<sup>8</sup> La diaspora haïtienne a principalement trouvé refuge dans les centres urbains français, américains et québécois.

Des techniques déjà présentes à l'intérieur de romans haïtiens plus traditionnels (notamment le monologue intérieur, la fragmentation et l'éclatement du récit, la narration à la première ou à la deuxième personne et la multiplicité des points de vue narratifs) sont dès lors exploitées avec une force et une signification semblables à celles des romans modernes publiés dans des pays industrialisés occidentaux<sup>9</sup>.

### 0.3 Le nouveau roman haïtien

Dany Laferrière participe activement à ce nouveau roman haïtien qui proclame son individualité tout en affirmant ses liens avec des pratiques littéraires occidentales (qu'elles soient européennes ou nord-américaines) et la culture populaire haïtienne (principalement orale). Ainsi, l'originalité de ce roman passe entre autres par un double registre linguistique où, dans des œuvres écrites en français, se fait entendre l'allure saccadée de la phrase créole. À l'intérieur de cette zone d'expression mitoyenne, Laferrière pose une problématique qui transcende les paramètres linguistiques. Pour lui, «les véritables problèmes qui doivent intéresser les écrivains ce sont les problèmes de narration. Comment faire la jonction entre deux phrases? Comment rendre les couleurs et faire sentir les odeurs?<sup>10</sup>» Dans son travail d'écriture, il avoue tendre alors vers une simplicité semblable à celle qui caractérise la peinture «naïve» haïtienne. Cette simplicité transiterait principalement par une attention particulière accordée aux perceptions qui initient tout un travail de cohérence dans plusieurs de ses œuvres. Par la force effective de l'imagé<sup>10</sup>, l'écriture de Laferrière pourrait-elle accéder autrement à la signification, voire à une signification autre?

### 0.4 Le corpus

Par le jeu adroit de juxtaposition des langages que Dany Laferrière met en scène dans ses œuvres, l'incontournable hétérogénéité contemporaine s'articule. Langage visuel, langage corporel, cinématographique ou musical, l'écriture fait place, sur son propre terrain, à d'autres formes d'expression. Comme si l'acte d'écrire impliquait dorénavant un nécessaire dépassement de l'écriture même.

---

<sup>9</sup> À ce sujet, le narrateur journaliste du *Cri des oiseaux fous* tempête contre la difficulté qu'ont les écrivains du tiers-monde à emprunter «le si soyeux chemin de la frivolité.»

«Dans un pays riche, le théâtre n'est que du théâtre, le cinéma est avant tout un divertissement, la littérature peut servir à faire rêver. Ici, tout doit servir à conforter le dictateur dans son fauteuil ou à le déstabiliser. La politique est le but de toute chose (COF, p. 64).»

<sup>10</sup> Pierre-Raymond Dumas, «Entretien avec Dany Laferrière», *Conjonction*, Montréal, nos. 170-171, juillet-décembre 1986, pp. 80-81.

<sup>11</sup> «C'est à quoi les personnes savantes se réfèrent quand elles parlent de langues concrètes assujetties à des langues conceptuelles. On veut dire par là qu'il y aurait une transcendance sévère du concept, à quoi on accéderait une fois quitté (dépassé) les immanences sensuelles de l'image.» Édouard Glissant, *Le Discours antillais*, Paris, Seuil, 1981, p. 240.

Par le biais de cette multiplication des signes et des points de vue, s'engagerait alors une véritable recherche de sens, articulée autour de l'image visuelle et stylistique dans les trois premières œuvres de Dany Laferrière. *Comment faire l'amour avec un Nègre sans se fatiguer* relate d'abord les débuts d'un jeune écrivain noir immigré à Montréal. Ce premier roman de Laferrière multiplie la représentation de peintures, de reproductions et de gravures où couleurs et compositions ont un sens qui paraît dépasser largement la simple référence culturelle. Afin de faire signifier le visuel au cœur même de l'écrit, l'auteur y peindrait le portrait de portraits. Puis, avec *Éroshima*, Laferrière explore et exploite l'univers fascinant de la photographie. Le récit est celui de la rencontre érotique, toujours à Montréal, d'un narrateur-personnage noir et de Hoki, une Japonaise qui fait de la photographie de mode. Non seulement ce roman est-il fragmenté en petites scènes aussi efficaces que des clichés photographiques, mais il utilise également la photographie comme mode privilégié de (com)préhension du monde et des autres. De ces deux œuvres du cycle américain où elle était principalement thématisée, l'image visuelle paraît enfin s'incorporer progressivement dans une stylistique particulière aux œuvres du cycle haïtien, grâce à son pouvoir évocateur et structurel. Aussi, la troisième œuvre de Laferrière semble être écrite sous la dictée de l'image, à l'aide d'images stylistiques et de réseaux de figures qui rendraient le récit sensible. La chronique du quotidien d'un enfant haïtien qu'est *L'Odeur du café* donne effectivement à voir des descriptions du village Petit-Goâve et de ses personnages centraux, que l'auteur brosse presque à la manière des impressionnistes. Ici, le portrait jaillit au premier plan, dans une façon personnelle et caractéristique d'écrire le souvenir, contournant la thématique du visuel pour en produire.

### 0.5 La problématique

Est-il juste de supposer que Dany Laferrière fait se proliférer les peintures et les photographies dans ses deux premières œuvres, comme à court de mots, ou du moins cherchant un nouveau moyen en tant qu'écrivain (le pinceau?, l'objectif?) de se saisir du réel comme du fictif, en dehors de mots épuisés de leur sens? Ainsi, pourrait-on établir un lien de cohérence entre cette thématisation de l'image visuelle et le discours antistéréotypes en faveur du pluriel et de l'hétérogène qui sous-tend ses deux premières œuvres? Comme si cette profusion d'images visuelles fragmentait la réalité en ses diverses facettes, de façon à en faire le tableau le plus complet parce que le plus diversifié possible. De plus, à l'intérieur de *L'Odeur du café*, le rapport entre le mot et l'image, surtout inscrit dans la forme du récit plutôt que dans son fond, mettrait-il à l'avant-scène (ou en position privilégiée) une écriture imagée? C'est-à-dire un style où l'emploi de procédés ou de termes à haute valeur visuelle (les couleurs, ou la position des objets dans l'espace, par exemple) ferait directement appel à une imagerie mentale, à un cinéma intérieur mis



en mouvement par une superposition d'impressions et une stimulation active des sens.

Du parcours de l'image visuelle et stylistique dans les trois premières œuvres de Dany Laferrière, se dégage une problématique centrale à travers laquelle il importe d'observer comment le visuel signifie *dans* et *par* l'écrit. **Dans *Comment faire l'amour avec un Nègre sans se fatiguer* et dans *Éroshima* en quoi les images visuelles, soit la peinture et la photographie, sont-elles signifiantes au même titre que les signes linguistiques qui les supportent et dans *L'Odeur du café*; comment des termes ou des procédés stylistiques peuvent-ils être polysémiques et symboliques à travers l'évocation du visuel?**

En faisant l'analyse des différentes natures et fonctions de l'image dans les trois premières œuvres de Dany Laferrière, ce mémoire se situe au verso du lieu commun de l'«écriture imagée». Plutôt que de clore l'aventure sémiologique du mot et celle de l'image visuelle en proposant une hiérarchie du sens, un vainqueur et un vaincu dans ce qu'on voudrait être un combat entre deux cadrages du réel, il propose d'alimenter la recherche grâce à des pistes éclairantes, tirées d'un corpus qui, à sa manière, se pose davantage comme une question que comme une réponse.

## 0.6 L'approche sémiotique

Puisque la plupart des produits culturels peuvent être examinés sous un angle sémiotique, la sémiologie elle-même s'élargit et se repense. L'étude sémiotique de l'image visuelle ne s'intéresse donc plus uniquement aux objets représentés (ce que disent les images), mais plutôt aux différents rapports que ceux-ci établissent entre eux (comment elles le disent). Pouvant évoquer et signifier autre chose qu'elle-même, l'image visuelle est alors perçue comme une représentation, donc comme un signe.

Qu'elles soient ou non légendées, les images me parlent parce que tout en elles – leur cadrage, leur taille, leur support, mais aussi leur graphisme, le choix de leurs couleurs, pour ne rien dire de leur propre syntaxe ni de la façon dont elles convoquent ou révoquent les mille et une configurations de l'intertexte – parce que tout cela ne cesse de produire des repères qui sont autant de relais entre lesquels se tisse ce qu'on appelle le sens<sup>12</sup>.

---

<sup>12</sup> Pierre Fresnault-Deruelle, *L'Éloquence des images : images fixes III*, Paris, PUF (coll. «Sociologie d'aujourd'hui»), 1993, p. 20.

Cette sémiologie de l'image visuelle, initiée en France par Roland Barthes et Christian Metz<sup>13</sup>, est directement redevable de la sémiologie de la communication qui s'intéresse au langage, telle que l'a pratiquée Saussure. Quoique l'étude sémiotique de l'image visuelle ne passe pas par une grammaire exhaustive et incontestable, c'est-à-dire par un «ensemble de moyens par lesquels le sens est véhiculé par l'intermédiaire de matériaux sémiotiques particuliers<sup>14</sup>», elle pourra par contre recourir à certaines connaissances qu'offrent l'iconologie, le symbolisme des couleurs, des formes ou des motifs. Elle mettra néanmoins l'accent sur la combinatoire des différents types de signes qui, entre eux, composent l'image visuelle. Ainsi, une série d'interprétations plausibles pourront être proposées en fonction des finalités spécifiques de la recherche mise en œuvre.

### 0.7 Méthodologie

Selon Louis et Marie Francoeur dans leur ouvrage *Grammaire de l'art, grimoire de l'art*, «l'art s'organise et se développe d'abord autour d'une image, ensuite grâce à un diagramme et, finalement, par le recours à la métaphore<sup>15</sup>.» La même tangente semble être sensiblement adoptée par le parcours de l'image visuelle et stylistique dans les trois premières œuvres de Dany Laferrière.

Le premier chapitre de l'étude proposée ici sera donc consacré à la thématique de l'image visuelle, telle qu'on la retrouve dans *Comment faire l'amour avec un Nègre sans se fatiguer* et dans *Éroshima*, sous deux de ses acceptions les plus communes, c'est-à-dire l'image peinte et l'image photographiée. En littérature, le thème tend à illustrer une notion que l'on suppose définie en l'insérant dans le contexte de diverses situations. Il se saisit d'une entité abstraite et la manifeste, d'une manière récurrente, dans une série de variations concrètes à l'aide de procédés sémiotiques qui peuvent être de natures différentes<sup>16</sup>. L'analyse thématique soulignera d'abord l'importance de la peinture et de la photographie dans ces deux romans, tout en regroupant les thèmes secondaires (couleurs, cadrage, stéréotypes) qui en découlent. En évitant une nomenclature exhaustive et vaine, cette analyse

---

<sup>13</sup> Au Québec, Louis et Marie Francoeur (*Grimoire de l'art, grammaire de l'être*, Sainte-Foy/Paris, Presses de l'Université Laval/Klincksieck, 1993) ainsi que Fernande Saint-Martin (*Sémiologie du langage visuel*, Sainte-Foy, Presses de l'Université du Québec, 1987) ont poursuivi la recherche en l'orientant principalement sur l'approche sémiologique de l'œuvre d'art.

<sup>14</sup> Fernande Saint-Martin, *op. cit.*, p. 9.

<sup>15</sup> Louis et Marie Francoeur, *op. cit.*, p. 345.

<sup>16</sup> L'article «Concept et thème» de Claude Brémont, dans le numéro intitulé «Du thème en littérature» de la revue *Poétique* (Paris, vol. 16, 1985), offre une synthèse complète qui traite de l'origine extra-littéraire du thème, de ses différentes manifestations et implications au sein du texte littéraire ainsi que des articulations et des visées de l'étude thématique.

tentera par la suite de trouver la nature et le sens du lien qui unit cette récurrence du particulier (les images visuelles) à un fondement plus général qui rapprocherait ces deux œuvres.

Le deuxième chapitre prolongera ensuite l'analyse thématique de l'image visuelle jusqu'à l'étude du travail formel et structurant qu'elle opère au sein des textes littéraires, c'est-à-dire des dispositions graphiques particulières, des bris de linéarité et de l'importante force figurative qu'elle confère aux œuvres de Laferrière. Enfin, le troisième chapitre se penchera sur le travail figuratif du signe visuel, sur lequel se conclut ce parcours de l'image visuelle et stylistique. Le style procède essentiellement par images, c'est-à-dire par des figures qui illustrent une idée en opérant une certaine modification dans le sens d'un mot. La concrétisation de cette idée (ou de certains de ses aspects) permet au discours d'échapper à une formulation abstraite, et par conséquent, le rend d'autant plus sensible, palpable et frappant. «Alors que, dans le langage ordinaire de la conversation ou de la prose, chaque mot est pris dans un seul sens, l'image accueille la pluralité des significations, qui serait la nature première des paroles<sup>17</sup>.» L'image stylistique investit alors les fondements de cet espace littéraire, de par ses fonctions rhétoriques et poétiques, en engageant le passage de la présentation à la comparaison.

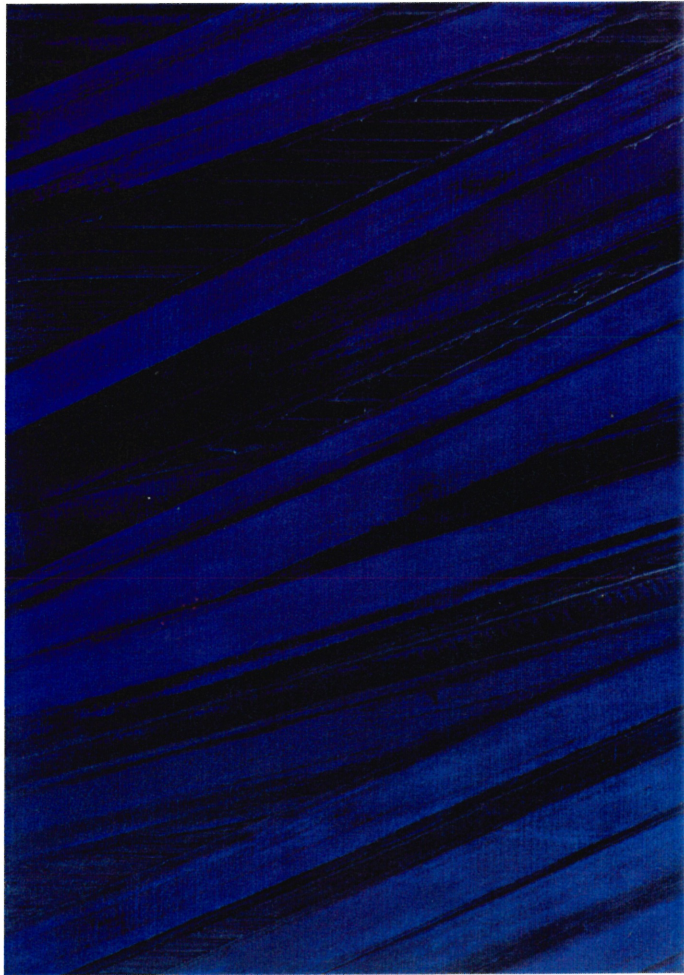
Qu'elle se réfère au mot, à la phrase ou à plusieurs traits d'un discours, la figure s'avère ainsi le détour par lequel un discours s'éloigne plus ou moins d'une expression simple et commune<sup>18</sup>. Spécifique à une culture et à un contexte particuliers, la figure est une notion polyvalente qui se rapporte, à l'intérieur de *L'Odeur du café*, à des motifs significatifs récurrents (des couleurs, des attributs, des oppositions). Des isotopies structurantes, c'est-à-dire des «plans» qui permettent la cohérence du propos, se développent alors à travers ce que plusieurs figures ont en commun et le mettent en évidence dans un parcours spécifique. Aussi, il s'agira finalement de retracer ces réseaux figuratifs qui semblent faire directement appel à la «visualité» ou à l'imagerie mentale, dans ce troisième roman, faisant surgir une série de courtes scènes, de petits tableaux qui exposent le souvenir.

---

<sup>17</sup> Pierre Caminade, *Image et métaphore : un problème de poésie contemporaine*, Paris, Bordas, 1970, p. 63.

<sup>18</sup> Les travaux de Gérard Genette («Langage poétique, poétique du langage» dans *Figures II*, Paris, Seuil (coll.«Points/Essais»), 1969) ainsi que ceux du Groupe mu (*Rhétorique générale*, Paris, Larousse, 1970) se sont intéressés à cette notion d'écart qui distingue le langage poétique du langage courant.

Chapitre I L'image visuelle



**Soulages, *Catalogue 945*, 1987.**

## 1.1 Définir l'image

*Comment faire l'amour avec un Nègre sans se fatiguer* et *Éroshima* de Dany Laferrière n'ouvrent pas leurs pages sur des reproductions aux couleurs chatoyantes ou sur les ombres sculptées de photographies en noir et blanc. Et pourtant, une multitude d'images visuelles de toutes sortes y font retentir, en continuo, un système de représentation autre que la langue. Sans pinceau ni appareil photo, Laferrière doit se rabattre sur les mots de la littérature, et la palette des signes linguistiques lui sert de code global pour tracer les contours d'un système signifiant non verbal, paradoxalement organisé par la langue. Il est dès lors impossible de traiter de l'image visuelle dans ces deux œuvres, ou même d'y penser, sans que sa subordination au *surcode* de la langue ne soit prise en considération. Ici, ce rapport de dépendance commande que soit nuancée l'acceptation tout à fait primaire qui fait de l'image visuelle un «ensemble structuré de traces sur un support à deux dimensions<sup>1</sup>.» Confrontée aux articulations sémiotiques de la langue, et en quelque sorte assujettie à elles, l'image visuelle, telle qu'on la retrouve dans les deux premiers romans de Dany Laferrière, doit dorénavant être distinguée, en tant que système signifiant, par les caractéristiques sémiotiques que conservent tout de même ses signes à l'intérieur de la langue.

La première de ces distinctions concerne le rapport que le signe visuel entretient avec son référent. Ici, ce lien serré implique une motivation analogique plutôt qu'arbitraire. Cette propension de l'image visuelle à la ressemblance (ou du moins à la vraisemblance) a été le brûlot de vives querelles entre iconoclastes et iconolâtres. Du XIII<sup>e</sup> au XIX<sup>e</sup> siècle, représenter n'était pas perçu comme la légitime recherche de «correspondances avec les magnificences du monde physique» envisagée beaucoup plus tard par Jean Genet dans son *Journal du voleur*, mais comme un acte hautement profanateur, une transgression prométhéenne de la sphère divine et invisible. Résultant d'une ère visuelle où la représentation n'attire plus les foudres et où le passage à l'art non figuratif illustre bien que le caractère analogique de la peinture ou de la photographie n'est qu'une convention<sup>2</sup>, les images visuelles présentes dans *Comment faire l'amour avec un Nègre sans se fatiguer* et dans *Éroshima* se servent désormais de leur spécificité évocatrice pour poser clairement le problème du réel et de ses doubles. Les posters de Van Gogh ou les photographies d'Henri Cartier-Bresson qui tapissent les décors

---

<sup>1</sup> Guy Gauthier, *Initiation à la sémiologie de l'image*, Paris, Ligue française de l'enseignement et de l'éducation permanente (coll. «Les cahiers de l'audiovisuel»), 1979, p. 123.

<sup>2</sup> En Occident, du XVII<sup>e</sup> au XIX<sup>e</sup> siècle, la plupart des peintres ont poursuivi, à travers les propriétés analogiques de l'image visuelle, le désir de créer l'illusion du réel.

du premier roman, de même que les nombreuses photographies que le narrateur du deuxième roman fait de son environnement, donnent à voir la duplicité des êtres et des choses au verso de leur image en deux dimensions. Par le biais de la représentation d'un code (visuel) à travers un autre code (linguistique)<sup>3</sup>, l'image visuelle atteint donc un niveau connotatif, voire symbolique, qui complexifie le sens premier (le sens unique?) que peut engager l'analogie.

La deuxième particularité qui distingue le signe visuel du signe linguistique dans lequel il est imbriqué, se fonde sur la structure spatiale de l'image visuelle qui s'oppose à la structure temporelle de la littérature<sup>4</sup>.

La propriété essentielle du langage visuel qui est d'être spatialisé le rend apte à modéliser une très grande variété d'espaces concrets qui ne relèvent pas uniquement de cet espace visuel construit par l'œil, mais aussi des divers espaces perceptuels (tactiles, kinesthésiques, thermiques, auditifs, etc.) par lesquels l'être humain construit ses relations avec le réel<sup>5</sup>.

Même s'il est alors inexact de définir les signes linguistiques en terme d'espace, la pluridimension inhérente aux images visuelles qu'ils traduisent ici semble faire une brèche dans la spécificité unidimensionnelle du langage. Les personnages des deux premiers romans de Laferrière et l'environnement à l'intérieur duquel ils évoluent pénètrent alors dans un univers sémiotique particulier. Là où la signification découle aussi de la position qu'occupent les formes (animées ou non) dans l'espace, et des interactions qui s'ensuivent.

## 1.2 Naissance de l'image

L'image visuelle figure comme l'une des premières traces tangibles du passage de l'être humain sur notre planète. Dès les premières manifestations rudimentaires de ses origines, elle est inextricablement reliée aux grands questionnements métaphysiques que formule l'homme, face au monde qui l'entoure et face à lui-même. Prolongement de la vie qui fuit et tentative d'en recueillir les marques évanescences, l'image visuelle est tout d'abord représentation des êtres morts. En domestiquant l'inconnu, elle entame alors un dialogue entre l'ici et l'au-delà. Aux premiers temps de son évolution, elle ne relève donc nullement de considéra-

---

<sup>3</sup> Ici, étrangement, les mots prendraient-ils le relais des images pour les faire *parler* un peu plus?

<sup>4</sup> La littérature serait alors plus près du cinéma que de la peinture ou de la photographie, puisque les images mouvantes de l'œuvre cinématographique engagent une temporalité similaire à celle de l'œuvre littéraire.

<sup>5</sup> Fernande Saint-Martin, *op. cit.*, p. XVI.

tions esthétiques, «cette image n'est pas une fin en soi, mais un *moyen* de divination, de défense, d'envoûtement, de guérison, d'initiation<sup>6</sup>.» L'évolution de l'image visuelle à travers son histoire ainsi amorcée est scindée en trois âges distincts par l'auteur Régis Debray, dans son ouvrage *Vie et mort de l'image : une histoire du regard en Occident*. L'âge de l'idole, celui de l'art et celui du visuel sont par lui délimités, et supposent par conséquent des origines et des fonctions différentes.

D'abord, l'âge de l'idole naît du regard magique que porte l'être humain sur les êtres et les choses qui forment son univers immédiat. Suite à l'institution de ce rapport surnaturel, l'idole est constituée, réifiant un dieu ou un saint apparu comme une réponse aux interrogations générées par les arcanes de l'existence. De par sa fonction sacrée, l'idole inspire un culte ou s'entremêlent le fanatisme et une certaine forme de crainte. Dans *Comment faire l'amour avec un Nègre sans se fatiguer*, la passion sans borne et le vital besoin d'identification de la jeunesse poussent ainsi la sœur cadette de Miz Littérature, la maîtresse du narrateur, à élever Roy Orbison au rang de dieu. La chambre à coucher de l'adolescente est dressée en véritable autel sous la myriade d'affiches de la vedette rock (CFA, pp. 95-96). De facture plus traditionnelle, l'idole que chérit Da, la grand-mère du jeune narrateur de *L'Odeur du café*, est une petite vierge illuminée. La statuette trône dans un coin de la maison, et la vieille femme s'agenouille devant elle chaque fois qu'elle la croise. Probablement produite en série par des intérêts plus mercantiles que religieux, cette petite pacotille met néanmoins en branle la solennelle litanie où Da fait se succéder, dans le même recueillement inspiré, tous les noms de la vierge et le prénom de chacune de ses cinq filles (ODC, pp. 93-94).

Suit l'âge de l'art, engendré par un regard esthétique qui tisse des liens de compassion et d'amour entre l'être humain et son environnement *visible et naturel*, grâce au pouvoir métaphorique de la représentation. Le corps de la femme, par exemple, peut dès lors être modelé en objet d'art par le regard de l'homme, suivant les mêmes lois du désir qui éveillent chez le narrateur de *Comment faire l'amour avec un Nègre sans se fatiguer*, l'irrésistible envie de prendre un «bain de chairs» à la vue des portraits de Rubens (CFA, p. 36) et animent la passion érotique quasi obsessionnelle du narrateur d'*Éroshima* pour les femmes japonaises. C'est qu'adolescent, il fut chaviré par «une longue jeune fille avec des yeux à l'horizontale» sur une estampe d'Hokusai (ÉRO, p.137). À l'âge de l'art succède enfin celui du visuel<sup>7</sup>, mis en train par une vision principalement économique.

---

<sup>6</sup> Régis Debray, *Vie et mort de l'image : une histoire du regard en Occident*, Paris, Gallimard (coll. «NRF»), 1992, p. 30.

<sup>7</sup> «"L'art" est né en Europe, maximum de diversité dans un minimum d'espace, et le "visuel" en Amérique, minimum de diversité dans un maximum d'espace.» Régis Debray, *op. cit.*, p. 216.

L'image télévisée, telle qu'on la retrouve dans *Comment faire l'amour avec un Nègre sans se fatiguer*, s'inscrit dans cette conception intéressée des apparences, puisqu'elle détient le pouvoir de catalyser le succès tant convoité par le narrateur-écrivain. Effectivement, vers la fin de son projet d'écriture, Vieux fantasma une scène où il serait interviewé par Denise Bombardier, sur les écrans de Radio-Canada (CFA, pp. 144-148). Questions et réponses rivalisent d'éclats sous l'œil attentif des caméras. Au terme de cet exercice de critique littéraire *visionnable*, c'est l'image télévisée de l'écrivain, bien plus que le contenu de son livre, qui lui accordera les quinze minutes de gloire (bien souvent lucratives) promises à tous par Andy Warhol. Dans *Éroshima*, c'est Jean-Michel Basquiat, le peintre new-yorkais d'origine haïtienne, qui troque momentanément la bohème de son pinceau pour le luxe d'un objectif (ÉRO, pp. 79-83). Dans la section «Harlem River Drive» du roman, il fait des photographies de mode pour le magazine afro-américain *Ebony*, dans le but ultime de travailler un jour pour le notoire et rentable *Vogue*. Les images qu'il crée ainsi, pratiquement coupées de toute signification, simulent alors un monde virtuel motivé par l'intérêt.

### 1.3 La peinture naïve haïtienne

Se situant à la croisée des trois âges de l'image visuelle, la peinture naïve haïtienne semble rejoindre d'une manière très significative le travail de redéfinition des perspectives qu'engage Laferrière dans ses trois premières œuvres<sup>8</sup>. En elle, sont regroupées les propriétés sacrées, analogiques et symboliques de l'image visuelle. Cet amalgame lui permet de donner à voir, en simultanément, le naturel (les scènes de la vie quotidienne) et le surnaturel (l'éventail des divinités vaudou, par exemple). À l'intérieur d'une composition qui s'apparenterait à celle d'un dessin d'enfant, la forme des êtres et des choses y est empreinte d'inexactitude, voire d'étrangeté. Les règles de perspectives et la combinaison des couleurs s'écartent également de la norme, afin que soit accessible à l'œil une certaine croyance fondamentale en l'unité de la réalité visible et de la réalité invisible. Un parallèle peut ainsi être établi entre la peinture naïve haïtienne et la littérature orale (ou populaire) développée par le même peuple, puisque cette dernière pratique également un certain décloisonnement des registres en plus de révéler une nette propension au visuel.

---

<sup>8</sup> Les travaux de Pierre Apraxine (*Haitian Painting : The naive tradition*, New York, Library of Congress Catalog, 1973) et d'Eva Pataki (*Haitian painting : art and kitsch*, Chicago, Adam Press, 1986) s'intéressent aux particularités de ce genre pictural et démontrent comment il est l'un des agents culturels les plus actifs pour l'ensemble de la société haïtienne.



Dès les premières pages de *L'Odeur du café*, Vieux Os décrit à sa grand-mère le paysage qu'il peut observer de la galerie de la maison. Le portrait ainsi créé se situe effectivement à la croisée de la littérature orale et de la peinture naïve :

On dirait un dessin de peintre naïf avec, au loin, de grosses montagnes chauves et fumantes. Là-haut, les paysans ramassent le bois sec pour le brûler. Je distingue les silhouettes d'un homme, d'une femme et de trois enfants dans le coin du vieux morne. L'homme est en train de faire un feu à trois pas de sa maison, une petite chaumière avec une porte et deux fenêtres. La femme vient de rentrer dans la maison d'où elle ressort immédiatement pour aller se placer devant l'homme. Elle lui parle en faisant de grands gestes avec les bras. Une fumée noire et épaisse monte vers un ciel bleu clair. L'homme ramasse un paquet de brindilles qu'il jette dans le feu. La flamme devient plus vive. Les enfants courent tout autour de la maison. La femme les fait entrer et retourne de nouveau vers l'homme. Le feu est entre eux deux (ODC, p. 12).

L'imagerie et le symbolisme inhérents au monde naturel et au monde surnaturel sont donc compris dans la même structure visuelle où la mimésis serait un souci superflu, voire contradictoire. Cette jonction entre une forme d'expression sensible et une autre plus conceptuelle est reprise sous la figure de «l'écrivain primitif» à l'intérieur de *Pays sans chapeau*. Dérivée de celle du peintre primitif qui oriente tout le roman, cette figure est effectivement située entre diverses perspectives en plus de se rapporter à la notion reçue du primitivisme. Dans l'histoire de l'art, la période primitive correspond à la pré-Renaissance où les artistes n'avaient pas le souci de créer l'illusion du réel dans leurs œuvres. Retravaillée ici, cette idée semble se référer à la production des signes qui précéderait une époque du déjà-dit et du déjà-vu, à l'instant d'avant la mise en place des clichés.

#### 1.4 Image visuelle et imaginaire

Sans rien connaître du fonctionnement biologique du cerveau humain, Aristote affirmait déjà : «l'âme ne pense jamais sans images<sup>9</sup>.» Depuis, de nombreuses études, autant en biologie qu'en psychologie, reconnaissent aux images (qu'elles soient franchement visuelles ou plutôt conceptuelles) le rôle de matrices de la pensée. «Ce qui rend le langage si précieux pour la pensée ne saurait donc être le fait de penser en mots. Ce doit être bien plutôt le secours que les mots apportent à la pensée, alors qu'elle opère dans un médium plus adéquat, tel celui des images visuelles<sup>10</sup>.»

---

<sup>9</sup> Rudolf Arnheim, *La Pensée visuelle*, Paris, Flammarion (coll. «Nouvelle Bibliothèque scientifique»), 1976, p. 20.

<sup>10</sup> *Ibid.*, p. 245.

Dans une dynamique circulaire, l'image renverrait donc à l'idée, posée comme le processus de (com)préhension du réel de départ, pour l'illustrer et l'expliquer. Mais s'il y a arrêt sur l'image, sans mouvement de retour vers la réalité et ses multiples aspects, elle peut alors devenir un écran sur lequel se bute la pensée.

Allant parfois jusqu'à s'élaborer de façon presque hallucinatoire en empruntant ses caractéristiques à la vision, l'image mentale peut effectuer la rencontre du conceptuel et du visuel, et être à l'origine de tout un projet d'écriture. Aussi, dans un intéressant inversement des choses, le narrateur-écrivain d'*Éroshima* livre, à la fin du roman, la source de son inspiration et le moteur de son récit : «C'est incroyable! L'idée d'écrire ce livre m'est venue un jour, brusquement. Une image. Voilà : un jeune couple en train de faire l'amour dans la ville d'Hiroshima, le matin de l'explosion atomique, en 1945. Et la bombe tombe au moment même où ils parviennent à l'orgasme. Éros et Hiroshima. ÉROSHIMA (ÉRO, p. 140).»

Cet aveu invite à une relecture de l'œuvre sous les auspices de cette image poignante, ou, à tout le moins, il suggère que l'ensemble du roman n'est en fait qu'une explication détaillée d'une vision d'origine. Le même phénomène se reproduit dans *L'Odeur du café* lorsque, toujours en conclusion de l'œuvre, le narrateur-écrivain devenu adulte dévoile le motif de base qui soutient le récit d'enfance qu'il vient tout juste d'effectuer : «J'ai écrit ce livre surtout pour cette scène qui m'a poursuivi si longtemps : un petit garçon assis aux pieds de sa grand-mère sur la galerie ensoleillée d'une petite ville de province (ODC, p. 200).» Cette scène précise (ici on peut penser à la fois à un tableau, à une scène cinématographique ou théâtrale) vient se superposer à celle, identique, qui ouvre le texte<sup>11</sup> et peut alors redémarrer tout le récit qui la précède en soulignant le pouvoir évocateur des compositions les plus simples : un petit garçon, sa grand-mère et une galerie ensoleillée<sup>12</sup>.

De manière générale, l'écriture ne jaillit pas uniquement d'une seule image, mais bien de tout un théâtre d'images qu'on peut nommer imaginaire. Individuel ou collectif<sup>13</sup>, l'imaginaire est un carrefour intériorisé où se rencontrent autant les images visuelles que les discours que charrie une société donnée.

---

<sup>11</sup> «Il est fort possible que vous voyiez, assis sur la galerie, une vieille dame au visage serein et souriant à côté d'un petit garçon de dix ans (ODC, p. 11).»

<sup>12</sup> Faisant fi des principes établis par l'académisme de la communauté artistique, on peut très bien imaginer qu'un enfant ou qu'un peintre naïf saurait illustrer cette scène d'une manière aussi efficace qu'originale.

<sup>13</sup> «Appartenir à une culture, c'est aussi partager les mêmes représentations c'est-à-dire être en mesure de les produire, de les échanger et d'en parler de manière à être compris et reconnu comme appartenant à cette culture.» Louise Fournel, *Les Structures logiques de la pensée visuelle*, Montréal, Mémoire, Département d'arts plastiques, UQAM, 1983, p. 98.

Le réel se mêle au noyau même de ce fond inconscient, pour être à son tour façonné par l'imaginaire. «Ainsi dans le fouillis du papier peint, de l'écorce d'un arbre, d'un ensemble de nuages, dans la matière bizarre d'un mur, d'une tache d'encre, nous projetons et reconstruisons des formes aléatoires, figures qui préexistent mentalement et qui sont liées à des modèles intériorisés<sup>14</sup>.» Pour que naissent l'art et l'écriture, il faut donc qu'au cœur de cette relation qui semble réciproque, l'imaginaire ait préséance sur le réel. «D'où la règle fondamentale de l'imaginaire aux commandes : il particularise l'écrit en articulant ce qu'on y repère (à quelque niveau de lecture que ce soit) à l'intérieur d'une cohérence<sup>15</sup>.» Pour pallier au caractère fugitif des images du monde extérieur qui ne s'impriment que momentanément sur sa rétine, l'artiste projette donc la durabilité de ses représentations antérieures. Photographier, peindre ou écrire ne serait-il alors qu'exorciser des visions afin de mieux les retrouver?

Ces représentations sont conçues comme *présentes* et *vraisemblables* par le narrateur-écrivain d'*Éroshima*. Elles charpentent toute la fiction qu'il érige à partir des images obsédantes, des fantasmes et des idées préconçues que fait naître en lui le Japon<sup>16</sup>. Cette société qu'il croit obsédée par le sexe, la minutie et la miniature, il n'en connaît pratiquement rien. Il ne la fréquente qu'à distance (de



Vincent Van Gogh, *Branches fleuries d'amandiers en fleurs*, 1890.

Montréal, plus exactement), en faisant l'amour avec Hoki et Kéko et en lisant Kawabata et Mishima. À ces impressions, s'est superposée dans sa tête le spectre de la bombe atomique, aussi envahissant qu'une tumeur. Pour s'en libérer, il brosse ce portrait zen qu'il pointerait finalement comme un trompe-l'œil<sup>17</sup>.

<sup>14</sup> Jean-Claude Fozza, Anne-Marie Garat et Françoise Parfait, *Petite fabrique de l'image : parcours théorique et thématique*, Paris, Magnard, 1988, p.16.

<sup>15</sup> Maryse Condé et Madeleine Cottenet-Hage, *Penser la créolité*, Paris, Éditions Karthala, 1995, p. 276.

<sup>16</sup> «Un pays fait surgir dans l'esprit une constellation de représentations qu'il reste à organiser pour en faire un langage.» Jeanne-Marie Clerc, *Littérature et cinéma*, Paris, Nathan, 1993, p.199.

<sup>17</sup> «JE NE SAIS RIEN DU ZEN. J'ai écrit ces récits cet été. Vite, très vite, en tapant avec un seul doigt sur ma vieille Remington. Je ne sais rien du Japon, et le Japon ne sait rien de moi. J'aime la Bombe parce qu'elle explose (ÉRO, p. 143).»

## 1.5 Image visuelle et société

Au XIX<sup>e</sup> siècle, «la théorie de la représentation disparaît comme fondement général de tous les ordres possibles : le langage comme tableau spontané et quadrillage premier des choses, comme relais indispensable entre la représentation et les êtres, s'efface à son tour<sup>18</sup>.» Composée de mots, la base de la communication sociale occidentale traditionnelle semble vaciller depuis. Dans cet ébranlement que lui impose la prégnance contemporaine de la «visualité», c'est toute une conception cartésienne de l'être humain et de son milieu qui est remise en question. La domination des mots comme véhicules abstraits de la signification est déstabilisée par le rapport perceptible qu'entraînent les images visuelles<sup>19</sup>. Au-delà des langues, des apprentissages et des compétences, elles sont accessibles à tous, ou plus précisément à tous les membres d'une même communauté, puisque percevoir et représenter sont deux actes qui impliquent des affinités socioculturelles.

Dans une société obsédée par les apparences, l'être humain se met en images afin d'immuniser sa spécificité. Il croit ainsi que son «moi», ou plus spécifiquement son image qui en constitue la part la plus importante, est mis en lieu sûr. Affiches immenses qui placardent les villes, habitations transformées en musées et fenêtres cathodiques des écrans de télévision offrent autant de miroirs dans lesquels l'individu moderne peut se mirer. Et lorsqu'il n'y aperçoit pas son reflet, il trouve tout de même, dans la profusion d'images visuelles qui l'entoure, une forme de fusion sensorielle entre la matière et l'esprit. De cette fusion découlerait un réel plaisir de l'image, même des plus horribles. Répondant bien plus qu'à un besoin d'esthétisme, ce plaisir comblerait le besoin primaire de *regarder*.

Laferrière campe les deux protagonistes de *Comment faire l'amour avec un Nègre sans se fatiguer* dans un petit appartement de la rue Saint-Denis à Montréal où il n'y a ni téléviseur, ni radio, ni téléphone et ni journaux. Vieux et Bouba, que rien ne «relie à cette foutue planète (CFA, p. 33)», entrent cependant en interaction avec le monde, notamment à travers les peintures et les photographies qui les environnent<sup>20</sup>. Leurs points de repère deviennent tantôt des reproductions de Bruegel

---

<sup>18</sup> Michel Foucault, *Les mots et les choses*, Paris, Gallimard (coll. «NRF»), 1996, p. 16.

<sup>19</sup> «On peut donc penser que l'homme d'aujourd'hui n'est plus totalement accordé avec les instruments perceptifs grâce auxquels il s'emparait jusqu'alors du réel. La domination du langage lui imposait un découpage du monde calqué sur la rationalité linguistique, orienté par elle et soumis à ses impératifs. Le foisonnement anarchique des images a introduit une concurrence illusionniste, que lui substitue souvent cette visualité d'un genre nouveau.» Jeanne-Marie Clerc, *op. cit.*, p. 199.

<sup>20</sup> «Mon propos, c'était de montrer les noirs qui connaissent la littérature, la peinture et le jazz. Je l'ai fait pour que le lecteur occidental ne prenne pas en pitié mes personnages, pour qu'il comprenne que ces gens connaissent très bien les codes et savent lire les signes du monde occidental.» Propos de Dany Laferrière recueillis par Pierre-Raymond Dumas, *op. cit.*, pp. 80-81.

et de Piranèse, tantôt d'énormes bouteilles de bière toutes en néons qui, dans les bars, ordonnent : «This Bud is for you (CFA, p. 93)». La multitude de ces reproductions culturelles interrogent autant qu'elles rassurent. De plus, les images visuelles se jouent parfois habilement d'elles-mêmes en soulignant l'urgence irraisonnée de la représentation dont elles font montre. C'est pourquoi les photographies de Marguerite Duras prises par Gisèle Freund, celles de Truman Capote prises par Andy Warhol et les portraits d'écrivains avec leur chat dont il est question dans ce roman, traduisent les moyens qu'utilise une société pour s'immortaliser parce qu'elle se sait éphémère, tout en présupposant une certaine trans-sémiotique,

Cette même prolifération d'images visuelles est reproduite selon un autre axe à l'intérieur d'*Éroshima*. L'univers dans lequel évolue Hoki, la maîtresse du narrateur, étant celui de la photographie de mode, elle le fait donc pénétrer dans un monde où tout est en aplat, où les êtres et les choses n'ont de valeur que visuelle. Ici, le culte de l'image atteint son paroxysme dans un microcosme où défilent, comme des zombies sucés de leur essence, «quelques filles qu'on vient à peine de fabriquer (ÉRO, p. 52)». Des mannequins glacés sur lesquels le désir ne peut que reluire.

Les attentes aux implications existentielles face à l'image qu'ont les personnages de Laferrière sont souvent déçues. Croyant embrasser le réel, ils n'enserrent qu'une série de fantômes fuyants qui voilent à peine l'aspect superficiel des apparences dans lesquelles ils sont submergés. S'il est vrai qu'«à travers les images, les romanciers expriment surtout l'incapacité des mots à traduire la perception visuelle telle qu'elle apparaît décuplée dans l'univers contemporain<sup>21</sup>», il faut aussi lire dans ces images un certain questionnement sur les dangers de leur démultiplication. Car la prolifération des images visuelles réduit souvent le monde à un certain nombre de constructions toutes faites, et en arrive parfois jusqu'à le déréaliser complètement. Coupés du reste du monde pourtant si près, les personnages s'enferment alors, main dans la main avec la solitude, dans des châteaux d'images narcissiques d'où ils ne pourront contempler la réalité qu'à travers ses artefacts et ses reflets.

Pourtant, cet effet de déréalisation rattaché au foisonnement des images visuelles semble s'estomper lorsque la réalité est mise en scène autrement. Dans *L'Odeur du café*, c'est le regard d'un enfant et celui d'une poignée de villageois

---

<sup>21</sup> Jeanne-Marie Clerc, *op. cit.*, p. 198.

qui transforme le monde en spectacle<sup>22</sup>. À chaque jour, des faits et gestes sont ainsi soustraits de l'insignifiant par un regard particulier qui les met en exposition. Le sérieux notaire Loné de Petit-Goâve l'apprendra à ses dépens lorsqu'une foule de curieux se cachera derrière les arbres et sur les toits pour témoigner de sa seule extravagance : franchir la fenêtre plutôt que la porte pour pénétrer chez lui (ODC, p. 195). Cette théâtralisation du quotidien passe donc par une prise directe avec la vie, un rapport tangible et présent qui plonge les personnages dans la possible signifiante de l'action plutôt que dans l'isolement.

### 1.6 Suprématie du culturel sur le naturel

À l'intérieur de ces univers tapissés d'images visuelles, la distinction entre le naturel et le culturel est de plus en plus difficile à faire. L'enchevêtrement de ces deux ordres provoque alors une inversion dans les liens traditionnels qui les mettent en rapport.

On assiste là à un renversement absolu de la lecture de l'image dont on a toujours considéré que sa fonction était de renvoyer à la réalité dont elle était un substitut, une re-présentation. Ici, c'est la réalité qui renvoie aux images, qui devient le signe d'une image et non plus l'inverse<sup>23</sup>.

Dans cette alchimie moderne où l'art transmute le réel et confère à ses objets une «sur-réalité», la vie se confond avec les représentations qu'on fait d'elle<sup>24</sup>. Fondues dans le quotidien, les images visuelles y imposent ainsi leurs modèles à un point tel que la nature en vient à imiter l'art, comme le soulignait Oscar Wilde. Plus vivantes que les clones qui peuplent les rues des grandes villes anonymes, les images visuelles s'y substituent comme autant de kaléidoscopes qui filtrent ce qui est terne.

---

<sup>22</sup> Dans le collectif *Penser la créolité* dirigé par Maryse Condé et Madeleine Cottenet-Hage, l'écrivain haïtien Émile Ollivier signe un article intitulé «Améliorer la lisibilité du monde». Il y souligne comment la réalité quotidienne de son pays d'origine est un théâtre en soi : «En tant qu'écrivain, j'ai l'impression que l'on pourrait simplement, dans un pays comme Haïti, se promener, ouvrir l'œil, enregistrer des images de la réalité, les retranscrire, et écrire, si cela se faisait avec une telle facilité, nos romans, tant la réalité boursouflée, démesurée est dense d'histoires uniques et de perceptions excentriques (p. 228).»

<sup>23</sup> Martine Joly, *Introduction à l'analyse de l'image*, Paris, Éditions Nathan, 1994, pp. 115-116.

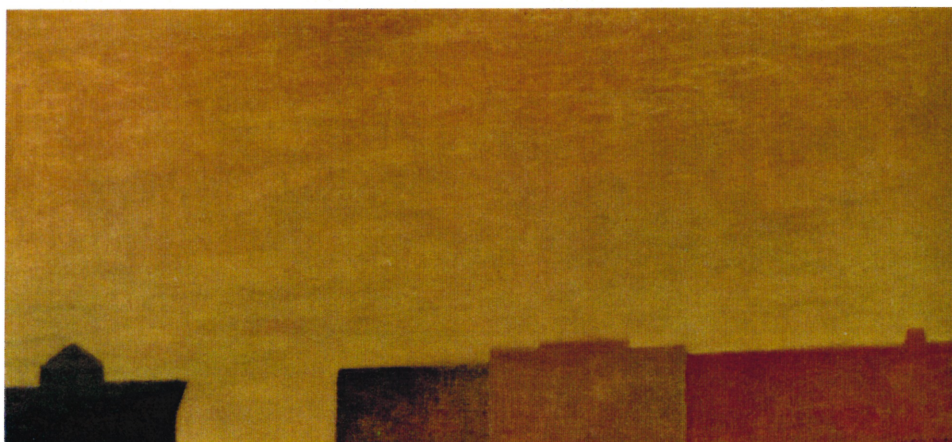
<sup>24</sup> La nouvelle «Un mariage à la campagne», tirée de *La Chair du maître* (pp. 143-154) traite d'une certaine subordination du naturel au culturel. Le récit est celui de Prophète, un peintre haïtien qui semble commander l'ordre des choses par le biais de ses dessins prémonitoires. Il a dessiné (donc entraîné?) la mort de ses parents, l'incendie d'une maison voisine et l'amputation de la jambe de son cousin. «Chaque fois qu'il touche à un pinceau, il sait qu'il va peut-être peindre la scène de sa mort, et malgré tout sa main ne tremble pas (CDM, p. 151).» On dit donc de lui qu'il est l'homme le plus libre.



Dans *Comment faire l'amour avec un Nègre sans se fatiguer*, la suprématie des images visuelles sur l'environnement naturel est illustrée par une suite de comparaisons qui posent l'art comme point de référence à la réalité. Par exemple, lorsque Miz Littérature sort de la douche, une serviette autour des reins, Vieux associe immédiatement la scène à une toile de Gauguin (CFA, p. 21). Plus loin, les formes du fameux divan qu'occupe Bouba font écho aux femmes plantureuses et offertes, peintes par Rubens (CFA, p. 36). Et le visage impersonnel d'un garçon de restaurant brille d'un intérêt tout nouveau lorsque les portraits de Botticelli viennent s'y apposer en surimpression (CFA, p. 106).

Ce décloisonnement se poursuit dans *Éroshima*, empruntant d'autres types d'images visuelles comme mesure du réel. En ce sens, les couples que le narrateur aperçoit en train de jouer au tennis dans un parc d'Outremont sont rabattus en deux dimensions et deviennent pareils aux images du magazine *Harper's* (ÉRO, p. 39). Et tandis que le minois de toutes les jeunes filles d'Outremont se rapportent à un seul modèle, le visage de l'actrice Geneviève Bujold (ÉRO, p.39), le soleil, lui, se métamorphose en un gigantesque projecteur qui surplombe la scène des boulevards (ÉRO, p. 82).

«Dans cet univers où le “re” de *représentation* saute, au point d'aboutissement de la longue métamorphose où les choses déjà apparaissaient de plus en plus comme les pâles copies des images<sup>25</sup>», l'assujettissement de la réalité aux images visuelles atteint un point troublant de non-retour lorsque la beauté du monde n'est redevable que de l'action, même la plus néfaste, qu'y porte l'être humain<sup>26</sup>.



Jean-Paul Lemieux, *L'Été à Montréal*, 1959

<sup>25</sup> Régis Debray, *op. cit.*, p. 301.

<sup>26</sup> «Il n'y a que le *smog* pour engendrer d'aussi magnifiques couchers de soleil (ÉRO, p. 30).»

## 1.7 Caractéristiques de l'image peinte

Depuis toujours, l'image peinte suscite des réactions diverses. Tantôt on loue son rôle éducatif et le plaisir qu'elle procure à l'être humain, tantôt on la condamne en tant qu'imitation<sup>27</sup>. En définitive, l'image peinte est autant définie et reconnue comme le produit d'une tentative de représentation de la réalité, que comme l'expression singulière de l'imagination, tel que cette reproduction d'Arcimboldo qui, dans la cuisine de Miz Snob, une amie de Miz Littérature, représente une tête d'homme grâce à un collage inventif de fruits de terre et de mer (CFA, p. 111). À travers son histoire, l'image peinte a ainsi laissé primer l'objet sur le thème ou sur le récit, ceux-ci passant alors de fondement de l'œuvre, à un simple prétexte, voire à un alibi. Désormais, la toile du peintre est un terrain de jeux où l'objet, insubordonné à un modèle précis, s'émancipe loin des poncifs, dans un déploiement d'audaces plastiques. Pendant que la photographie, le cinéma et la télévision ont développé les moyens techniques pour enregistrer le monde, la peinture moderne tente plutôt de l'évoquer, en recherchant les dissemblances dans la ressemblance. Le peintre d'aujourd'hui voit ce qu'il peint, il ne peint plus ce qu'il voit.

Les images peintes dont il est question dans *Comment faire l'amour avec un Nègre sans se fatiguer* s'éloignent du langage usuel, de la parole de tous les jours. À l'aide d'un nouveau vocabulaire, elles font pénétrer les personnages dans la sphère du perceptible où la subjectivité de chacun élargit les possibilités. La peinture a le pouvoir de leur désapprendre la parole, pour leur réapprendre à voir<sup>28</sup>. À sa façon, l'image peinte devient ici un discours sur le visible comme véritable genèse des choses. Parallèlement à la vision quotidienne, le non-encore-vu de l'image peinte remplace le déjà-vu de la routine (tout comme celui des images visuelles *industrielles* que des intérêts économiques et idéologiques rendent si souvent réductrices), et fait «du tableau l'équivalent d'un théâtre mental dans lequel plans, couleurs et sujet s'organisent pour exalter la vie elle-même, offert dans toute sa richesse visuelle<sup>29</sup>.»

---

<sup>27</sup> Pour Platon, l'image peinte constitue une réelle menace. «Elle est ignorante, elle nous touche en dépit de notre raison, elle est trompeuse et, enfin, elle donne l'illusion de la maîtrise de la réalité même.» Martine Joly, *L'image et les signes : approche sémiologique de l'image fixe*, Paris, Nathan, 1994, p. 42.

<sup>28</sup> «Au savoir sur le monde doit s'ajouter une approche sensible, dont l'énigme est irréductible aux concepts et au langage ordinaire.» Gérard Durozoi, *Matisse*, Paris, Éditions Fernand Hazan, 1989, p. 39.

<sup>29</sup> *Ibid.*, p. 144.



## 1.8 L'image peinte comme signe

«Les systèmes signifiants distincts, même s'ils supposent des structures organisées de manière immanente, ne fonctionnent qu'en combinaison en s'appuyant les uns sur les autres. Pas un seul des systèmes signifiants ne possède de mécanisme lui assurant un fonctionnement isolé<sup>30</sup>.» Ces propos, émis en 1929 par le sémioticien russe Volochinov, préfigurent déjà la propension qu'auront, quelques décennies plus tard, les théoriciens de la sémiologie de l'œuvre d'art de la première heure à utiliser les paramètres déjà établis par les études linguistiques comme grille de comparaison à leurs travaux. Dès alors, les images peintes sont instituées à l'état de langage grâce à leurs propriétés sémantiques et syntaxiques qui les délient de leur fonction analogique. Ainsi appréhendées, les images peintes qui ornent les décors de *Comment faire l'amour avec un Nègre sans se fatiguer* n'apparaissent plus comme des appareils muets, mais bien comme des *textes* élaborés par un amalgame hétérogène de signes. Palimpseste sémiotique, l'image peinte aurait donc le pouvoir, au-delà des mots et de la parole, d'évoquer, de révoquer et de transformer des pensées, des émotions. En rupture avec la domination que la linguistique impose à tous les autres systèmes sémiotiques, la sémiologie de l'image peinte tente dorénavant de mettre en lumière les différences qui créent sa spécificité. Ainsi, l'image peinte comme signe peut être décortiquée en trois niveaux de constituants sémiotiques qui lui sont particuliers.

Tout d'abord, l'image peinte est faite de signes iconiques dont les caractéristiques entretiennent généralement une relation analogique avec le référent auquel ils renvoient<sup>31</sup>. Par conséquent, ce premier niveau de signes élude souvent toute dissociation entre la forme de l'image peinte et son contenu<sup>32</sup>. Néanmoins, un deuxième niveau de signes, ceux-ci plastiques, donnent ensuite à voir comment l'image peinte organise ses composantes en signifiants. En effet, les couleurs, les formes, la composition interne et la texture de l'image peinte créent une signification par les liens corrélatifs qu'elles entretiennent entre elles. Chez Miz Snob, une reproduction de Chagall donne effectivement à voir le travail particulier de ses signes plastiques puisque tout souci de représentation analogique semble être évacué de la toile.

---

<sup>30</sup> Louis Francoeur et Marie Francoeur, *op. cit.*, p. 18.

<sup>31</sup> Dans certains contextes historiques et culturels, cette relation qui unit les signes iconiques et le référent auquel ils renvoient est largement immotivée. D'ailleurs, l'histoire occidentale de l'art visuel au XX<sup>e</sup> siècle est principalement celle du non figuratif.

<sup>32</sup> «On comprend pourquoi le problème du signifiant est sans cesse contourné au profit du seul signifié qui permet de parler tout de suite idéologie, sociologie, histoire, comme on pourrait en parler à propos de littérature.» Guy Gauthier, *op. cit.*, p. 126.

Au centre du dessin, un énorme cercle contenant huit sphères d'une transparence mozartienne. Tout autour, des poissons, des oiseaux, des animaux terrestres, des lettres de l'alphabet font une ronde joyeuse sous l'œil du Lion de la tribu de Judas (un lionceau aux pattes rondes et inoffensives). Au loin : Jérusalem, la ville jaune (CFA, p. 109).

Les signes plastiques signifient alors sur le mode du symbole ou de l'indice, faisant ainsi l'union entre une expression spécifique (la forme du tableau) et un contenu de nature concrète ou abstraite (le fond du tableau). Enfin, l'image peinte est le plus souvent accompagnée de signes linguistiques, généralement un titre, qui s'avèrent un commentaire tantôt concordant (comme *La mère et le fils, moment intime* (COF, p. 16), le titre «juste et simple» de la toile naïve qui représenterait le narrateur du *Cri des oiseaux fous* et sa mère, assis en silence sur la galerie), tantôt opposé aux signes iconiques et plastiques qu'ils couronnent.

### 1.9 De la communication à la signification

Les fonctions sémiotiques de l'image peinte engagent deux types de relations d'information qui s'avèrent complémentaires plutôt que contradictoires. Tout comme le message littéraire que constitue la combinaison des signes linguistiques, le message visuel s'avère soit un outil de communication où l'accent serait mis sur l'information véhiculée, soit un sol privilégié pour le foisonnement des interprétations et des significations lorsque l'accent serait plutôt mis sur le message lui-même et sur les différents signes qui le composent<sup>33</sup>.

La fonction de communication de l'image peinte suppose un code commun entre l'émetteur et le récepteur, un système d'organisation qu'ils partagent et qui permet l'émission et la réception de l'information. Mais les codes étant des données culturelles et historiques, ils peuvent alors être modifiés progressivement. Cette restructuration du code dirige l'intention de l'émetteur sur le signifiant, et non pas sur le signifié. Le travail sur le code ayant révélé comment elle est constituée, l'image peinte en vient à présenter «non pas l'objet lui-même, mais un ensemble de propositions relatives à cet objet, ou si l'on préfère, elle présente l'objet sous la forme d'un ensemble de propositions<sup>34</sup>.» Ces propositions forment alors tout un agencement d'oppositions, de différences et de contrastes qui permettent à l'image peinte de signifier les choses, d'une manière autonome, plutôt que de seulement

---

<sup>33</sup> «Multiple, élaborée aussi bien à partir de matériaux issus des codes de la perception, d'expériences personnelles ou de préoccupations intellectuelles, l'œuvre d'art, tout en se dévoilant, s'enroule sur elle-même, à la fois tournée vers l'extérieur, la représentation, et sur l'intériorité de la signification.» Louise Fournel, *op. cit.*, pp. 2-3.

<sup>34</sup> Rudolf Arnheim, *op. cit.*, p. 321.

les représenter. C'est pourquoi l'image peinte peut, à l'écart du dogmatisme et de la monosémie, se livrer à ses propres volontés, articulant couleurs, lignes et volumes selon des modèles intériorisés qui génèrent eux-mêmes le sens, sans l'intervention du réel.

### 1.10 Polysémie et interprétation de l'image peinte

Le caractère polysémique du message visuel se trouve donc aux fondements même de l'image peinte. De par l'agencement particulier des signes visuels qui la composent, elle suppose toujours une ouverture à la signification, une certaine dérive du sens que les signes linguistiques tentent parfois de baliser.

La polysémie se fonde sur le fait que les signes visuels sont épars dans l'image. Alors que dans la langue la lecture est *linéaire, continue*, la perception de l'image est *globale, simultanée*. Le sens de l'image est le résultat d'un parcours qui articule entre eux les signes visuels discontinus : le lecteur en repère certains, les associe, il fait une sorte d'inventaire qui devient *itinéraire de lecture*<sup>35</sup>.

Sur la toile, un personnage, une forme ou une couleur sont enrichis de significations nouvelles à chaque fois qu'ils sont introduits dans une composition différente<sup>36</sup>. L'image peinte se lit alors comme une affirmation, une vision du monde spécifique qui ne peut être ni niée ni contredite. En favorisant une telle divergence d'interprétations et d'impressions, elle contient les prémices d'une multitude de points de vue que la subjectivité du spectateur développe.

*Grand Intérieur rouge* d'Henri Matisse est une toile primordiale pour le narrateur de *Comment faire l'amour avec un Nègre sans se fatiguer*<sup>37</sup>. Bien plus qu'une jolie

<sup>35</sup> Jean-Claude Fozza, Anne-Marie Garat et Françoise Parfait, *op. cit.*, p. 108.

<sup>36</sup> «Il n'y a jamais un signifiant pour un signifié et un seul signifié par signifiant. Nous constatons en effet que le même signifiant peut gouverner plusieurs signifiés parce que, le plus souvent, chaque signifié est porté par une constellation de signifiants.» Louis Porcher, *Introduction à une sémiotique des images : sur quelques exemples d'images publicitaires*, Paris, Éditions Didier, 1976, p. 61.

<sup>37</sup> Dans d'autres œuvres de Laferrière, le narrateur entretient également un rapport signifiant avec des peintures précises. D'abord, dans *Le Goût des jeunes filles*, c'est la sensualité émanant d'un poster de Gauguin (possiblement la même reproduction que celle qui orne la jaquette du roman) qui retient l'attention du narrateur adolescent (GJF, p. 107). Ensuite, c'est le travail de Jean-Michel Basquiat qui interpelle le narrateur dans *Cette grenade dans la main du jeune Nègre est-elle une arme ou un fruit?* «J'avais vu une de ses toiles, par hasard, chez un Haïtien de Brooklyn. J'ai reçu ça comme un violent coup de poing à la nuque (CGD, p. 158).» Enfin, ce sont plusieurs peintures naïves haïtiennes qui, dans la section «Mes peintures» de *Pays sans chapeau*, captivent le narrateur au musée d'art de Port-au-Prince, autant avant son départ d'Haïti qu'après. «Ce sont des images inscrites dans ma chair qui m'ont accompagné durant ce long voyage dans le Nord (PSC, p. 151).»

image coordonnée à un décor, cette toile représente sa «vision essentielle des choses (CFA, p. 44)»<sup>38</sup>. Afin que cette image peinte acquière une telle charge significative pour le narrateur du roman, il faut évidemment qu'elle soit introduite dans tout un processus d'interprétation. Traduction d'un signe par un autre signe, l'acte interprétatif sollicite la participation d'un récepteur (d'un interprétant) qui reconstitue et ajuste la distribution des constituants de l'image peinte sur la toile, et qui exhale les différents sens latents que ceux-ci dissimulent<sup>39</sup>.

Cette lecture de l'image peinte se fait en deux temps distincts, identifiables dans la description que Vieux fait de *Grand Intérieur rouge*. La première lecture qu'il fait de cette toile est dénotative. Directement reliée au référent de l'œuvre, elle entraîne la description suivante, rendue possible par la perception des formes, la reconnaissance des représentations analogiques et la nomination :

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 fauve (CFA, pp. 44-45).

Ce premier niveau d'interprétation de l'image peinte, comblant le désir primaire d'intelligibilité du narrateur<sup>40</sup> est complété par une lecture connotative qui se manifeste déjà dans la description effectuée précédemment. Définie comme «la somme de toutes les unités culturelles que le signifiant peut susciter, institutionnellement, dans l'esprit du destinataire<sup>41</sup>», la lecture connotative suivante de *Grand*

<sup>38</sup> D'ailleurs, dans le même souci d'accorder à cette œuvre un rôle prépondérant au sein du roman (et d'en offrir par le fait même une clé de lecture), une de ses reproductions illustre la jaquette de la toute première édition de *Comment faire l'amour avec un Nègre sans se fatiguer* (Montréal, VLB Éditeur, 1985).

<sup>39</sup> «Toute œuvre visuelle instaure donc une simultanéité de perspectives sensorielles, plus ou moins intégrées ou intégrables : celles du producteur, inscrite dans l'œuvre plus ou moins adéquatement et celles du percepteur, provenant de ses propres possibilités et habitudes de spatialisation sensorielle, agissant sur les stimuli actuels de l'œuvre dans une succession temporelle de points de vue pris sur l'œuvre.» Fernande Saint-Martin, *op. cit.*, p. 147.

<sup>40</sup> «Parce que l'image stimule chez le spectateur une perception proche de celle qu'il a de la réalité, il confond cette analogie avec une conformité entre l'image et le monde et en attend donc qu'elle lui propose des figures proches de celles qu'il perçoit dans le monde même.» Martine Joly, *op. cit.*, p. 133.

<sup>41</sup> Umberto Eco, *La Structure absente : introduction à la recherche sémiotique*, Paris, Mercure de France, 1972, p. 92.

*Intérieur rouge* relève du signifié et elle ajoute une signification supplémentaire à la lecture dénotative, sans toutefois cacher celle-ci<sup>42</sup> :

C'est une peinture primitive, animale, grégaire, féroce, tripale, tribale, triviale. On y sent un cannibalisme bon enfant voisinant avec ce bonheur immédiat. Direct, là, sous le nez. En même temps, ces couleurs primaires, hurlantes, d'une sexualité violente (malgré le repos du regard), proposent dans cette jungle moderne une nouvelle version de l'amour. Quand je me pose ces questions – oh combien angoissantes – sur LE RÔLE DES COULEURS DANS LA SEXUALITÉ, je pense à la réponse de Matisse (CFA, p. 45).

La combinaison de systèmes de signes qui caractérise l'image peinte lui octroie un degré de connotation plus élevé qu'à un autre système signifiant qui n'utiliserait qu'un seul système de signes. Dès lors, les signes plastiques de *Grand Intérieur rouge*, et plus spécifiquement l'utilisation marquante des couleurs qui y est faite, racontent autre chose au narrateur que ce qui était dit par les signes iconiques. Ici, c'est le pouvoir expressif de la couleur dans l'œuvre de Matisse qui est souligné<sup>43</sup>. Touchant d'abord la sensibilité optique puis psychique du narrateur, les couleurs qui organisent la composition de *Grand Intérieur rouge*, qui semblent diriger la forme de l'œuvre plutôt que de s'y rapporter, dévoilent un des nombreux discours secrets de la toile (tout comme leur rôle prépondérant dans *L'Odeur du café* laisse transparaître d'autres niveaux de signification). À travers ses expériences, sa mémoire, sa culture, son imaginaire et son inconscient qu'il confronte à cette image peinte, Vieux y devine toute la question de l'importance des couleurs, ou plus largement de la différence, dans les relations interpersonnelles et dans la sexualité. Le chapitre «La roue du temps occidental» de *Comment faire l'amour avec un Nègre sans se fatiguer* grossit à grands traits caricaturaux l'importance de la différence (de l'inégalité?) dans la vie sexuelle humaine. Dans le lit des jeunes filles blanches nord-américaines, on voit se succéder, suivant les modes et les époques, des amants rouges, des amants noirs et des amants jaunes qui se livrent une «guerre des sexes colorés (CFA, p. 19)». Tout l'érotisme latent de la rencontre sexuelle du Noir et de la Blanche atteint un nouveau paroxysme dans une scène du film tiré du roman, la troublante sensualité visuelle des épidermes confondus y étant accentuée par des images léchées.

<sup>42</sup> La connotation a lieu lorsqu'un signe complet (c'est-à-dire la combinaison d'un signifiant et d'un signifié) devient le signifiant d'un deuxième signifié de niveau d'abstraction supérieur.

<sup>43</sup> «Cris d'amour en couleur, cris de colère aussi, Matisse peignit la couleur telle qu'il la trouvait en lui-même.» William Wheeler, «Bleu Matisse», *Bleu*, Paris, Éditions Du May, 1994, p. 28.

À la dichotomie *extérieure* Noir/Blanche que développe le premier roman de Dany Laferrière, le tableau multicolore d'Henri Matisse, que le narrateur traverse tout en s'y projetant, opposerait donc la déconstruction du noir et du blanc<sup>44</sup>. Le titre même du tableau ne fait-il pas référence à cette *vie intérieure* (autant génitale qu'émotive) que le désir dévoile chez chacun des partenaires, peu importe leur couleur? Ainsi, le «Noir sur Blanche» de *Comment faire l'amour avec un Nègre sans se fatiguer*, tout comme le «Noir contre Jaune» d'*Éroshima*, ne seraient plus des couples d'oppositions, mais des *possibilités*<sup>45</sup> telles qu'en présente la dynamique co-existence des couleurs dans *Grand Intérieur rouge*. Au sein de la diégèse comme du récit, le style indirect libre, l'exagération et l'humour conduisent vers un deuxième sens, faisant ainsi échec à toutes intentions univoques de représentation.

De plus, le symbolisme de la chambre noire, relié au thème de la photographie développé dans *Éroshima*, opère lui aussi le déploiement des éventualités. Puits de virtualités d'où toutes les couleurs (mais aussi tous les clichés) peuvent jaillir, la chambre noire entrouvre sa porte sur la réalisable vitalité de l'intériorité. En ce sens, les grands yeux noirs de Vava, le vif premier amour du narrateur de *L'Odeur du café*, figureraient aussi un point de départ pour l'ouverture de la signification. Au plus profond de ces sombres coffres qui l'obsèdent, seraient cachées les plus troublantes des prémices.



Henri Matisse, *Grand Intérieur rouge*, 1948.

<sup>44</sup> «Libérer le noir et le blanc, en faire des couleurs, au point que l'ombre noire acquière une présence réelle, et la lumière blanche, une intense clarté diffuse sous toutes les gammes.» Gilles Deleuze, *Francis Bacon : logique de la sensation*, Paris, La Différence, 1984, p. 78.

<sup>45</sup> «Le roman suggère d'une part que l'art et la création créent un terrain d'entente rendant possible une communication entre les différents groupes, sans que l'un ou l'autre des groupes ne soit phagocité et d'autre part que le cosmopolitisme est possible en français, au Québec.» Anne Vassal «Lecture savante ou populaire : *Comment faire l'amour avec un Nègre sans se fatiguer* de Dany Laferrière», *Discours social/Social discourse*, Montréal, vol. 2, no. 4, hiver 1989, p.195.



### 1.11 De la photo à la peinture

Si en 1948 Matisse a réussi à peindre, dans *Grand Intérieur rouge*, les couleurs qui hantaient son cœur et son esprit, sans sentir l'obligation de les subordonner à une quelconque convention de représentation réaliste, c'est principalement grâce à l'invention de la photographie.

L'invention de la photographie introduit un système de reproduction mécanique qui multiplie et permet de diffuser des images «ressemblantes». Elle libère alors la peinture de cette fonction d'imitation du réel. [...] La peinture retrouve en quelque sorte son indépendance par rapport à la représentation «scientifique» du monde et réhabilite l'approche interprétative de la réalité. La multiplication des peintures provoque leur banalisation, et pousse les peintres à explorer le monde sensible par d'autres voies que celles de la ressemblance<sup>46</sup>.»

Dès lors, l'image peinte a pu revendiquer sa valeur de signifiant et son aptitude à exprimer la parole muette et la sensibilité spécifique de son auteur. Quant à lui, le langage de la photographie a également emprunté plusieurs voix, plusieurs types de photographies. Dans son essai *La Chambre claire : note sur la photographie* (Paris, Cahiers du cinéma, 1980), Roland Barthes associe différentes fonctions à ces types de photographie. Selon lui, les photographies didactiques (de celles que l'on retrouve dans les encyclopédies ou dans les ouvrages scientifiques) auraient pour but de *présenter*. Le fameux catalogue de tracteurs que le grand-père de Vieux Os reçoit de Chicago tous les mois renferme les premières images visuelles que voit le jeune narrateur (ODC, p. 36). Les photos d'amateur (les chutes, les voyages) serviraient, elles, à *surprendre*, comme les poses spontanées des joueurs de tennis que le narrateur d'*Éroshima* saisit au parc Outremont (ÉRO, p. 50). Pour leur part, les portraits de personnalités publiques ou les photos de famille tenteraient de *faire signifier*. Les photos d'artistes dans *Comment faire l'amour avec un Nègre sans se fatiguer* (Roy Orbison, Carole Laure, Truman Capote, Marguerite Duras, Virginia Woolf) résulteraient alors d'un certain besoin d'identification, en plus d'être une marque d'admiration. Et c'est avec un trouble existentiel que Vieux Os, cette fois dans *Le Charme des après-midi sans fin*, regarde la photo d'une famille de Chicago, accrochée près du lit dans la chambre de son grand-père (CAM, p. 182). Face à cet agriculteur et ses deux fils, plantés dans un champ de blé, le petit garçon de Petit-Goâve réalise avec tristesse que son existence à lui pourrait se fondre dans l'oubli, faute d'avoir été photographiée. Quant aux photographies de publicité, elles *donneraient envie* («This Bud is for you (CFA, p. 93)»), tandis que, finalement, les

---

<sup>46</sup> Jean-Claude Fozza, Anne-Marie Garat et Françoise Parfait, *op. cit.*, p. 47.

photos de presse auraient pour but d'*informer*, malgré le fait que Vieux et Bouba achètent des magazines *National Geographic* (où l'orientation ethnographique des photos engendre souvent des clichés) expressément pour en faire des sous-plats (CFA, p. 71). Tous ces types de photographie ont, à des degrés différents, une vocation littéraire, c'est-à-dire qu'ils semblent faire la preuve d'une trame narrative de laquelle ils seraient le prétexte.

Avec l'arrivée de la photographie, le récit de la vie quotidienne, jusque là réservé à l'écrit, est désormais visible. Au fil du temps, l'image photographique, tout comme l'image peinte, en est venue à développer une certaine autonomie par rapport à son référent. «En s'interrogeant sur elle-même et en analysant ses composantes élémentaires<sup>47</sup>», l'image photographique est passée d'outil de documentation de première main à une œuvre d'art à part entière. En embellissant, en retouchant et en déformant la réalité, le photographe contemporain pose désormais la question de la malléabilité des apparences, tout en sondant, dans les êtres et dans les choses, la part de non-dit et de jamais-vu, le plus vrai de leur essence.

Dans *Éroshima*, c'est cette double nature de l'image photographique (représentation analogique et expression artistique autonome) qui est exploitée et explorée<sup>48</sup>. Derrière le lien étroit tissé dès le début du récit entre la société japonaise, et plus précisément sa culture, et la photographie, se lisent, en filigrane, l'hypertechnologisation qui est à l'origine de la mise en marché des appareils photographiques les plus sophistiqués, ainsi que les nombreuses techniques de représentation (telles les idéogrammes) qui sont ancrées dans le plus profond des traditions japonaises ancestrales. Par définition, l'image photographique est le produit de la combinaison de trois occurrences particulières. D'abord, elle implique la présence d'un sujet actif qui photographie, ensuite, celle d'un sujet (actif ou passif, vivant ou non) photographié<sup>49</sup>, et enfin, celle d'un moment instantané et unique (disparu à jamais), témoin privilégié de la rencontre des deux premières instances. Au *faire* et au *subir* réunis dans l'instant évanescent du déclic photographique, il faut cependant ajouter une autre pratique, le *regarder*. L'image photographique, tout comme l'image peinte, ne peut en effet se réaliser complètement qu'à travers le regard d'un spectateur. C'est lui qui saisira cette écriture faite de lumière<sup>50</sup> et qui interprétera ses manifestations.

---

<sup>47</sup> *Ibid.*, p. 48.

<sup>48</sup> Dans *Comment faire l'amour avec un Nègre sans se fatiguer*, les études en photographie que poursuit Miz Snob à l'Université McGill s'accordent de même à la double nature de la pratique.

<sup>49</sup> L'image peinte et l'image photographique entretiennent des rapports très différents avec les référents qu'elles dévoilent puisque le peintre peut peindre ce qu'il feint d'avoir vu, tandis que le photographe ne peut que révéler (ou transformer) que ce qui a réellement été.

<sup>50</sup> L'origine étymologique du mot «photographie» en fait littéralement une écriture (*graphein*) de lumière (*photos*).



L'importance du point de vue du narrateur d'*Éroshima* est renforcée, sur le plan diégétique, par l'intérêt qu'il porte à la photographie. L'intimité de sa relation avec une photographe de mode l'immisce dans un milieu artistique où se croisent les différents actants de cette pratique, et il profitera d'une absence d'Hoki pour explorer lui-même les particularités de ce mode de représentation. Équipé de l'appareil photographique de sa maîtresse (un Contax 139), il transforme une promenade dominicale au parc Outremont en une véritable séance de photos.

L'acte photographique naît, tout d'abord, d'une curiosité élémentaire et d'une ouverture générale que l'être humain démontre à l'égard des gens et des choses qui l'entourent. Et plus le sujet envisage le monde avec ouverture (plus larges sont son intérêt et son *champ de vision*), plus son art sera diversifié. «Le photographe doit avoir en lui les facultés de réceptivité d'un enfant qui observe le monde pour la première fois<sup>51</sup>.» Après avoir fait quelques clichés de deux couples mixtes disputant une partie sur le court de tennis, le narrateur-photographe concentre toute son attention sur une jeune adolescente d'une douzaine d'années qui, à son insu, s'active devant son objectif avec tout le charme et l'innocence d'une Lolita.

L'acte photographique n'est donc pas uniquement engendré par la curiosité, mais il est également (et peut-être surtout) intimement lié au désir, à toute une gamme de désirs<sup>52</sup>. L'atmosphère érotique qui plane sur le roman peut donc être redevable de ce rapport quasi obligé entre la photographie et le désir, en plus de rappeler la charge d'énergie sexuelle que le roman projette sur l'accident nucléaire d'Hiroshima et une passion transculturelle, déjà exploitées en 1959 par Marguerite Duras et le réalisateur Alain Renais dans leur film *Hiroshima mon amour*. Dès lors, l'acte photographique fait éclore «toute cette végétation de fantasmes possibles qu'il ne tient en respect que dans l'acte fragile du regard<sup>53</sup>» et le sujet photographié, littéralement possédé par l'œil du photographe, devient un objet de désir.

À travers cette série de photographies de Lolita qu'il pourra manipuler à sa guise dans la chambre noire, naît le désir provoqué par la vision d'une beauté inaccessible. Désir qui se prolonge dans le hors-champ, dans le avant et le après de l'acte photographique où le fantasme anime les corps immobilisés et leur agence un esprit plein d'intentions. Dans la superposition de l'acte photographique à l'acte sexuel<sup>54</sup>,

---

<sup>51</sup> Frédéric Ripoll et Dominique Roux, *La Photographie*, Toulouse, Éditions Milan (coll. «Les Essentiels Milan»), 1995, p. 34.

<sup>52</sup> «La photographie est toujours ainsi un compromis entre désir et effet, imagination et image. Le désir y meurt de sa possibilité même de réalisation.» Jean Arrouye, «Mors alma mater : de la photographie», *Protée*, Chicoutimi, vol. 14, automne 1986, p. 90.

<sup>53</sup> Maurice Merleau-Ponty, *Le Visible et l'Invisible*, Paris, Gallimard, 1964, p. 24.

<sup>54</sup> «Photographier est l'acte sexuel par excellence (ÉRO, p. 50).»

le viseur devient le voyeur et l'appareil photographique devient l'appareil génital (on n'a qu'à penser à ces imposantes lentilles qui dardent parfois les modèles photographiés), campant généralement la femme-objet face à l'homme-regard dans ce coït métaphorique. Le chasseur d'images s'approprie alors sa proie par le regard et enregistre sa substance érotisable en lui soutirant le reste de son essence<sup>55</sup>.

Toutefois, il semble qu'à l'intérieur d'*Éroshima* la présence d'une photographe renverse le rapport traditionnel, transformant le narrateur en «homme-objet», en trophée «nègre» dans le lit de quelques Japonaises ou dans les salons d'Outremont<sup>56</sup>. Charpentée par la somme du désir et du pouvoir, la codification du portrait photographique devient par conséquent extrême.

Chaque geste, chaque posture ou attitude a une variante sensuelle, qui valorise la représentation et une variante intellectuelle qui valorise la signification. C'est ainsi que la femme peut être libre ou soumise, provoquante ou disponible, masculine ou féminine, objet de désir ou stimulation intellectuelle<sup>57</sup>.

Poussant jusqu'au fétichisme son pouvoir de stimulation érotique, l'image photographique va même parfois jusqu'à remplacer, dans sa matérialité, l'objet de désir figé sur le papier glacé<sup>58</sup>. Ainsi, cette photo-talisman de l'actrice Carole Laure que le narrateur de *Comment faire l'amour avec un Nègre sans se fatiguer* traîne partout avec lui (à la manière du poster du mannequin Naomi Campbell que le narrateur de *Cette grenade dans la main du jeune Nègre est-elle une arme ou un fruit* punaise de chambre d'hôtel en chambre d'hôtel, CGD, p. 163), lui procure une jouissance substitutive qui nourrit l'utopie de ses fantasmes. Femme fatale qui pour Vieux réifie la réussite et un certain accomplissement, Carole Laure apparaît comme une oasis de tranquillité dans toute cette brousse de marginaux à travers laquelle il tente de se frayer un chemin. Par le truchement de l'image

---

<sup>55</sup> L'innocence du regard semble impossible. Bien souvent, il épingle, fixe et fige ce sur quoi il se pose. Dans la nouvelle «La gifle (pp. 42-60)» de *La Chair du maître*, le jeune narrateur prend ainsi conscience de son point de vue réducteur sur la maîtresse mystérieuse de Monsieur Gérard, le professeur qui lui donne des leçons privées. «Ce n'est pas qu'elle soit terne ou ordinaire, loin de là, mais elle est tout simplement inscrite à jamais dans ma tête comme étant "une belle femme riche". Je suis donc tombé dans le piège de la formule du professeur Désir. En ne pensant à elle que comme à une "belle femme riche", je viens de l'épingler comme un simple papillon sur le tableau noir de ma mémoire. (p. 57).»

<sup>56</sup> «Il n'y a pas de party à Outremont sans poufs. Désormais, il n'y aura pas de party sans Nègre. C'est essentiel pour le décor (ÉRO, p. 53)

<sup>57</sup> Guy Gauthier, *Vingt + une leçons sur l'image et le sens*, Paris, Edilig, 1989, p. 103.

<sup>58</sup> «Et elle est comme tout fétiche, ce qui vise à suturer le manque, à dénier l'absence insupportable.» Régis Durand, *Le Temps de l'image : essai sur les conditions d'une histoire des formes photographiques*, Paris, La Différence, 1995, p. 57.

photographique, Vieux peut s'approprier cet idéal et le fléchir à ses volontés. «Carole Laure dans mon lit. Carole Laure en train de me préparer un bon repas nègre (riz et poulet épicé). Carole Laure assise à écouter du jazz dans cette misérable chambre crasseuse. Carole Laure esclave d'un nègre. Qui sait? (CFA, p. 25).» Dans *Éroshima*, ce n'est pas seulement l'image photographique qui devient une relique présente d'un référent absent (un petit bout de cette Lolita intouchable à déguster à satiété), mais l'appareil photographique de Hoki, «un bel objet noir, sensuel et compact (ÉRO, p. 49)» qui est fétichisé comme substitut de sa propriétaire. Le narrateur confère alors un potentiel érotique à l'objet inanimé qui vient interférer dans le rapport qui le lie à la fois à Hoki et à Lolita.

À la curiosité et au désir comme fondements de l'acte photographique, vient s'ajouter un besoin d'identification, une volonté de reconnaissance. Il est vrai que, comme tout art qui exprime la sensibilité spécifique d'un individu, la photographie permet à celui qui la pratique de se reconnaître dans les images qu'il produit. Les photographies de mode de Hoki quittent la sphère utilitaire des magazines pour être exposées dans des galeries d'art où la *reconnaissance* artistique de la photographe peut avoir lieu. Issues d'un besoin d'expression, ces images photographiques seront des miroirs semblables au *Grand Intérieur rouge* de Matisse où, ensuite, s'identifieront les spectateurs. Produite et reconnue par un individu, l'image photographique devient alors, comme le disait Paul Claudel, «une intention qui se porte à notre attention<sup>59</sup>.»

### 1.12 Regard et photographie

Sous le couvert de l'érotisme, c'est la préséance du regard que l'acte et l'image photographique mettent en scène.

Avec la photographie, pour la première fois, la main fut déchargée, dans le processus de reproduction des images, des plus importantes responsabilités artistiques, lesquelles n'incombaient plus qu'à l'œil qui regarde dans l'objectif. Or, étant donné que l'œil perçoit plus vite que la main ne dessine, le processus de la reproduction des images connut une accélération si prodigieuse qu'il put rivaliser de vitesse avec la parole<sup>60</sup>.

---

<sup>59</sup> Frédéric Ripoll et Dominique Roux, *op. cit.*, p. 38.

<sup>60</sup> Walter Benjamin, *Sur l'art et la photographie*, Paris, Éditions Carré, 1997, p. 20.

Cette importance du regard réactualisée par le thème de la photographie dans *Éroshima*, coïncide avec l'importance de la visualisation et du voir au sein de la culture japonaise qui y est également mise en scène. Dans cette société de consommation, la vue des choses est effectivement aussi importante que leur possession ou que leur usage. Au-delà du pouvoir actif du regard<sup>61</sup>, il y a donc un véritable plaisir, un sacre du voir. Pour le narrateur d'*Éroshima*, le bonheur prend très souvent son origine de la vue puisqu'il goûte la félicité suprême en observant les mille visages de la faune bigarrée des transports en commun, ou en regardant déambuler les filles, assis à la terrasse d'un café<sup>62</sup>. En posant son regard sur l'univers qui l'entoure, l'être humain déclenche deux mécanismes. Dans un premier temps, il génère un certain réconfort lié à une reconnaissance narcissique dans le semblable, et dans un deuxième temps, il génère une autre satisfaction, celle-là découlant d'une identification au dissemblable. C'est à ce deuxième mécanisme que peut être associée la distanciation récurrente entraînée par le regard dans ce roman<sup>63</sup>. Le regard du narrateur et celui du photographe, appréhendés séparément ou curieusement entremêlés, ont alors le dangereux pouvoir d'aliéner ce sur quoi ils se posent, d'imposer un certain jugement, un certain contrôle. Si bien qu'à trop regarder, il est périlleux de ne plus voir.

Curieux constat d'échec de la vision habituelle qui, saturée de stéréotypes consommés identiquement par tous, n'est plus capable de prendre, à l'égard du monde, la distance rationnelle qui conduisait jusqu'alors à la conceptualisation, mais, au contraire, ne retient du spectacle que la multiplicité éparse et sans profondeur. Comme si le regard, loin de dépasser les apparences vers un sens, ne servait plus qu'à renvoyer indéfiniment des reflets<sup>64</sup>.

### 1.13 Photographie et point de vue subjectif

Presque rien dans l'image photographique ne semble être objectif. Même la photographie la plus réaliste, la plus banale et d'apparence la plus inoffensive a été le produit d'une série de choix (choix du sujet d'abord, puis de son cadrage, de son éclairage et de sa composition). En regardant par le petit trou de sa lentille,

---

<sup>61</sup> «Regarder n'est pas recevoir, mais ordonner le visible, organiser l'expérience. L'image tire son sens du regard, comme l'écrit de la lecture, et ce sens n'est pas spéculatif mais pratique.» Régis Debray, *op. cit.*, p. 41.

<sup>62</sup> «Je ne connais pas de plus vif plaisir (à part un hypothétique week-end avec Rita Hayworth) que celui qu'on trouve à s'asseoir à la terrasse d'un café pour siroter un verre de vin vers deux heures de n'importe quel après-midi d'été. Je dis deux heures pour être sûr du soleil et des filles. On s'assoit et on regarde. C'est l'unique règle. On regarde passer les filles (ÉRO, 40).»

<sup>63</sup> «Voir, c'est se retirer du vu, prendre du recul, s'abstraire.» Régis Debray, *op. cit.*, p. 298.

<sup>64</sup> Jeanne-Marie Clerc, *op. cit.*, p. 194.

le photographe soustrait des parcelles de la réalité, décidant ainsi de ce qui sera visible et de ce qui devra demeurer caché. Par conséquent, l'image photographique donne à voir un point de vue particulier sur le monde, point de vue qui correspond très souvent à une approche artistique originale.

Tout point de vue est un choix signifiant : il correspond à une intention. C'est un *acte de vision*, résultat d'un dispositif optique, de la mise en œuvre d'un dispositif optique, de la mise en œuvre de moyens corporels, techniques, intellectuels, et donc de choix moraux, idéologiques. Agencer la réalité, lui donner *cet* aspect plutôt que tel autre, renvoie au regard réel ou imaginaire : *l'instance de vision*. La question se pose en terme de monstration : que nous montre-t-on? Sous quel aspect, quel angle, d'où?... et d'*intention* : pourquoi nous montre-t-on cela? De cette façon?...<sup>65</sup>

L'image photographique ne peut donc être isolée de l'expérience visuelle de son auteur. Elle est aussi bien confondue à sa mémoire et à sa culture, tant sensorielle que sociale. Au verso d'une photographie, il y a donc la trace de l'œil du photographe qui garde en mémoire comment les choses sont venues à lui avant qu'il n'aille vers elles afin de s'y investir. C'est toute la question de la focalisation qui est ainsi illustrée, autant par les limites imposées au narrateur que par celles que rencontre le photographe. Ni la littérature ni la photographie ne peuvent tout *embrasser* et tout *dire* le réel. Ces deux modes de représentation n'en fixent qu'une facette, laissant souvent dans le hors-champ une part de l'essentiel, c'est-à-dire toute la marge des autres possibles<sup>66</sup>. Les photographies prises par le narrateur d'*Éroshima* au parc Outremont ne sont dès lors qu'une transformation du réel, une des nombreuses critiques qu'on peut y apporter.

#### 1.14 L'image photographique et la réalité

Le caractère subjectif de l'image photographique brouille le rapport traditionnellement perçu comme analogique qu'elle entretient avec la réalité. D'emblée, la relation entre le signifiant et le signifié à l'intérieur du signe photographique n'en est pas une de transformation, puisque l'appareil photographique enregistre mécaniquement le monde. Malgré toutes les manipulations qu'elle peut désormais subir, et les différents angles sous lesquels elle peut (re)présenter le monde,

---

<sup>65</sup> Jean-Claude Fozza, Anne-Marie Garat et Françoise Parfait, *op. cit.*, p. 90.

<sup>66</sup> «L'artiste, c'est l'artisan qui dit "moi je". Qui livre au public, en personne, non pas les ficelles du métier ou les règles d'apprentissage, mais son rôle au sein de la société dans son ensemble. À la limite, il ne peut rien *faire* de ses mains [...] pourvu qu'il *dise* et *écrive* : "Voici comment je vois le monde."» Régis Debray, *op. cit.*, p. 356.

l'image photographique n'en demeure pas moins une attestation, un document qui prouve le réel, ou du moins qui le met en scène. «Représenter, n'est-ce pas d'abord faire acte d'affirmation, en regard précisément de ce qui, sans cela, n'aurait été qu'évanescence ouï-dire, matière à incertitude<sup>67</sup>.» De tous les modes de représentation, l'image photographique est (avec le cinéma et la vidéo) celui qui semble offrir davantage une similitude avec le monde. Son pouvoir proviendrait alors de ce caractère indicial, «son aspect analogique vient redoubler l'effet de réalité et donc de crédibilité qu'elle peut engendrer<sup>68</sup>.» Sous cette acception, l'image photographique en viendrait à s'annuler complètement comme signe devant la chose qu'elle représente, elle en viendrait à *être* le réel plutôt qu'à le signifier. Pour éviter cette confusion, il importe de rappeler que l'adéquation, aussi bien que l'inadéquation de l'image photographique avec le réel dépendent uniquement des conventions collectivement acceptées ou refusées. «Dans la mouvance sémiotico-structurale des années soixante, on va dénoncer le caractère illusoire de cette ressemblance, analyser ce qui fonde le "puissant effet de réel" provoqué par la photographie, démontrer systématiquement son "codage"<sup>69</sup>.» À la fois représentation, reconstruction et *recréation* du réel, l'image photographique est avant tout une fiction, et le grain grossi de n'importe laquelle de ses manifestations les plus réalistes serait entouré d'autant de mystère que le dessin le plus abstrait.

En tentant d'arrêter et de capturer la mouvance des êtres et des formes, les images photographiques dont il est question dans *Éroshima* laissent fuir toute une part de mouvance et d'invisible.

Si les images prolifèrent, c'est parce qu'aucune n'est *jamais ça*, jamais tout à fait ça. Le pouvoir consolateur de la photographie réside en cela, paradoxalement : une expansion infinie, avec à chaque fois l'espoir, à chaque fois déçu à des degrés divers, que quelque chose me saisisse, m'arrête (me «poigne»); et me laisse croire, l'espace d'un instant, que cela pourrait être ça<sup>70</sup>.

Et cette prolifération peut en arriver à soutirer à ce type de représentation sa caution d'authenticité. Au réel aussi<sup>71</sup>. L'attente de justesse et de vérité dirigée envers l'image photographique est alors bousculée et même le rapport qui lie l'être humain à la réalité se voile du doute. Devant cette *trahison des images*,

---

<sup>67</sup> Pierre Fresnault-Deruelle, *op. cit.*, p.92.

<sup>68</sup> Martine Joly, *op. cit.*, p. 178.

<sup>69</sup> *Ibid.*, p. 62.

<sup>70</sup> Régis Durand, *op. cit.*, p. 57.

<sup>71</sup> «En mélangeant aussi inextricablement réalité supposée et fiction, c'est l'existence même d'une réalité quelque part derrière les images qu'[elle] met en doute.» Jeanne-Marie Clerc, *op. cit.*, p. 173.

si bien illustrée par le «Ceci n'est pas une pipe» de René Magritte, le narrateur, ainsi que l'artiste, peuvent choisir de nier la relation d'inadéquation qu'elles engagent avec la réalité<sup>72</sup>, ou de l'accepter en élargissant la quantité et la qualité de points de vue qu'elles ne peuvent qu'offrir sur le monde. Dans la légende de son œuvre intitulée *Une tentative ratée de photographier la réalité*, le photographe américain Duane Michals avouait humblement :

Comme c'était stupide de ma part de croire que ce serait facile. J'avais confondu l'apparence des arbres et des automobiles et des gens avec la réalité elle-même, et je croyais qu'une photographie de ces apparences était une photographie de la réalité. C'est une triste vérité que je ne serai jamais capable de la photographier et que je ne peux qu'échouer. Je suis un reflet, photographiant d'autres reflets à l'intérieur d'un reflet. Photographier la réalité, c'est ne rien photographier<sup>73</sup>.

Loin d'être un constat d'échec stérile, cet aveu sur l'illusion que provoque l'image photographique peut mettre en branle sa libération, la dégager de son rôle de copie carbone. La recherche artistique place désormais l'image photographique au rang des icônes, la faisant passer d'*empreinte* de l'événement, à *témoignage* sur ce même événement, à *symbole* déchiffrable et interprétable par les membres d'une même collectivité qui partagent le code à travers lequel elle est constituée.

L'ère moderne souligne l'autonomie et l'importance des signifiants, au risque de générer des signes vides. «Une photographie doit donc être considérée comme un message décomposable en ses constituants. Éparpillés, privés de leurs signifiés, les signaux qui la constituaient sont disponibles pour d'innombrables combinaisons<sup>74</sup>.» Considérer l'image photographique comme l'expression (ou le produit) d'une sensibilité et non comme le précipité d'un objet matériel, c'est transcender un problème technique pour proposer une conception philosophique, voire métaphysique de l'existence. En substituant à l'imitation la création de la vraisemblance, l'image photographique répond à la détresse d'un Paul Valéry affirmant «je n'ai plus envie de vivre, car ce n'est plus que ressembler<sup>75</sup>», en proposant de nouvelles visions du monde où les réalités ne peuvent être refusées.

---

<sup>72</sup> «Dans ce cas, l'opacité donne alors à l'image la force de la chose même et provoque l'oubli de son caractère représentatif. Et c'est cet oubli (bien plus qu'une ressemblance excessive) qui provoque le mieux la confusion entre image et chose.» Martine Joly, *Introduction à la sémiologie de l'image*, p. 32.

<sup>73</sup> Marco Livingstone, *Duane Michals, photographe de l'invisible*, Paris, Éditions de la Martinière, 1998, p. 219.

<sup>74</sup> Guy Gauthier, *Initiation à la sémiologie de l'image*, p. 25.

<sup>75</sup> Jeanne-Marie Clerc, *op. cit.*, p. 30.

### 1.15 L'être humain photographié

L'histoire des modes de représentation visuels donne à voir une multitude d'images du corps humain. À travers elles, c'est la fascination que l'homme éprouve envers lui-même qui se dessine, oscillant entre désir et dégoût, et par laquelle il se détache de la grande toile du fond cosmique. Reflétant les différentes façons que l'être humain a eu de se comprendre et de se penser à travers le temps, ces images offrent des visages changeants de l'aventure humaine<sup>76</sup>. Le morcellement des visages et des corps qui caractérise les portraits d'aujourd'hui fait donc écho aux grands bouleversements technologiques et sociaux qui ont ponctué le XX<sup>e</sup> siècle. À mi-chemin entre le tragique et l'absurde, l'image du corps humain est désormais le miroir d'une identité éclatée en constante interrogation. Depuis l'invention de la photographie, le corps et l'esprit humains sont dédoublables à volonté, ils peuvent être constamment pensés et repensés dans ce qu'ils dévoilent, comme dans ce qu'ils dissimulent. Chacun peut devenir une partie visible de l'existence et de son grand spectacle, tous les «je» ont voix à l'image et à la valeur qu'elle alloue. Mais le «je» de papier glacé n'est pas seulement un autre, il s'avère bel et bien quatre versions du même être photographié : il est celui que ce dernier croit être, celui qu'il souhaite qu'on le croie, celui qui est cru par le photographe et celui qui est utilisé pour que l'art se manifeste.

### 1.16 L'action de la photographie sur le sujet photographié

L'image photographique peut donc créer le corps, l'embellir ou l'enlaidir, comme mue par un pouvoir (une volonté?) autonome. Souvent, le corps photographié est alors totalement vulnérable, soumis à l'image qu'on s'apprête à en tirer et sur laquelle il semble n'exercer aucun contrôle<sup>77</sup>. Avec un œil chercheur et disponible, le photographe tourne autour de son modèle en faisant crépiter les flashes. Il fragmente ainsi le corps et l'espace, n'en retenant, avant qu'ils ne disparaissent à jamais, que l'ici et le maintenant, même inexpliqués, même incomplets.

Il n'a que faire de la profondeur et de l'homogénéité de l'espace, de la cohérence temporelle de la séquence, de l'unicité du point de vue ; dans l'action, il bouleverse les vieilles conventions de l'image, d'autant plus que le cinéma, venu peu de temps après à la rescousse, a fait exploser l'espace et le temps du théâtre<sup>78</sup>.

<sup>76</sup> «Les artistes, dans les pays industrialisés, semblent chercher une quête obsessionnelle à percer le double mystère de la corporéité et de la personnalité de l'homme en surmontant, ignorant ou exacerbant le trouble du regard sur l'autre.» Frédéric Ripoll et Dominique Roux, *op. cit.*, p. 41.

<sup>77</sup> «Le geste essentiel de *l'Operator* est de surprendre quelque chose ou quelqu'un (par le petit trou de la chambre), et ce geste est donc parfait lorsqu'il s'accomplit à l'insu du sujet photographié. [...] Car le «choc» photographique consiste moins à traumatiser qu'à révéler ce qui était si bien caché, que l'acteur lui-même en était ignorant ou inconscient.» Roland Barthes, *La Chambre claire : note sur la photographie*, p. 57.

<sup>78</sup> Guy Gauthier, *Vingt + une leçons sur l'image et le sens*, p. 63.



D'aucuns se méfient alors de l'image photographique car possédés par elle, le corps et l'âme peuvent être truqués, volés, violés. Cependant, le sujet qui a conscience d'être photographié ne tue-t-il pas lui aussi le naturel à travers les différentes poses qu'il adopte et qui le transforment déjà en quelque chose qu'il n'est plus? «L'individu ainsi capté dans le réseau de cette totalité close où s'échangent l'actif et le passif, le dedans et le dehors, l'individuel et le collectif, devient le lieu d'escamotage ambigu entre le réel et l'imaginaire<sup>79</sup>.» L'image photographique ne peut-elle qu'étouffer la vie dans l'élan passionné qu'elle déploie pour la saisir?

Vers la conclusion de *Comment faire l'amour avec un Nègre sans se fatiguer*, Vieux rêve que la publication de son roman quasi achevé provoque un véritable émoi dans le milieu littéraire québécois et qu'on l'invite alors à l'émission télévisée *Noir sur Blanc*, animée par Denise Bombardier, pour cet entretien fictif dont il a déjà été question. Directement créée par les médias, l'interview est de nos jours une autre forme de représentation visuelle, directement liée à une fonctionnalité et à un contexte précis. Devant les caméras, l'écrivain s'explique, se justifie face à un lectorat qui n'est plus une virtualité, mais une présence quantifiable en cotes d'écoute. À la question que pose le texte, la face cachée de l'écrivain est proposée comme réponse. Il y a alors interférence, voire confusion entre l'image (photographique ou télévisuelle) de l'écrivain et le contenu de son œuvre, car servant à présenter un livre, elle finit trop souvent par le représenter. Obligé de mimer, même de surpasser son œuvre sur petit écran, Vieux tient des propos cyniques et provocants sur le racisme, les femmes et les Noirs. Il gagne toutes les manches de cette joute aux enjeux faussement littéraires en retournant les questions à son interlocutrice, en y répondant par d'autres. De l'autre côté de l'écran, se complète ainsi le dangereux travail d'identification entre l'œuvre, la vie, l'image et la performance de l'écrivain.

À l'intérieur du chapitre «Manhattan kosher» d'*Éroshima*, l'écrivain américain Norman Mailer fait lui aussi des confessions, mais cette fois-ci lorsque les caméras sont éteintes. Dans l'intimité d'un appartement new-yorkais, il émet différentes opinions sur son œuvre et sur la littérature américaine en général, propos qu'on peut supposer autres s'ils avaient eu à être diffusés. Tandis que la caméra ne capte l'être humain que sous un seul de ses angles, mettant des chaînes à son désir de pluralité, son essence, faite de couches successives, fuit dans une mouvance insaisissable. Ses pensées profondes, ses émotions et ses aspirations demeurent tapies dans l'invisible (possibles non développés dans l'éventail de la chambre noire), si

---

<sup>79</sup> Jeanne-Marie Clerc, *op. cit.*, p. 193.

bien que malgré tous les détails et le réalisme que le cliché d'un individu peut révéler, l'image photographique à elle seule ne *dit* presque rien sur la complexité humaine.

### 1.17 Du mythe au stéréotype

«Image simplifiée souvent illusoire, que de groupes humains élaborent ou acceptent au sujet d'un individu et d'un fait qui joue un rôle déterminant dans leur comportement<sup>80</sup>», le mythe se donne comme un sens unique et inquestionné. En effectuant un rapprochement volontaire entre un concept abstrait et une entité concrète, il prend pour la nature même des choses un fait qui peut très bien être réfuté. L'image mythique que le narrateur immigré de *Comment faire l'amour avec un Nègre sans se fatiguer* a de l'Amérique s'alimente davantage de l'imaginaire que du réel. Elle se trouve donc à mille lieux des difficultés qu'il pourra rencontrer. «Je veux l'Amérique. Pas moins. Avec toutes les *girls* de Radio City, ses buildings, ses voitures, son énorme gaspillage et même sa bureaucratie (CFA, p. 29).» Son activité littéraire est dès lors motivée par le statut de star que fait miroiter cette société alléchée par la gloire, les honneurs et les superlatifs. Tout au long d'*Éroshima*, c'est l'image mythique de l'actrice Rita Hayworth qui s'avère aussi fructueuse et obsédante que le spectre de la bombe atomique tombée sur Hiroshima. Symbolisant la jeunesse, la beauté, l'érotisme et la mort, Rita Hayworth est elle aussi une bombe, capable de fusionner Éros et Thanatos dans l'esprit de toute une génération d'hommes.

Loin de la multiplicité du réel et figée dans une acception unique, l'image mythique rejoint alors le stéréotype. Dans son ouvrage *Les idées reçues : sémiologie du stéréotype*, Ruth Amossy définit le stéréotype comme le « schème abstrait que l'esprit humain applique sur le monde pour mieux l'investir<sup>81</sup>. » Ce que cette auteure désigne également comme le prêt-à-porter de l'esprit, s'avère une idéologie qui opère par le biais du lieu commun. Un regard ou un discours à la fois simplificateur et réducteur. Dans *Comment faire l'amour avec un Nègre sans se fatiguer*, Miz Littérature, dans toute sa naïveté (et dans le prolongement redoutable de sa bonne volonté de jeune bourgeoise) fait glisser les idées communes véhiculées sur les Noirs de l'état de mythe à celui de stéréotype<sup>82</sup>. Pour elle aussi, l'émotion est nègre et la raison hellène. En voulant comprendre l'Autre, elle finit

---

<sup>80</sup> Définition du *Petit Robert* de 1930 citée dans : Ruth Amossy, *Les idées reçues : sémiologie du stéréotype*, Paris, Nathan, 1991, pp. 97-98.

<sup>81</sup> *Ibid.*, p. 24.

<sup>82</sup> Personnage que le narrateur confine à un surnom sans jamais en révéler le véritable prénom, n'est-elle pas elle-même un stéréotype, c'est-à-dire tout ce qu'une jeune fille-bien-qui-étudie-la-littérature devrait incarner selon une optique largement réductrice?

par l'exclure, s'attachant à une surface qu'elle ne peut traverser. Confronté à ces images déformées de lui-même, Vieux en vient lui aussi à affronter les préconçus qui entourent son identité, même ceux dans lesquels il peut se complaire. «J'aimerais savoir, être tout à fait sûr que le mythe du Nègre animal, primitif, barbare, qui ne pense qu'à baiser, être sûr que tout ça EST vrai ou faux. Là. Direct. DÉFINITIVEMENT. Une fois pour toutes. Personne ne vous le dira, mon ami. Le monde est pourri d'idéologies (CFA, p. 44).» Et dans la friction entre le Zen et le Vaudou provoquée par la passion sexuelle qui lie le narrateur d'*Éroshima* à Hoki, c'est également deux images stéréotypées qui sont révélées. Leurs ébats nocturnes où «Hoki a pour elle l'Orient sensuel et raffiné (ÉRO, p. 17)» tandis que le narrateur «apporte l'endurance et la force (ÉRO, p. 17)» font place au réveil de deux êtres différents qui se jaugent et se jugent à travers le filtre de leur culture respective.

En 1922, le journaliste américain Walter Lippmann introduit le mot «stéréotype» dans le vocabulaire usuel des sciences sociales, le décrivant lui-même comme «une image dans notre tête». De fait, le stéréotype peut être perçu comme une image préfabriquée et usinée par les membres d'une même collectivité qui, consciemment ou non, la font circuler autant dans les esprits que dans les diverses pratiques socioculturelles. L'image visuelle (qu'elle soit peinte ou photographique), saisit au vol ces stéréotypes et, en réutilisant certains éléments avec la même signification d'une de ses manifestations à l'autre, peut, elle aussi, générer d'autres préjugés. «Il y a un bonheur tribal du "cliché", comme jadis du proverbe. "Ne cherchez pas ailleurs, ne perdez pas votre temps à aller plus loin, tout est dans le cadre, je ne cache rien". Plus de hors-champ ni de contrechamp<sup>83</sup>.»

L'image photographique dont il est question dans *Éroshima* engendre des stéréotypes en capturant un être dans un moment précis et sous un seul de ses aspects corporels<sup>84</sup>. Les deux utilisations communes du mot «cliché» que le roman fait resurgir posent clairement la question de l'être et du paraître, de l'existence et de la ressemblance.

---

<sup>83</sup> Régis Debray, *op. cit.*, p. 325.

<sup>84</sup> «C'est parce que la photographie est intuitivement considérée comme "fixant des conduites socialement approuvées et socialement réglées" c'est-à-dire vraisemblables – et ainsi immédiatement intelligibles – que la seconde voix du palimpseste photographique ressortit essentiellement à la stéréotypie sociale – et dans les cas les plus favorables où les lecteurs sont culturellement aptes à éprouver la diachronie jointe à la diversité ethnique, à des stéréotypies.» René Lindekens, *Essai de sémiotique visuelle : le photographique, le filmique, le graphique*, Paris, Klincksiek, 1976, p. 56.

Ce moi mouvant et insaisissable que n'exprime jamais aucune forme fixe, comment pourrait-il sans dommage être cliché? La photo pétrifie. Elle fige doublement Narcisse penché sur son miroir : elle immobilise à la fois son reflet réifié, et son être médusé par l'apparition du double. Comme la *doxa* et la bêtise, le portrait photographique est source de sidération<sup>85</sup>.

Lors de sa séance de photographies au parc Outremont, le narrateur d'*Éroshima* fait trois clichés d'une certaine classe sociale (les *babyboomers* d'un quartier aisé), trois portraits qui présentent des archétypes. L'acte photographique les renforce en les figeant définitivement dans une signification globale, non explicitée. Le portrait que le narrateur tire de deux hommes sur le court de tennis se lit ainsi comme un stéréotype. «Bon, les hommes font penser plutôt à de jeunes-cadres-dynamiques-de-droite-un-peu-décontractés. En gros, il n'y a rien à dire d'eux (ÉRO, p. 49).» Cette description est comme l'image photographique, à la fois complète et incomplète, puisque tout semble avoir été vu et dit, du moins cette part de l'image qui reconforte le regard. Transformés en lieux communs, les êtres et les formes photographiés peuvent être dépersonnalisés, comme ces figures usées qui se contentent de la redite. «À Manhattan, j'ai vu des Japonais en train de photographier le Rockfeller Center. Ils l'ont photographié sous tous les angles et ils ont pris tellement de photos que c'en était devenu un folklore. Subitement, devant moi, le Rockfeller était devenu un cliché. Un lieu commun (ÉRO, p. 139).» Reproduits à l'infini, les sujets photographiés, immobilisés et immortalisés, deviennent, comme le mot, fatigués, vidés de leur sens.

Dans *Comment faire l'amour avec un Nègre sans se fatiguer*, une série de personnages-types, qui caricaturent certaines réalités sociales, gravitent en périphérie des protagonistes principaux qui posent sans cesse la question des stéréotypes et des idées préconçues. La lesbienne frustrée aux cheveux ras, les vieilles dames aux robes fleuries qui signalent les vols dans les librairies et les jeunes filles granola à la peau fraîche et aux odeurs de foin sont comme autant de jalons incontournables dans une telle fresque de la société nord-américaine. De même, dans son paratexte, et plus spécifiquement sur la jaquette de sa deuxième édition, le premier roman de Laferrière joue avec les stéréotypes que peut charrier l'image visuelle. On y voit deux personnages étendus après l'amour, un homme noir et une femme blanche, leur visage délibérément caché les réduisant à des archétypes sans personnalité. Le mythe du nègre bon baiseur au pénis immense y est présenté sans artifice, ou plutôt avec tellement d'artifice qu'il devient impossible de ne pas deviner l'ironie et la critique sous ce drap exagérément tendu. Et à l'intérieur du

---

<sup>85</sup> Ruth Amossy, *op. cit.*, p. 87.

film pour lequel cette photographie a servi d'affiche publicitaire, une scène absente du roman initial fait voir avec éloquence le lien entre les stéréotypes et le vernis des apparences parfois souligné par l'image visuelle. Lors d'un vernissage dans une galerie d'art, en avant-plan de toute une série de peintures, Vieux et un ami de Miz Littérature se confrontent. Tour à tour, ils laissent déferler les préjugés qu'ils refoulaient, faisant craqueler les couches des façades où ils étaient figés. Ainsi, ou l'image visuelle paralyse la spécificité des individus, ou elle encourage son évolution. Multiplier les points de vue, jouer avec eux comme il est possible de jouer avec les stéréotypes, apparaît alors comme une tentative de faire échec à la fixité par le biais de la diversité. Le peintre et le photographe ont le pouvoir (et peut-être aussi le devoir) de désencombrer les surfaces sur lesquelles ils travaillent des nombreux stéréotypes qui les noircissent, avant même que ne s'initie la création. Sinon, c'est aussi à travers leurs images que le regard, miné par ses certitudes, restera attaché aux miroitements des surfaces, creusant une nette tranchée entre le voir et le savoir.

De l'image de l'Autre à l'idée de l'Autre, il n'y a qu'un pas à franchir. Dans les deux premiers romans de Dany Laferrière, la représentation stéréotypée des différences débouche sur un enchevêtrement de discours empruntés, marqués par le social. «Seule une culture où le culte de la différence est l'envers d'une égalisation menaçante peut poser à travers le jeu de l'Autre et du Même la notion de cliché<sup>86</sup>.» En dehors des guillemets, Laferrière emprunte le vocabulaire d'autrui et les idéologies qui lui sont inhérentes. En donnant la parole à l'Autre, il ne relègue pas complètement son point de vue de narrateur à des instances étrangères, car par l'ironie et par le style indirect libre, il conserve un certain contrôle sur ces discours. S'engage alors tout un travail d'exposition et de déplacement des stéréotypes, travail qui s'effectue sur les différents plans de l'œuvre. «Dans ce sens, la conscience du stéréotype provoque un véritable renouvellement des productions de l'esprit. En sommant la culture contemporaine d'échapper à son piège, elle la modifie et la féconde. Le stéréotype est bien plus que le symptôme d'une lucidité impuissante : il constitue un ferment actif<sup>87</sup>.» Le piège des images et des discours figés dépoussière l'individu de son identité. Il l'oblige à vivre à l'intérieur de fausses représentations de lui-même. Pour s'en libérer, il peut choisir de les multiplier afin de les déjouer, risquant ainsi sa propre perte. Dans *Comment faire l'amour avec un Nègre sans se fatiguer*, le Noir a encore les dents blanches, le rire aussi facile que la drague et le corps constamment balancé par des rythmes jazz. Pour tenter de renverser l'effrayante machine du racisme qui sévit au sein de la

---

<sup>86</sup> Ruth Amossy et Elisheva Rossen, *Les Discours du cliché*, Paris, Éditions CDU-SEDES, 1982, p. 7.

<sup>87</sup> Ruth Amossy, *Les Idées reçues*, p. 12.

société occidentale, Laferrière répète le mot «Nègre» avec des majuscules vindicatives<sup>88</sup> jusqu'à ce qu'il soit désamorcé, jusqu'à plus sens.

Un mot répété, hors de toute magie, de tout enthousiasme, comme s'il était naturel, comme si par miracle ce mot qui revient était à chaque fois adéquat pour des raisons différentes, comme si imiter pouvait ne plus être senti comme une imitation : mot sans gêne qui prétend à la consistance et ignore sa propre insistance<sup>89</sup>.

Après avoir construit un premier roman à partir de types, Laferrière fait faire cet aveu au narrateur d'*Éroshima* : «Je ne m'intéresse qu'aux clichés, et le premier cliché sur le Japon, c'est l'érotisme (ÉRO, p. 137).» Malgré l'érotisme omniprésent qui investit tout l'espace de l'œuvre, le personnage de Hoki finit par froisser l'image de la Japonaise traditionnelle. Elle est un être biculturel, «un drôle d'oiseau cosmétique. Sorte de mélange aphrodisiaque de raffinement oriental et de vulgarité nord-américaine (ÉRO, p. 14).» La créolisation<sup>90</sup> dont elle est issue lutte également contre l'immobilité et l'homogénéité dans son environnement immédiat. En effet, son appartement s'avère un véritable microcosme diversifié, un «zoo Kamasutra» où cohabitent sans heurts : «des musiciens de jazz, des poètes, des écrivains, des peintres, des financiers, des clochards, des architectes, des travestis, des photographes de mode, des journalistes, des mannequins (ÉRO, p. 15).»

En traversant les stéréotypes, Laferrière tente une percée sur le monde, le langage et l'identité. Il pose sa vision des choses par antiphrases (et par anti-images), en exposant d'abord les stéréotypes qu'il critiquera ensuite. L'image peinte et l'image photographique sont, au cœur même du langage, des façons de retourner les lieux communs, sens dessus dessous. Elles interrogent le déjà-vu, le déjà-dit et le pré-pensé, montrant un verso qui préfigure la fin de l'unité et le début d'un monde qui peut se vivre dans le pluriel. Sur le terrain de la littérature, l'image visuelle invite à une désarticulation et à un remodelage des significations évidentes en

---

<sup>88</sup> Avec l'utilisation des majuscules, les individus rejoignent les rangs de l'espèce, et c'est toute une communauté qui est ainsi réduite à une seule représentation, acceptée en bloc comme une image mentale ou visuelle.

<sup>89</sup> Roland Barthes, «Plaisir, écriture, lecture», *Œuvres complètes II*, Paris, Seuil, 1993, p. 1516.

<sup>90</sup> Pour Édouard Glissant, la créolisation est un phénomène qui se rapporte à la situation actuelle du monde. Ce processus de changement ouvert sur le multiple peut ainsi être mis à profit, afin que «les éléments culturels les plus éloignés et les plus hétérogènes s'il se trouve puissent être mis en relation et que cela produise des résultantes imprévisibles.» Édouard Glissant, *Introduction à une Poétique du Divers*, p. 19.

présentant la représentation d'une représentation. Une fois le château d'images écroulé, «le Nègre est-il ce cochon sensuel? Le Blanc, ce cochon transparent? Le Jaune, ce cochon raffiné? Le rouge, ce cochon saignant? Seul le Porc est Porc (CFA, p. 44).»



Alfred Pellán, *Bestiaire 20<sup>e</sup>*, 1978.



## Chapitre II Travail de l'image visuelle dans le texte littéraire



Soulages, *Catalogue 1029*, 1989.



## 2.1 Le huis clos du langage

L'étude des systèmes signifiants non verbaux (comme le sont les images visuelles) semble ne pouvoir s'effectuer sans être confrontée à la suprématie convenue des signes linguistiques sur les autres modes de signification. Par conséquent, d'aucuns vont jusqu'à affirmer que l'image visuelle ne peut signifier sans la participation du verbe, sans que celui-ci ne s'en *mêle*.

Il paraît de plus en plus difficile de concevoir un système d'images ou d'objets dont les *signifiés* puissent exister en dehors du langage : percevoir ce qu'une substance signifie, c'est fatalement recourir au découpage de la langue : il n'y a de sens que nommé et le monde des signifiés n'est autre que celui du langage<sup>1</sup>.

Au sein de notre civilisation où l'écrit conserve beaucoup plus d'importance qu'il n'en paraît, les images visuelles seraient inéluctablement vouées à être relayées, dans leur désir de signifier, par différents types de messages linguistiques : légendes, commentaires, titres, sous-titres, etc. Soutenant alors l'image visuelle, le signe linguistique servirait d'ancrage à l'ouverture du sens impliquée par le caractère polysémique de l'image visuelle. Devant les différentes interprétations possibles qui sont offertes à celui qui lit l'image visuelle, le message linguistique désigne effectivement une piste de lecture qui tend à être la plus pertinente possible. De plus, le message linguistique va même jusqu'à servir de relais à l'image visuelle lorsqu'il complète, dans *ses propres mots*, les lacunes expressives de cette dernière. Ainsi, sous l'effet d'une pareille «englobalisation» linguistique, tout système où se crée un rapport quelconque entre un signifiant et un signifié est alors catalogué de «langage», comme si par cette désignation on hissait le non-verbal à de plus hauts rangs dans la sphère sémiotique.

Dans l'enchâssement de systèmes signifiants mis en scène dans les deux premières œuvres de Dany Laferrière, les mots tracent donc des avenues de repère, ils balisent l'hétérogénéité de la signification en la soumettant à un code global. *Comment faire l'amour avec un Nègre sans se fatiguer* s'avère le roman au caractère le plus interdisciplinaire parmi ces trois œuvres, puisqu'il suscite la rencontre de pratiques artistiques et sémiotiques différentes. Au point de jonction de cette trans-sémiotique, Vieux et Bouba sont essentiellement des êtres de discours, des «malades du verbe». Leur maîtrise du langage génère autant la diégèse qu'elle en supporte le développement. C'est grâce à elle qu'il se *passé quelque chose* dans le roman. Ici, il semble néanmoins n'y avoir aucune opposition

---

<sup>1</sup> Roland Barthes, *Communications*, Paris, Seuil, no. 4, 1964, pp. 1-2.

flagrante entre la perception rattachée aux signes non verbaux (la musique, les odeurs, les images peintes) et la conceptualisation qui découle généralement des signes linguistiques. Le mutisme des images peintes dans *Comment faire l'amour avec un Nègre sans se fatiguer* et celui des images photographiées dans *Éroshima* n'est donc pas un mur contre lequel se bute la signification, mais un point de départ pour le déploiement de la parole des personnages, pour le continuum des signes linguistiques. «La verbalisation témoigne de la perception. Elle fait plus : elle achève le perçu en désignant la catégorie à laquelle il appartient<sup>2</sup>.» Grâce à son matériau premier qui est le mot, la langue, et plus précisément le genre littéraire qu'est le roman, apparaissent donc comme les lieux de rencontre et d'expression privilégiés de ce qui ne pourrait être appréhendé dans un seul mode de représentation.

Dans les deux premières œuvres de Dany Laferrière, la prise en charge des signes visuels par les signes linguistiques permet ainsi l'orchestration d'une double représentation où le mot, dans la multiplicité des possibles qu'il comprend, peut être à la fois le signe de quelque chose et la suggestion d'autre chose.

La sémiose verbale, et elle seule, sert de méta-sémiose pour toutes les autres; et cette relation n'est pas réversible. Le langage verbal sert de métalangage aux langages non verbaux, non seulement pour parler de ces langages, mais aussi, et surtout, [...] pour désigner la substance du contenu<sup>3</sup>.

Redoublant l'énigme de l'être et du monde que posent les images visuelles, le signe linguistique *représente* donc cet être et ce monde (cet être au monde), tout autant qu'il en *parle*. S'il est vrai que le signe visuel s'inscrit ici dans un code linguistique qui semble être le véhicule principal de la signification, ce code n'en est pourtant pas l'unique dépositaire. «Non seulement il y a des sémies extralinguistiques, mais le langage est parfois *contraint* de faire appel à elles sous peine de ne pas pouvoir véhiculer la signification<sup>4</sup>.» Comme elles le font dans certaines civilisations sans écriture et pour les différentes langues qui s'écrivent par pictogrammes, les images visuelles peuvent donc aller jusqu'à assurer, à elles seules, la fonction principale de signes. Elles ne représentent plus, elles indiquent, éclipsant presque totalement le texte qui, dès lors, n'apparaît que comme l'écho redondant d'un langage autre dont il est exclu.

---

<sup>2</sup> Jean-Claude Fozza, Anne-Marie Garat, François Parfait, *op. cit.*, p. 17.

<sup>3</sup> Georges Molinié, *Sémiostylistique : l'effet de l'art*, Paris, Presses universitaires de France, 1998, pp.17-18.

<sup>4</sup> Louis Porcher, *op.cit.*, p. 178.

C'est possiblement pour faire échec à une certaine domestication du sens par les mots que se renouvelle la juxtaposition de différents types de «langages» (qu'ils soient verbaux ou non, visibles ou sonores) chez Laferrière. Sur le territoire protégé de l'écrit, les différentes façons de signifier interrogent et bousculent, par conséquent, le rapport séculaire et convenu entre le monde réel (celui que l'on considère valide, donc valable) et les signes linguistiques. Travaillant à la fois sur le fond et la forme du texte littéraire, les images visuelles proposent donc, au cœur même du huis clos du langage verbal<sup>5</sup>, de dire les choses différemment.

## 2.2 La rencontre du verbal et du pictural

La contradiction entre la vision et les mots met en lumière le caractère spécifique de cette culture que les images accumulées dans la mémoire et le subconscient ont peu à peu constituée chez l'homme contemporain, incertain sur l'origine de ces chocs visuels qui, de loin en loin, traversent son esprit, appelés par une ressemblance, une association d'idées, une réminiscence, et qui le transportent loin de l'univers rationaliste du langage<sup>6</sup>.

La charge émotive et perceptive attribuée spécifiquement au non-verbal déjouerait ainsi le logos en étendant son action sur les zones émasculées par ce dernier. Dans les deux premières œuvres de Laferrière, les images visuelles dont il est question peuvent donc être perçues comme des écrans où convergent les diverses articulations de l'imaginaire contemporain, modulées à la fois par un univers rationnel et logique (celui du langage), et par un autre d'où émergent des flux inconscients de mythes et de fantasmes. «On assisterait donc à une espèce de “renversement nocturne” de l'imaginaire devant lequel butent les mots, traditionnellement enracinés dans la pleine lumière de la pensée contemporaine<sup>7</sup>.» Cette mise en doute des capacités représentatives du langage est *montrée* par l'image visuelle qui propose un autre type de *lecture*. Se présentant (s'imposant peut-être même) comme un tout, elle est ce signe qu'un interprétant peut appréhender globalement. Sous les yeux de celui-ci, elle fait rapidement sens, avec une spontanéité qui lui est spécifique. Quant à eux, les signes linguistiques (grâce auxquels l'image visuelle est représentée dans le cas présent), *désignent* aussi cette impossible saisie du réel par le langage. Dans le travail créatif dont ils font la preuve, ils

---

<sup>5</sup> «Dans la langue, donc, servilité et pouvoir se confondent inéluctablement. Si l'on appelle liberté, non seulement la puissance de se soustraire au pouvoir, mais aussi et surtout celle de ne soumettre personne, il ne peut donc y avoir de liberté que hors du langage. Malheureusement, le langage humain est sans extérieur : c'est un huis clos.» Roland Barthes, *Leçon*, Paris, Seuil (coll. «Points/Essais»), 1978, p. 15.

<sup>6</sup> Jeanne-Marie Clerc, *op. cit.*, pp. 136-137.

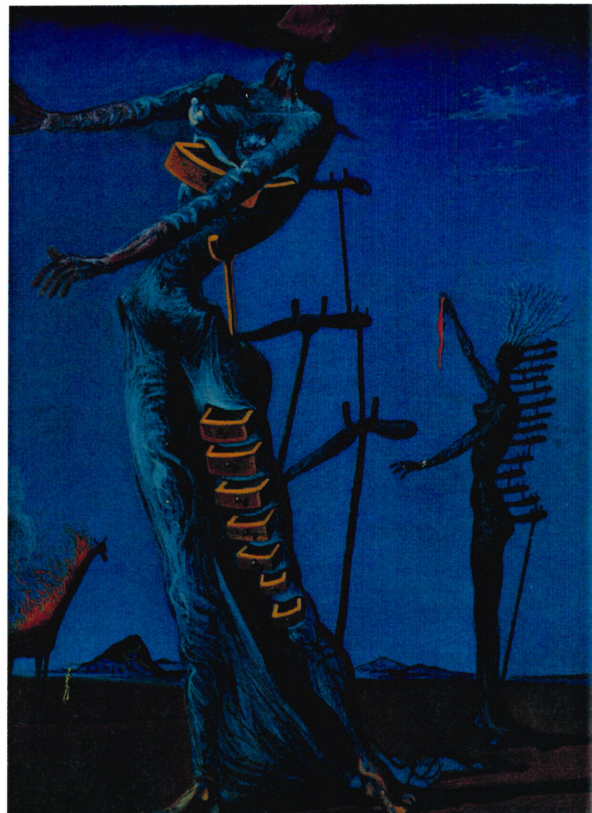
<sup>7</sup> *Ibid.*, p. 203.

compromettent également les significations évidentes. Et la lecture progressive qu'ils impliquent permet au sens de se développer, de se complexifier jusqu'à un point final où l'aventure sémantique culmine et reprend.

À travers la possible cohabitation dont ils font montre chez Laferrière, le verbal et le pictural se chargent alors d'une signification qui leur est propre et participent à la représentation d'un monde multiple, voire éclaté, affichant l'arbitraire des signes et des choses. Au tout début de *Pays sans chapeau*, le narrateur-écrivain de Laferrière semble avoir affiné cette vision particulière de l'écriture qui avait été initiée dans ces œuvres précédentes :

Je veux perdre la tête. Redevenir un gosse de quatre ans. Tiens, un oiseau traverse mon champ de vision. J'écris : oiseau. 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 (PSC, p. 15).

En se définissant comme un «écrivain primitif», le narrateur termine, en quelque sorte, le rapprochement précédemment amorcé entre une expression à la fois conceptuelle et sensible des êtres et des choses. Comparée au dynamisme, à la juxtaposition de couleurs éclatantes et au refus des perspectives traditionnelles propres à la peinture primitive ou naïve, son écriture devient une expérience des sens directement reliée à la foisonnante diversité du monde<sup>8</sup>.



Salvador Dalí, *Girafe en feu*,  
1937.

<sup>8</sup> «Je n'écris pas, je parle. On écrit avec son esprit, on parle avec son corps. Je ressens ce pays physiquement. Jusqu'au talon [...] J'écris tout ce que je vois, tout ce que j'entends, tout ce que je sens. Un vrai sismographe (PSC, pp. 13-14).»

### 2.3 Visuel et empreinte de l'image visuelle dans le texte littéraire

Les collages cubistes de Braques et de Picasso donnent à voir ce phénomène trans-sémiotique qu'est la rencontre du mot et de l'image. Peut-être pour signaler d'une manière antithétique leur désir d'émancipation de toute littérarité du référent, ces peintres offrent une place préminente à l'écrit (au graphique) dans leurs compositions. Étiquettes, coupures de journaux, partitions musicales et pensées calligraphiées confortent donc paradoxalement l'opinion selon laquelle l'image visuelle ne peut qu'être supportée par le message linguistique. Si le mot peut ainsi se mêler à l'image visuelle, celle-ci (ou plutôt son idée) occupe dorénavant une place fondamentale dans certains textes littéraires, y effectuant un travail non seulement thématique, mais de plus en plus structurant. Les trois premières œuvres de Laferrière figurent donc l'accomplissement du visible dans le lisible, notamment en reproduisant les mécanismes de la vision, autant sur le plan diégétique que narratif<sup>9</sup>.

Afin de décrire les lieux qui constituent leur environnement immédiat dans *Comment faire l'amour avec un Nègre sans se fatiguer*, dans *Éroshima* et dans *L'Odeur du café*, les narrateurs vont donc avoir recours à des procédés fortement évocateurs. Dans le premier roman, le recours à l'énumération des objets qui jonchent le plancher du minuscule logis des protagonistes ou à celle du maigre contenu de leur réfrigérateur, rend littéralement visible le genre d'existence qu'ils mènent, avec peut-être plus de concision et d'efficacité que ne l'auraient fait de longues digressions sur le caractère miséreux de leur vie :

Des sacs verts gisent au milieu de la pièce, la gueule béante. Dans une boîte (grosse boîte de carton Steinberg), jetés pêle-mêle : des chaussures, une boîte de sel iodé Sifto, des bottes d'hiver racornies, une brosse à dents, un tube de dentifrice entamé, des bouquins, des posters de Van Gogh enroulés, des stylos, une paire de lunettes noires, un ruban neuf pour ma vieille Remington et un réveille-matin (CFA, p. 24).

Dans le deuxième roman, cette propension à la définition minutieuse et visuelle des lieux se transforme en une réelle topographie lorsque le narrateur s'applique à délimiter les paramètres du quartier dans lequel habite Hoki : «Van Horne, au nord.

---

<sup>9</sup> Associée à la littérature américaine, il s'agit d'une «technique narrative beaucoup plus proche du journalisme que du roman, qui portait à son point culminant cette tentative pour "donner à voir", à laquelle s'efforçait déjà le roman-reportage, depuis le début du siècle.» Jeanne-Marie Clerc, *op. cit.*, p. 46.

Sherbrooke, au sud. Saint-Laurent, à l'est et l'avenue du Parc, à l'ouest (ÉRO, p. 28).» Dans *L'Odeur du café*, l'attention particulière portée aux descriptions spatio-temporelles qui organisent la plupart des scènes fait littéralement apparaître les lieux, et ce, dès le tout début du roman :

J'ai passé mon enfance à Petit-Goâve, à quelques kilomètres de Port-au-Prince. Si vous prenez la Nationale Sud, c'est un peu après le terrible morne Tapion. Laissez rouler votre camion (on voyage en camion, bien sûr) jusqu'aux casernes (jaune feu), tournez tranquillement à gauche, une légère pente à grimper, et essayez de vous arrêter au 88 de la rue Lamarre (ODC, p. 11).

Quant au traitement des personnages, l'utilisation de qualificatifs hautement figuratifs au sein des portraits qu'on en brosse semble les faire apparaître, eux aussi, avec une netteté troublante devant les yeux du lecteur : «Miz Suicide, regardez-la bien, c'est une longue fille maigre, aux cheveux filasses et aux grands yeux comme perpétuellement écarquillés (CFA, p.61).» La «visualité» en littérature propose donc une présence la plus directe possible des êtres et des choses, transformant le récit littéraire en une succession animée d'images fixes, en un pan d'imaginaire découpé en scènes, où les actions et les réflexions se distribueraient sur plusieurs plans. De cette façon, l'écriture de Laferrière semble emprunter les techniques du scénario cinématographique, de la bande dessinée ou des portraits caricaturés afin de *faire voir* le plus clairement possible, comme elle le fait pour décrire cette incursion du narrateur de *Comment faire l'amour avec un Nègre sans se fatiguer* dans l'univers bourgeois de Miz Littérature<sup>10</sup> :

Être là, ainsi, dans cette douce intimité anglo-saxonne. Grande maison de briques rouges couvertes de lierre. Gazon anglais. Calme victorien. Fauteuils profonds. Daguerrotypes anciens. Objets patinés. Piano noir laqué. Gravures d'époque. Portrait de groupe avec cooker. Banquiers (double menton et monocle) jouant au cricket. Portrait de jeunes filles au visage long, fin et maladif. Diplomate en casque colonial en poste à New Delhi. Parfum de Calcutta. Cette maison respire le calme, la tranquillité, l'ordre (CFA, pp. 96-97).

---

<sup>10</sup> Ailleurs dans *Comment faire l'amour avec un Nègre sans se fatiguer*, le narrateur résume en quelques traits un certain milieu littéraire montréalais lorsqu'il se rend à une lecture de poésie donnée dans une galerie : «À l'intérieur, tout ce que Montréal compte de laissés-pour-compte de la poésie. Poètes alcooliques, mystiques, bûcherons, camionneurs, poètes tuberculeux, poétesses surdraguées (CFA, p. 138).» Et dans *Éroshima*, le portrait que le narrateur trace d'un ami de Hoki va jusqu'à prendre des allures de cliché : «Le type de service, ce soir-là, était un grand blond avec des pieds de marcheur dans des sandales de lanières de cuir. Visage doux, sensible. Bronzage californien. [...] Des types comme ça, on en ramasse à la pelle à McGill (ÉRO, p.33).»

Le travail structurant de l'image visuelle permet alors au texte de raconter en images, et donne naissance à une hybridation des formes<sup>11</sup> à travers laquelle le «je» individualise son discours.

#### 2.4 Les titres et les noms propres

À l'intérieur du corpus étudié, la trace du pouvoir effectif et structurant de l'image visuelle se lit également dans l'utilisation particulière et récurrente des titres et des noms propres. Le titre, autant celui des romans de Laferrière, de leurs chapitres ou de leurs paragraphes, s'avère une fenêtre d'images, entrouverte sur les attentes du lecteur<sup>12</sup>. De l'autre côté de cet appât explicite, le texte peut décider de combler ou non les attentes que le destinataire développe implicitement, autant par rapport à l'auteur que par rapport au genre littéraire qu'il exploite<sup>13</sup>.

Puisque le titre est à la fois une topie<sup>14</sup> et une énigme que le lecteur décode avec son bagage culturel et idéologique, une clé de lecture privilégiée qui permet de pénétrer l'œuvre, on ne peut passer sous silence la portée du titre du premier roman de Dany Laferrière. Celui-ci a effectivement propulsé la notoriété de l'auteur, peut-être bien davantage que le contenu de son œuvre. Sous les airs du petit manuel d'instructions didactiques, de ces guides pratiques (ouvrages de botanique, d'art culinaire, de croissance personnelle, etc.) que l'on retrouve sur les rayons de plusieurs librairies ou rappelant le titre de certains films (notamment *Comment gagner un milliard sans se fatiguer*, de Guy Lux), le roman se présente donc d'emblée comme la réponse tant attendue aux interrogations générées par le mythe sexuel entourant l'homme noir. Dans la promesse miroitante qu'est ce titre, le mot «nègre» se plante comme un provocant barbelé où vient s'écorcher la rectitude occidentale.

---

<sup>11</sup> Dans *Le Goût des jeunes filles*, le narrateur décide de raconter un épisode de son adolescence (le cœur du récit) sous la forme d'un scénario de film, y incluant même un générique qui présente les personnages principaux, les figurants, les lieux, la musique et la température (GJF, pp. 35-37). *Week-end à Port-au-Prince : un film écrit, filmé et réalisé par Dany Laferrière* (GJF, pp. 33-207) transforme le tissu littéraire en une matière *filmable*, orientant ainsi le rapport entre le texte et son lecteur. À l'enseigne de son cinéma intérieur, ce dernier n'a d'autres choix que de se projeter la suite d'images précises dont est composé le roman.

<sup>12</sup> Dans *L'Odeur du café*, chaque chapitre titré est subdivisé en plusieurs paragraphes, eux aussi couronnés d'un titre. Ainsi, le premier chapitre («La galerie») regroupe vingt-cinq paragraphes (**L'été 63, De fortes fièvres, Le paysage, La mer, Vent, Un liquide jaune, etc.**) qui figurent comme autant de tableaux rassemblés sous le même thème. Le même procédé est répété dans *Pays sans chapeau, Le Charme des après-midi sans fin* et dans *Le Cri des oiseaux fous*.

<sup>13</sup> «Il y a des livres qui n'ont pas besoin d'un titre pour les identifier. Au contraire, il leur faut même un titre vague. Certains peuvent continuer leur chemin avec un titre à l'opposé du contenu. Un titre, c'est comme le nom de quelqu'un.» Dany Laferrière (JCJV, p. 90).

<sup>14</sup> «Formule stéréotypée, il excelle à dessiner un horizon d'attente et à guider le lecteur en pays de connaissance. Il place le texte sous l'ombre rassurante d'un langage familier et de valeurs éprouvées. Simultanément, et en bonne tactique, il avance une promesse et fait miroiter un secret qu'il se garde bien de trahir.» Ruth Amossy et Elisheva Rosen, *op. cit.*, p. 128.



Succédant immédiatement au titre, l'exergue de *Comment faire l'amour avec un Nègre sans se fatiguer* («Le nègre est un meuble.», *Code Noir*; art. 1, 1685), que sa concision oppose à la longueur inhabituelle du titre, est tout aussi efficace, tout aussi *choquant* que les images visuelles les plus bouleversantes. Par la suite, chacun des vingt-huit chapitres du roman sera lui aussi affublé d'un titre tape-à-l'œil («Le Nègre est du règne végétal», «Comme une fleur au bout de ma pine nègre», «On ne naît pas Nègre, on le devient», par exemple) qui, avant même que ne se déroule le texte, aura touché la sensibilité et l'imaginaire du lecteur. Au terme de ce roman qui propose le dénouement d'une problématique singulière, le titre s'avère un habile trompe-l'œil, puisque même le lecteur le plus attentif n'aura appris ni trucs ni conseils pour survivre à la légendaire vigueur sexuelle de l'amant noir. Et conscient de ce mirage, le narrateur conseille à ceux qui espéraient parcourir avec impudeur les pages roses d'un roman pornographique, «d'aller se faire voir ailleurs», tout en leur recommandant, pour ce genre de lecture, les bouquins de la collection Midnight (CFA, p. 41). Quant au roman *Éroshima*, l'hybridation dont fait montre son titre initie déjà le discours mêlé sur le sexe et sur la mort qui sous-tend le récit. Derrière ce néologisme, transparait également le discours sur la créolisation et sur la rencontre des différences qui sera illustré ultérieurement par la relation amoureuse interraciale des deux protagonistes.

Pour sa part, l'utilisation répétée et caractéristique des noms propres, dans les trois premières œuvres de Dany Laferrière, transforme les sensations en notations, à la manière des images visuelles qui tentent d'imprimer, sur une surface matérielle, les couleurs et les formes qui se sont fixées sur la rétine. Dans *Comment faire l'amour avec un Nègre sans se fatiguer*, Vieux et Bouba partagent le même souci méthodique de surnommer toutes les filles qu'ils rencontrent. Ce faisant, ils les définissent à gros traits en soulignant leurs caractéristiques les plus évidentes, tout comme le font les caricaturistes, les bédéistes ou les conteurs de la tradition orale qui réservent un traitement archétypique à leurs personnages<sup>15</sup>. Les Miz Littérature, Miz Suicide, Miz Sophisticated Lady et les Miz Luzerne deviennent alors les quelques portraits hautement évocateurs de toute une galerie de personnages féminins. Derrière ce travail de nomination à effet humoristique, transparissent les trois pouvoirs du nom propre, tels qu'explicités par Roland Barthes dans son étude «Proust et les noms» (*Le degré zéro de l'écriture Suivi de Nouveaux essais critiques*, Paris, Seuil, 1972). Selon Barthes, le nom propre possède d'abord une force d'essentialisation, puisqu'il rassemble plusieurs signifiés possibles sous l'égide d'un seul référent. L'individuel et le particulier sont alors

---

<sup>15</sup> Affubler un personnage d'un nom incongru par sa sonorité, par son origine grecque ou latine ou par ses résonances en créole est une des ficelles traditionnelles de l'humour haïtien en littérature.



soumis au général, et sous l'action du surnom (désignation qui caractérise davantage que le nom propre), les personnes deviennent des personnages. Barthes accorde ensuite au nom propre un pouvoir de citation, par lequel la nomination d'un lieu ou d'un prénom, effectuée dans une situation bien précise où destinataire et destinataire partagent les mêmes références, réactualise une réalité particulière hors de son contexte d'origine. Ainsi, lors d'une soirée chez Hoki, le narrateur d'*Éroshima* fait la connaissance d'un jeune danseur de la Compagnie de ballet Eddy-Toussaint qu'il baptisera Barachnikov, car celui-ci ressemble au fameux danseur russe (ÉRO, p. 35). De même, il rendra présent à l'esprit du lecteur le visage de deux actrices connues lorsqu'il nommera Geneviève Bujold et Shirley Maclaine, deux joueuses de tennis qu'il croise au parc Outremont (ÉRO, p. 49). Finalement, le nom propre permet une certaine exploration, un jeu conscient (et parfois esthétique) sur les êtres et les choses qui se traduit entre autres ici par la multiplication de stéréotypes féminins nord-américains.

À l'intérieur d'*Éroshima*, cette récurrence significative du nom propre est teintée de plusieurs nuances (autant sur le plan du signifiant que du signifié) qui rappellent la spécificité évocatrice de la nomination japonaise. Bien sûr, on transforme encore l'individualité en une seule image figée en désignant les deux protagonistes comme le Nègre et la Japonaise, mais la description schématique des personnages, plutôt que d'être réductrice, est souvent surplombée d'un surnom suggestif. Ainsi, les Miz ont fait place à Chevelure Noire et à Peau Douce, deux amantes qui se rencontrent dans les toilettes publiques de l'aéroport international de Porto Rico (ÉRO, p.113). Quant au narrateur, il a été rebaptisé Tosei par sa maîtresse. Le surnom japonais qui le désigne désormais signifie «pêche verte», ce qui fait de lui «le premier fruit nippon de race noire (ÉRO, p. 28).» Ce surnom confère donc au personnage la même force, reliée à l'hybridation, que peut générer une image poétique surréaliste ou une image photographique dont les couleurs ont été retouchées.

À l'intérieur de *L'Odeur du café*, cette technique qui relevait jusqu'alors principalement du jeu langagier, s'avère directement reliée à la question de l'identité<sup>16</sup>. D'après le narrateur (un jeune Haïtien affectueusement surnommé Vieux Os par sa grand-mère parce qu'il a l'habitude de veiller très tard avec elle sur la galerie

---

<sup>16</sup> Malgré la prépondérance de l'aspect identitaire relié au prénom dans *L'Odeur du café*, on y retrouve tout de même l'utilisation ludique du surnom telle qu'exploitée dans les deux œuvres précédentes. Ainsi, on surnommera Marquis (ou même madame la marquise) le chien accidenté de Vieux Os que sa démarche précieuse caractérise (ODC, p. 14), et on appellera Prince cet homme pauvre et laid qui, grâce à des pouvoirs mystérieux, attiraient les plus belles femmes dans sa mesure, la nuit tombée (ODC, p. 32).

Le nom officiel. Et un nom secret que personne ne doit savoir (ODC, p. 23).» Par conséquent, le nom propre, et plus précisément le prénom, devient le point de tangente privilégié entre le domaine du social et celui de l'intime, voire du sacré. Le nom secret, tel que le désigne Vieux Os, semblerait alors être la dernière part de caché dans un monde où tout est désormais visible, le dernier rempart contre la perte d'identité qui, selon lui, ne peut qu'advenir au contact diluant de la communauté<sup>17</sup>. Allégorie microscopique de toute l'activité sociale du village, la société des fourmis qui s'anime entre les briques jaunes de la galerie inspire à Vieux Os de singulières interrogations à ce sujet. Puisque de son point de vue, rien ne semble les distinguer de leurs semblables et que leur identité est en quelque sorte interchangeable, Vieux Os se demande si les fourmis ont un prénom bien à elles. Et il émet finalement la troublante hypothèse qu'elles portent peut-être toutes le même prénom (ODC, p.23). De la même façon, si son regard pouvait s'élever au-dessus de Petit-Goâve, ses amis et ses voisins deviendraient-ils à leur tour des fourmis travaillantes dont le mouvement grouillant confondrait, voire amputerait les identités?

## 2.5 L'influence du cinéma

Dans cette traversée chiasmatisée entre la littérature et les autres pratiques artistiques et médiatiques (même les plus modernes) où l'image visuelle laisse sa marque, l'influence du cinéma s'impose comme un exemple probant du travail structurant de celle-ci. Le septième art «a profondément transformé le fonctionnement de la visualité dans le roman<sup>18</sup>», et à l'instar des scénaristes, beaucoup d'écrivains contemporains paraissent désormais écrire sous la dictée de l'image visuelle animée, comme s'ils traduisaient un film intérieur dans le matériau d'expression et de création qui est le leur. Cette écriture cinématographique, tout comme l'art dont elle tente de reproduire les particularités, semble, au sein des deux premiers romans de Dany Laferrière, «capable d'engendrer des formes originales et surtout des rythmes propres à traduire la civilisation contemporaine<sup>19</sup>.» Dans *Comment faire l'amour avec un Nègre sans se fatiguer*, au-delà des références explicites faites aux films *India Song* et *Hiroshima mon amour* (qui ont tous deux été scénarisés par Marguerite Duras), l'empreinte du cinéma est décelable

---

<sup>17</sup> La notion de nom caché, qui s'entoure ici d'une dimension mystique, prendra une connotation politique dans *Le Cri des oiseaux fous* où le narrateur porte le même prénom que son père exilé. «À tout moment, on pouvait craindre qu'un tonton macoute zélé et stupide puisse confondre le fils et le père, et me brûler la cervelle en pleine rue comme il est recommandé de le faire avec tout ennemi notoire du dictateur. Je n'avais que cinq ans et cette menace pesait déjà sur moi (COF, pp. 46-47).»

<sup>18</sup> Jeanne-Marie Clerc, *op. cit.*, p. 166.

<sup>19</sup> *Ibid.*, p. 15.

dans certaines scènes où les techniques cinématographiques se greffent au texte littéraire pour appuyer son effet, faisant dès lors ressembler la réalité à celle créée par le cinéma :

On entend le souffle double de Belzébuth et de sa complice. On dirait un slow. Ils refont ça au ralenti. Dans certains films, on reprend les scènes de violence au ralenti et ça s'imprègne plus profondément en nous. On dirait de la violence injectée en nous. À l'aide d'une seringue. DANS NOS VEINES. On sent tous les mouvements dans une sorte de ballet moderne. Deux corps nus, violemment enlacés dans un pas de deux de la mort (CFA, p. 43).

Dans *Éroshima*, l'idée du cinéma, tout comme son langage planent également au-dessus de plusieurs scènes, notamment au-dessus des descriptions détaillées de scènes érotiques. Désormais en compétition avec l'éloquence de l'érotisme tel que présenté par les images visuelles fixes ou animées (plus rien n'y est *caché*), la littérature érotique doit donc emprunter des techniques de représentation tout aussi efficaces, tout aussi visuelles :

Ses hanches s'arrondissent. Ses seins, un peu lourds mais admirablement bien retenus, montrent leurs pointes qui durcissent. Leur érection est marquée par une succession concentrique de teintes. Le corps du sein est rose. En approchant du sommet, la chair du sein pâlit sous sa propre tension. Le mamelon, enfin, se durcit, se dresse, se teinte d'un pourpre approchant du noir. France gémissait. Les jambes raides pointées vers le plafond. Reiko remontait avec sa bouche vers la naissance des cuisses. France se débattait (ÉRO, p. 36).

En faisant appel à la vue, ces passages érotiques avivent les fantasmes du lecteur et s'adressent directement à ses sens. La section du même roman intitulée «Un paysage du douanier Rousseau retouché par V.S. Naipaul» semble également façonnée par le cinéma, autant dans ce qu'elle émane de sensuel, voire d'érotique, que dans la forme du récit qu'elle présente. En effet, celui-ci est fortement dynamisé par les techniques et le vocabulaire cinématographiques. Le voyage quasi psychédélique que fait Naipaul dans le sensualisme caniculaire de Port-au-Pince pour le compte du magazine *Rolling Stone*, est relaté comme un film aux multiples séquences qu'un montage hachuré lierait les unes aux autres. Par le truchement d'un découpage en plans purement cinématographiques, ce récit halluciné est décomposé en plusieurs courtes scènes, réorganisées à toute vitesse sans les transitions traditionnelles qui assurent un déroulement linéaire et littéraire :

Naipaul sort son calepin et note quelques flashes pour son reportage. Il fait un papier *hot* pour le magazine *Rolling Stone*. Un truc sur Port-au-Prince. Naipaul en sueur. Il commence à sentir cette ville foldingue. Un type avec une dizaine de montres autour de son bras crie quelque chose à Naipaul en levant le poignet. Une main noueuse de femme traîne un petit garçon habillé dans un costume de marin neuf. Plan gauche sur Bazar La Poste : un goulot de bouteille de cola, entre des lèvres lippues et des dents blanches ivoire, laisse couler un liquide rosâtre. Une petite fille plaque son visage contre la vitre chaude. Une hanche avec ceinture de chair brûlée passe dans le champ. Au ralenti : gorge rouge de poisson de grands fonds aspirant sa nourriture. Zoom sur une main baladeuse se fermant sur une paire de boucles d'oreille. Plan intérieur : Naipaul se noie dans sa sueur, et les grains de poussière glissent sur les vitres en flonflons de soie liquide, en dégoulinades rougeâtres et en sarabande d'ectoplasmes déchirant la rétine de l'œil (ÉRO, pp. 126-127).

Ainsi, l'écriture cinématographique, à l'intérieur du texte littéraire, pourrait être définie par l'une des trois occurrences suivantes. Tout d'abord, elle peut se traduire par la présence d'un métalangage technique propre à la pratique cinématographique : «Zoom au fond, à droite : Miz Littérature sirotant une boisson verte (CFA, p. 94).» Ce métalangage, principalement relié aux angles de prise de vue et aux mouvements de caméra, peut aussi se lire en filigrane derrière le souci qu'un écrivain accorde à l'ombre et à la lumière, aux sons et à la notion de champ et de hors-champ. Ensuite, cette écriture particulière peut être mimésis stylistique de la forme cinématographique, ou plus spécifiquement des passages narrativo-descriptifs des scénarios qui imposent, avec une exactitude inégalée, une mise en place de l'action. Cette imitation est notamment rendue possible grâce à l'utilisation de phrases nominales courtes comme des plans, à l'emploi du présent, à l'absence de marques de l'énonciation et à l'emploi d'ellipses temporelles :

Métro Place des Arts. Bus 80, direction nord. Avec arrêt au coin de la rue Laurier et de l'avenue du Parc. Bar Isaza. Escalier raide. Paysage enfumé. Marée de mazout ondulant sur la piste. Plusieurs boubous amidonnés. Nègres en rut. Quelques dizaines de souris blanches dans l'antre du Chat Nègre (CFA, p. 121).

Finalement, l'écriture cinématographique privilégie un mode de focalisation externe qui suivrait explicitement le regard d'un spectateur : «Je regardais ses poignets à la dérobee. Crispés. Sa longue veine bleue. Le pouls contre sa tempe (ÉRO, p. 29).»

## 2.6 Le gros plan

Directement redevable de l'image photographique et de l'image cinématographique, la technique du gros plan a été récupérée par le texte littéraire, tout en y conservant les mêmes valeurs et les mêmes fonctions. Tout comme sur le grand écran ou sur le papier glacé, le gros plan impose, au cœur de l'œuvre littéraire, une focalisation intense sur le détail d'un personnage ou sur le fragment d'une scène. Il devient un point de vue métonymique sur l'univers qui confère au plus que particulier une force émotionnelle inégalée. De fait, le grossissement transcende quelquefois les limites de la vue, obligeant spectateurs et lecteurs à se situer dans un tout autre registre de stimulations perceptives. Leur toucher, leur goût et leur odorat sont sollicités par ce cadrage serré. Entre peur et désir, le point de vue télescopique simule l'effusion avec l'objet représenté, de même qu'il en révèle des dimensions jusque là cachées. «La variation des échelles de plans et le travail du montage attribuent à l'œil du cinéaste, du spectateur – une mobilité toute puissante, œil de Dieu, libre d'organiser et de conduire la perception jusque dans son échelle la plus troublante pour l'homme<sup>20</sup>.» L'avènement du gros plan a progressivement soutiré la presque totalité des critères de véracité d'un monde vu de loin, comme s'il ne pouvait désormais plus y avoir de vérité en dehors de ce que l'œil peut littéralement toucher.

Le coup de force du gros plan se trouve dans la fragmentation des corps et des formes qu'il permet dans le travail de Laferrière. Il y fait violence à l'unité corporelle et à un certain désir d'homogénéité en rejetant les modalités traditionnelles de la représentation. Il confère également au détail une autonomie aussi signifiante que le tout, libérant divers éléments d'un assujettissement narratif ou descriptif. Examinés à la loupe par les narrateurs, les lieux révèlent des micromondes de significations : «Vue au microscope, cette chambre aurait l'air d'un véritable camembert. Forêt d'odeurs. Grouillement (on dirait du papier qu'on déchire) de bestioles luisantes. En été tout pourrit si facilement. Les microbes baisant par millions avec une telle frénésie (CFA, p. 26).» Le connu est transformé en l'impensable et les façons d'appréhender le monde autant que les individus sont renouvelées : «Avez-vous déjà regardé un visage humain? La peau, le grain de la peau, les os sous la peau. Les poils (cils, moustache, barbe). Les trous (yeux, nez, bouche). Les dents, les lèvres, le menton (ÉRO, p.95).» Chaque personnage ainsi décrit sous plusieurs de ses angles, s'allie aux autres pour former une fresque la plus complète possible. Mais cette juxtaposition de gros plans laisse aussi entrevoir des identités en pièces détachées. Car il semble que le rapprochement

---

<sup>20</sup> Jean-Claude Fozza, Anne-Marie Garat, Françoise Parfait, *op. cit.*, p. 76.

qu'oblige le gros plan entrave parfois une vue d'ensemble, une identité d'ensemble possiblement nécessaire autant à la compréhension qu'à la signification des êtres. Le gros plan déforme alors la réalité jusqu'à l'insoutenable, il en fait une simple matérialité où s'assemblent des parties d'anatomie, des grains ou des pixels :

On rencontre une fille dans la rue. Elle a une bouche sensuelle et gourmande, ce que tu veux. Tu lui dis n'importe quoi, elle te répond n'importe quoi et vous vous embrassez deux heures plus tard : eh bien, quand tu l'embrasses, tu ne vois pas sa bouche. En *close-up*, on ne voit quasiment rien de quoi que ce soit (CFA, p. 32).

## 2.7 Fragmenter le réel

Dans l'histoire de l'art, le mouvement cubiste a proposé une des redéfinitions les plus audacieuses des anciennes techniques de représentation. La relation espace/temps qu'il met en scène est tout à fait neuve sur la toile puisque le rejet des lois de la perspective, en vigueur depuis la Renaissance, permet l'expression visuelle tant recherchée de la temporalité en peinture<sup>21</sup>.

Fauvistes, et surtout Cubistes, rompent avec la perspective illusionniste en ramenant l'objet à la bidimensionnalité du support pictural et en réunissant, dans le même espace symbolique de la toile, la multiplicité des points de vue : morcellement des plans, pans coupés, angles d'attaque divers de l'objet<sup>22</sup>.



Georges Braques, *Femme lisant*, 1911.

<sup>21</sup>À sa manière, la «peinture primitive» de la pré-Renaissance faisait déjà fi des règles de la perspective, puisque celles-ci n'étaient encore ni découvertes ni imposées par un certain académisme. Par conséquent, elle permettait aussi l'expression d'un rapport plus intuitif que logique de l'espace et du temps, comme le fera plus tard la peinture naïve haïtienne avec la même volonté d'interroger la perspective traditionnelle. «Dans la plupart des toiles occidentales, le point de fuite est au fond du tableau. Comme une invitation à pénétrer dans le tableau. On s'installe ainsi dans l'univers du peintre, et on étudie, on regarde, on flâne. Mais comme tout est sur le même plan dans la plupart des tableaux naïfs, on finit par se demander où est le point de fuite. Donc, voilà pourquoi je n'arrivais pas à pénétrer dans le tableau. C'est lui qui devait pénétrer en moi. Imaginez maintenant une scène de marché comme il y en a plein dans la peinture haïtienne, et que tous ces gens, tout ce tintamarre, ces cris, ces rires, ces marchandages, imaginez que tout cela vous pénètre brusquement dans le corps. Quel choc! Quelle musique aussi!» Dany Laferrière (JCJV, p. 128).

<sup>22</sup>Jean-Claude Fozza, Anne-Marie Garat, Françoise Parfait, op. cit., p. 48.



Face à ces perspectives simultanées sur le même objet qui génèrent la coexistence de plusieurs points de vue au sein du même ensemble, le spectateur doit désormais effectuer un travail de cohérence particulier. Pour lui, l'image peinte ne se donne plus comme un tout facilement assimilable, mais comme une véritable construction. L'invention de la photographie a également permis l'éclatement de la réalité en plusieurs facettes. «Avec la photographie, le monde est figé dans une infinité de postures fragmentaires, aléatoires, sans cohérence véritable. [...] C'est le "trou noir" de la photographie, dans lequel tout vient se fondre et s'échanger : événements, souvenirs, images et inventions<sup>23</sup>.» Derrière l'objectif, le monde est alors transformé en une collection de ses échantillons, classés ou non, véritable musée des possibles. Le travail fragmentaire de la photographie n'arrête pas la vie, mais la recompose et complète l'expérience du spectateur.

Cette fragmentation du réel porte atteinte à l'homogénéité et fait entendre simultanément plusieurs voix (plusieurs discours) dans un collage de réflexions, présent dans *Comment faire l'amour avec un Nègre sans se fatiguer*, portant sur le rejet de l'homme noir dans la société nord-américaine actuelle :

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. Faites-vous hara-kiri là où vous savez. Regarde, maman, dit la Jeune Blanche, regarde le Nègre Coupé. Un bon Nègre, lui répond le père, est un Nègre sans couilles. Bon, bref, telle est la situation en ce début des années 80 marquées d'une pierre noire dans l'histoire de la Civilisation Nègre (CFA, p. 17).

Dans *Éroshima*, ce même procédé de juxtaposition de points de vue est utilisé lors de la rencontre, au parc Outremont, du narrateur et de cette Lolita qui joue au tennis. Le médium photographique utilisé par le narrateur à l'intérieur même de la diégèse permet ici la décomposition cubiste du portrait de la jeune fille qu'il ne connaît pas du tout :

La pluie avait cessé. Des hydroglisseurs sur l'eau. Lolita ruisselante dans sa jupette. Lolita voltigeant derrière la balle. Lolita se retournant brusquement sous l'effet d'une piqûre de moustique. Lolita en plein rire. Lolita secouant sa tignasse. Lolita boudant. Lolita en plein élan. Lolita, les yeux rieurs. Lolita espiègle. Lolita, mauvais caractère. Lolita s'esclaffant. Lolita épanouie. Lolita traînant la raquette, Lolita dingue. Lolita femme-enfant. Lolita assise sur le banc, Lolita bavardant avec Bujold. Lolita, une serviette autour des hanches. Lolita sifflotant. Lolita vue de dos. Lolita vue de profil. Lolita vue de face.

---

<sup>23</sup> Régis Durand, op. cit., p. 61.

Lolita en pleine concentration. Lolita pointue. Lolita détendue. Lolita heureuse. Lolita malheureuse. Lolita vue de trois quarts. Lolita libre. Lolita attaquant la balle. Lolita vulgaire. Lolita *smashant*. Lolita au revers. Lolita maladroite. Lolita bras dessus bras dessous avec Shirley (peut-être sa mère). Lolita buvant, à même le goulot, de l'eau minérale. La langue rouge de Lolita. Lolita distraite. Lolita, les jambes en l'air. Lolita recueillie. Lolita aux quarante-quatre poses. LOLITA DANS LA CHAMBRE NOIRE (ÉRO, p. 51).

Cette séquence peut se lire comme une seule image de synthèse où sont réunies, sur le même plan, toutes les facettes, tous les angles de (com)préhension d'une même personne. En nous faisant voir Lolita en action à des instants successifs, le narrateur reprend le principe de la photographie en mouvement. Il mitraille son sujet avec son appareil photo pour capturer l'instant qu'il sait évanescant. Chaque courte phrase correspond alors à un polaroid, à un détail qui, à lui seul, a autant de sens que la mosaïque de la personnalité à l'intérieur de laquelle il s'insère. En ne s'en tenant pas à une seule image de Lolita et en déployant l'éventail de ses possibles, le narrateur-photographe traverse la surface des apparences et cherche à présenter un portrait où le désir vaudrait mille images.

Dans *L'Odeur du café*, la multiplication des points de vue qui apparaît d'emblée comme une technique visuelle, devient une technique de récit. De fait, la prolifération des racontars propres à la vie de village est également mise en scène par ce procédé démultiplicatif. Le septième chapitre de l'œuvre, intitulé «Les gens», propose ainsi treize versions différentes du même événement : la mort subite de Sylphise, une jeune amie du narrateur, qui coïncide étrangement avec le gros lot que son père remporte à la loterie nationale. Vue à travers le filtre de la subjectivité de chacun, cette anecdote est racontée à Da par plusieurs villageois.

Par exemple, d'après le frère Jérôme, Gros Simon, le père de Sylphise, aurait vendu sa fille au diable en échange d'un billet gagnant pour la loterie nationale. Pour sa part, Mozart affirme plutôt que Gros Simon aurait vendu sa fille à Reyer, un Allemand qui fait des recherches sur la culture haïtienne dans un village voisin de Petit-Goâve, et que transformée en zombie, la petite Sylphise serait désormais à son service. Zina, une jeune amie de Sylphise, offre un tout autre regard sur l'événement car elle était avec la fillette le jour de sa mort. Sur l'heure du midi, elle aurait accompagnée Sylphise chez elle car de terribles maux de tête l'affligeaient. Partie chercher un verre d'eau salée à la demande de Sylphise, Zina aurait entendu des bruits de lutte et des cris de protestation dans la chambre où la malade se reposait. En pénétrant dans la pièce, elle aurait vu le corps de son amie flotter au-dessus du lit et son cri d'effroi aurait fait retomber



le corps de Sylphise qui venait de crier «NON» avant de mourir. Finalement, selon le docteur Cayemitte qui soigne les violents maux de tête de Sylphise depuis trois ans, la jeune fille aurait tout simplement succombé à sa maladie, faute de traitements adéquats.

Vraies ou fausses, les hypothèses pullulent, sans que ni les personnages ni le narrateur ne privilégient une des treize versions en particulier. Il semble donc y avoir, à l'intérieur du village comme à l'intérieur du récit, un espace ouvert pour la cohabitation de tous les points de vue possibles. Un lieu pour dire et pour voir la polysémie du réel.

## 2.8 Quand le langage devient une image

Il serait périlleux d'accentuer davantage l'écart entre le signe visuel et le signe linguistique, puisqu'en tant que matérialités graphiques et tangibles, ils demeurent tous les deux des signifiants. Dans certaines cultures, comme au sein de la culture japonaise dont il est question dans *Éroshima*, l'écriture semble jouir d'une dignité égale à celle de la peinture. Elles *ne sont* pas l'idée, mais bien ce qui la représente, ce qui la signifie. Ainsi, le signe linguistique peut être perçu et appréhendé comme un icône; les premières écritures connues ne sont-elles pas pictogrammatiques? «Un langage verbal est un ensemble de sons ou de formes et, en tant que tel, n'est pas totalement dénué de propriétés structurales susceptibles d'être utilisées en vue de la représentation isomorphe<sup>24</sup>.» Grâce à cette réciprocité d'état et d'influence entre le signe linguistique et le signe visuel, le texte littéraire peut s'aventurer jusqu'à revêtir quelques fois les apparences de l'image visuelle. Cette métamorphose est bien illustrée par le calligramme, car l'utilisation marquée d'artifices calligraphiques et typographiques tente d'extraire le sens de l'écriture par un biais autre que linguistique. Exploité avec connaissance et habileté, le pouvoir structurant de l'image visuelle impose qu'on regarde certaines œuvres littéraires comme des images, qu'on les lise littéralement comme des compositions visuelles. Les mots, seuls ou ingénieusement assemblés, sont alors perçus comme des unités graphiques arrivant à figurer plutôt qu'à signifier, puisqu'ils s'adressent davantage aux aptitudes perceptives que conceptuelles du destinataire<sup>25</sup>. Les mots en arrivent ainsi à se faire voir, entendre et palper.

Dans la section «Manhattan kosher» d'*Éroshima*, le narrateur rapporte la description de certains ustensiles japonais que fait Kero, une amie de Hoki :

---

<sup>24</sup> Rudolf Arnheim, *op. cit.*, p. 265.

<sup>25</sup> «Les débuts de la modernité littéraire ont vu, en même temps que les premiers signes de disparition de la versification classique, les premières tentatives systématiques, avec Mallarmé et Apollinaire, d'exploration des ressources poétiques du graphisme et de la mise en page.» Gérard Genette, *op. cit.*, p. 125.

Kensui : jarre à eaux résiduaires.  
 Hishaku : cuillère à eau.  
 Futaoki : reposoir pour couvercle de bouilloire.  
 Kobukusa : petite serviette en soie.  
 Sensu : éventail.  
 Fukusa basami : sac à main.  
 Chawan : bol à thé.  
 Chashaku : cuillère à thé en bambou.  
 Chakin : serviette à thé en toile.  
 Natsume : boîte à thé.  
 Chasen : fouet en bambou.  
 Mizusaki : jarre d'eau froide.  
 Shikiita : support en tuile pour le brasero.  
 Furo : brasero.  
 Okama : bouilloire à thé (ÉRO, pp. 68-69).

Chaque objet décrit et mis en retrait dans l'agencement typographique de cet extrait pourrait être vu comme une photographie palpable, et la description qui suit chacune des ponctuations ferait dès lors figure de légende, de mode d'emploi. Quant à lui, le jeu graphique effectué dans *Comment faire l'amour avec un Nègre sans se fatiguer* sur le nom de Carole Laure illustre aussi très bien cette tentative d'atteindre le référent, par-delà le mot, par-delà l'image du mot. «Carole Laure. CAROLE LAURE. Carole l'Or. CHLORE. CL<sup>2</sup>. Qu'est-ce que je vais dire à CL (CFA, p. 43).» Ici, «l'écriture anagrammatique confère au signifiant une primauté sur le signifié. À la limite, elle abolit celui-ci, puisque le sens découle automatiquement des manipulations effectuées sur la représentation du mot-thème, lui-même considéré comme la représentation d'une réalité extralinguistique<sup>26</sup>.»

L'écriture journalistique (telle que pratiquée depuis quelques années dans la société nord-américaine) semble favoriser, elle aussi à sa façon, l'exploitation des possibilités ludiques et sémantiques propres à la matérialité du signe linguistique. À bout de lettres, la production journalistique contemporaine tente de survivre, dans une marée audio-visuelle, en s'accrochant aux jeux langagiers, aux titres chocs et aux formules frappantes<sup>27</sup>.

<sup>26</sup> Laure Hesbois, *Les jeux de langage*, Ottawa, Éditions de l'Université d'Ottawa, 1986, p. 53.

<sup>27</sup> Dans son article «Le français : une langue en crise?» publié dans la revue *Études françaises* (Montréal, vol. 29, no. 1, Les Presses de l'Université de Montréal, 1993), Jean-Marie Klinkenberg identifie les mutations de l'écrit comme une des sources du discours sur la crise de la langue française. D'après l'auteur, l'audiovisuel n'a pas occulté la présence de l'écrit dans nos sociétés, mais il en a modifié les fonctions. L'écriture, qui tisse avec l'image iconique et symbolique des liens de plus en plus étroits, a relégué certaines de ces tâches traditionnelles à d'autres systèmes de signes (signalisation routière, téléphone, presse radiophonique et télévisée, etc.) et s'engage désormais dans la voie d'une certaine «autonomisation». «Indépendante, elle joue de ses caractères spatiaux, signifiant dorénavant autant par ses couleurs, ses emplacements, ses dimensions, ses liens avec les symbolismes conventionnels.» Jean-Marie Klinkenberg, *ibid.*, p. 183.

Dans *Comment faire l'amour avec un Nègre sans se fatiguer*, ce langage schématique et appelant la «visualité» semble récupéré dans plusieurs descriptions où le narrateur tente de rendre présente à la vue et aux sens la scène dont il est témoin. «Dernières images : un dos pur, le mouvement gracieux des hanches, des cuisses graciles de pubères (CFA, p. 49).» Et parfois, cette recherche d'efficacité et de stimulation perceptive à travers l'écriture n'a pas besoin de tout l'espace d'une description pour s'exprimer, il lui suffit d'une seule formule, d'une seule expression. Dans *Éroshima*, le narrateur accole une classification hautement figurative aux deux hommes qui disputent un match de tennis au parc Outremont. L'expression «jeunes-cadres-dynamiques-de-droite-un-peu-décontractés (ÉRO, p. 49)» qu'il utilise pour les désigner, semble relever de cette technique de l'écriture journalistique ou de toute écriture qui, ayant une visée bien spécifique, multiplie les effets en ce sens. Grâce à une économie ou à une schématisation du signifiant, les mots sont transformés en images. Ils résument ainsi toute une réalité (tout un signifié) sous la forme la plus courte et la plus frappante possible. De la même façon, le récit que fait le jeune narrateur de *L'Odeur du café* des occupations professionnelles de son défunt grand-père renferme une telle formulation. Mise entre guillemets, «la grande faillite du café sur le marché mondial (ODC, p. 34)» dont il est alors question cesse d'être une réalité historico-économique et familiale pour devenir, avec une certaine ironie, une autre de ces formules éculées que les grandes personnes prononcent sur un ton empesé. Une image surutilisée à qui la répétition a conféré un caractère banal et événementiel.

## 2.9 Le haïku

Lorsque le langage emprunte les allures et les fonctions de l'image visuelle, il semble alors s'éloigner d'une littéarité convenue qui le faisait se dérouler, avec plus ou moins d'amplitude, au fil des pages. Le haïku, forme poétique classique au sein de la littérature japonaise, apparaît donc comme un des genres les plus brefs, non pas seulement dans sa forme, mais surtout dans la densité, dans la précision des impressions qu'il renferme. Il semble représenter, tout comme le ferait une image photographique, le réel dans une de ses expressions les plus pertinentes.

Dans le haïku, la limitation du langage est l'objet d'un soin qui nous est inconcevable, car il ne s'agit pas d'être concis (c'est-à-dire de raccourcir le signifiant sans diminuer la densité du signifié) mais au contraire d'agir sur la racine même du sens, pour obtenir que ce sens ne fuse pas, ne s'intériorise pas, ne s'implicite pas, ne se décroche pas, ne divague pas dans l'infini des métaphores, dans les sphères du symbole<sup>28</sup>.

---

<sup>28</sup> Roland Barthes, *L'Empire des signes*, Genève, Éditions d'Art Albert Skira S. A., 1991, p. 98.

À l'intérieur d'*Éroshima*, plusieurs haïku viennent parsemer le texte qui présente d'ores et déjà des irrégularités formelles par rapport aux règles de présentation d'un roman traditionnel<sup>29</sup>. Ce faisant, ils synthétisent, voire cristallisent, à la manière qui leur est propre, un moment précis dans l'action. Ils engagent un dialogue entre la prose et la poésie, entre l'impression et l'expression sur un thème qu'ils ont en commun :

J'ai ouvert les yeux. Elle était là. 12/13 ans. Un corps de nymphe. Lolita.  
Je la regardais derrière la grille verte contournant le périmètre du terrain.

Cage naturelle  
pour les fauvettes :  
le bosquet de bambous.  
MOICHI (ÉRO, p.51)

Comme l'est l'acte photographique, le haïku est relié à la notation spontanée d'impressions. «Dans les deux cas, on pourrait, on devrait parler d'une *immobilité vive*<sup>30</sup>.» Une goutte d'eau, une pierre ou le reflet d'un rayon de soleil dans une flaque sont fixés, sous une forme précise, en de succinctes descriptions. Dans *Éroshima*, l'utilisation du haïku permet à l'écriture de signifier sous de nouvelles parures, brisant ainsi la loi de la prose occidentale qui n'accordait de sens et de signification qu'à ce qui s'explicitait longuement, ne se développait qu'à l'aide d'un long travail rhétorique. L'émotion qui a généré le haïku et celle qu'il génère ensuite chez le lecteur est un éclair dont la fulgurance offre une vision du monde exprimée brièvement, dans sa forme la plus juste possible. L'insertion du haïku dans *Éroshima* laisse donc entendre la sémantique d'un autre temps, d'un autre lieu.

En accordant une certaine autorité aux impressions à travers l'utilisation récurrente du haïku, Laferrière rejoint le travail d'écriture tel qu'exercé par le narrateur du roman au sein même de la diégèse. En effet, le projet d'écriture de ce dernier s'élabore grâce à un collage d'impressions diverses, rassemblées en vrac dans les carnets qu'il trimbale toujours sur lui<sup>31</sup>. Tout comme l'appareil photo de Hoki,

---

<sup>29</sup> En effet, le texte est divisé en courts chapitres, ou plutôt en courtes sections, elles-mêmes subdivisées en paragraphes (parfois numérotés) qui semblent jouir d'une certaine autonomie sémantique.

<sup>30</sup> Roland Barthes, *La Chambre claire : note sur la photographie*, p. 81.

<sup>31</sup> «Je ne comprends pas un écrivain qui ne marche pas, qui ne prend pas le métro, qui n'est pas dans la vie. Il faut connaître tous les mondes, les pauvres et les riches. L'esprit a son espace, mais il est borné. Même s'il se fie sur son imagination (il faut être bien prétentieux pour le faire), l'écrivain qui ne va pas dans le monde est borné. La vie est plus forte que l'imagination.» Propos de Dany Laferrière recueillis par Pascale Navarro dans «Dany Laferrière : les années de plomb», *Voir*, Québec, 22 au septembre 1994, p. 18.

ceux-ci lui permettent de saisir le moment présent dans toute sa pleine évanescence et d'imprimer, sur différentes surfaces, de multiples «flashes». Ce qui de la vie, selon lui, vaut la peine d'être retenu.

### 2.10 Limites de l'image visuelle

Inserée par différents moyens dans un contexte littéraire ou appréhendée en dehors, dans sa pleine et autonome signifiante, l'image visuelle, en tant que système de représentation, rencontre toutefois certaines limites qui lui sont particulières. Dans ses manifestations fixes les plus traditionnelles (image peinte ou image photographique), elle peut, dans un premier temps, difficilement représenter les marques de la temporalité. Car dans l'assemblage des signes visuels qui la compose, le pas est généralement donné à la représentation de l'espace plutôt qu'à celle du temps<sup>32</sup>. Par exemple, les images photographiques que l'on retrouve dans *Éroshima* fixent à jamais dans l'espace ce qui est mobile et ce qui appartient à la durée. «Gloria et Myriam étaient deux petites filles identiques sur la photo de leur Bar mitzvah avant que Gloria ne devienne, à Manhattan, cette pulpeuse beauté cashère (ÉRO, p. 67).» Ce que l'instantanéité propre à l'acte photographique nous propose, c'est de voir la vie arrêtée : un geste, un déplacement, un sourire fugitif saisis définitivement. À la manière des photographies d'*Érosihma* qui extraient les sujets de l'action évolutive du temps, les différents tableaux qui composent *L'Odeur du café* n'établissent pas de véritable chronologie. Le souci accru qui y est accordé à la description de l'espace semble conférer à chacune de ces scènes l'autonomie signifiante du signe visuel qui les dispense des rapports de sens qu'engage la temporalité.

Vers deux heures de n'importe quel après-midi d'été, Da arrose la galerie. Elle pose une grande cuvette blanche remplie d'eau sur un des plateaux de la balance et, à l'aide d'un petit seau en plastique, elle jette l'eau sur la galerie, d'un coup sec du poignet. Avec un torchon, elle nettoie plus attentivement les coins. Les briques deviennent immédiatement brillantes comme des sous neufs. J'aime m'allonger sur la galerie fraîche pour regarder les colonnes de fourmis noyées dans les fentes des briques. [...] Je peux les suivre comme ça pendant des heures.

Da boit son café. J'observe les fourmis. Le temps n'existe pas (ODC, p. 21).

---

<sup>32</sup> «Raconter une histoire dans une seule image est alors impossible, alors que l'image en séquence (fixe ou animée) s'est donnée les moyens de construire des récits avec leurs relations temporelles et causales.» Martine Joly, *op. cit.*, p. 104.

En contrepartie, la succession de tableaux qui constituent *Le Cri des oiseaux fous* ne renferment pas cet aspect hors du temps. L'absence de temporalité y a fait place à une chronologie exacerbée où les précisions temporelles (chaque scène, en plus d'être titrée, est précisément minutée) accentuent la tension dramatique qui précède le départ précipité du narrateur haïtien pour Montréal.

Je suis encore ici, mais déjà là-bas. Ou mieux : je ne suis plus ici, mais pas encore là-bas. J'essaie de trouver où je suis pour savoir qui je suis. Mon espace n'étant pas certain, je me rabats sur le temps. Je découpe mon temps en heure, minutes, secondes. Je regarde ma montre sans arrêt. Je deviens un obsédé du temps et je note mentalement à quel moment j'ai fait ceci ou cela. L'espace est mort, vive le temps (COF, p. 104).

En ne capturant que l'immédiat (le *cela a été* défini par Roland Barthes dans *La Chambre claire* comme le noème de la photographie), l'image visuelle fixe nie le temps tout en le bonifiant. «Elle répète mécaniquement ce qui ne pourra jamais plus se répéter existentiellement<sup>33</sup>.» Et ce n'est pas seulement le sujet photographié qui est travaillé par cette énergie de la disparition, mais bel et bien tout le système signifiant dans lequel il s'insère qui, de façon synchronique, rend visible et intelligible le possible télescopage de la temporalité. Dans son incapacité à rendre compte du temps de manière autonome, l'image visuelle fixe (ou son utilisation référentielle) s'inscrit par conséquent dans tout un réseau d'œuvres artistiques qui, sciemment ou non, interrogent l'influence du temps sur le contenu de la création, sur sa production, sa réception et sa diffusion.

Les limites de l'image visuelle fixe se heurtent, dans un deuxième temps, aux rapports de causalité qui semblent lui échapper. Le développement de ces derniers nécessite en effet une combinaison linéaire de signes que l'image visuelle, prise dans son unicité et dans sa globalité, ne peut offrir au lecteur<sup>34</sup>. Intimement liée à celle de la causalité, la question du mouvement au sein de l'image visuelle fixe a été exploitée et explorée, notamment dans l'univers de la photographie, par le biais de différentes expériences. Dès 1877, les photographes Muybridge et Marey questionnent l'immobilité et la synchronie de l'image photographique en décomposant, sur papier glacé, le mouvement en ces divers instants successifs.

---

<sup>33</sup> Roland Barthes, *op. cit.*, p. 15.

<sup>34</sup> Dans *Chronique de la dérive douce*, le narrateur est ainsi confronté à l'absence de motifs, c'est-à-dire à la disparition de l'avant et de l'après de l'image photographique fixe : «En louant la chambre, j'ai trouvé cette photographie épinglée sur le mur. Elle a été découpée d'un catalogue de grand magasin. On voit un couple de dos. L'homme doit faire trois fois l'âge de la femme. Gros, petite taille, chapeau melon, pardessus gris. La jeune femme élancée porte un manteau de fourrure. La légende dit : "C'est le monsieur qui a payé le manteau de la dame" (CDD, p. 34).» La légende de cette photo permet un relais et une précision de la signification en recréant *a posteriori* le contexte duquel a été extrait l'instant.

Les expériences de Muybridge, en même temps qu'elles annonçaient le cinéma, art du récit en images par excellence, ramenaient l'image fixe à la fulgurance. L'instantané succédait à l'anecdote, ce qui accélérera, seulement une vingtaine d'années plus tard, l'apparition de la bande dessinée qui déroule le récit sur plusieurs images, dont aucune n'a, toute seule, vocation narrative<sup>35</sup>.

Depuis l'avènement du cinéma, l'image visuelle fixe se donne des allures de grand écran et le fantasme du mouvement s'y retrouve autant d'un côté que de l'autre. Dès lors, l'immobilité picturale s'oppose de moins en moins au caractère animé des sujets représentés, et les nouvelles significations temporelles et causales insufflées par le contact d'un interprétant (ou par la présence d'un autre système signifiant), évitent que l'ici et le maintenant ne soient à jamais anesthésiés. Ainsi, le lecteur qui relie les différentes poses que donnent à voir la suite de scènes qui forment *L'Odeur du café* leur insuffle un dynamisme certain, un enchaînement stroboscopique qui les feraient s'animer les unes après les autres. Et s'il y avait arrêt sur l'image, certaines figures fixes démontreraient bien toute la charge de mobilité (de signification?) potentielle qu'elles contiennent. Le personnage de Vieux Os, par exemple, qui malgré la faiblesse et l'immobilité temporaires que lui inflige sa maladie, déborde de vitalité, et cette bicyclette rouge, appuyée sur un mur, qui semble prête à démarrer à tout instant (ODC, p. 14).

### 2.11 Interaction des signes

La plupart des productions culturelles contemporaines semblent garantes d'une pluridisciplinarité, d'une trans-sémiotique semblable à celle engagée par le travail structurant de l'image visuelle au sein du texte littéraire. Le décroisement des arts et des genres a donné naissance à des formes mixtes où le langage (et plus précisément la cohabitation de plusieurs langages) et sa représentation paraissent aussi importants que la narrativité qui les sous-tend.

La trans-sémiotique implique en effet l'existence d'un ensemble de systèmes de signes fonctionnant simultanément, et dont on se demande d'abord comment ils s'articulent les uns sur les autres dans la communication concrète avant de s'interroger sur le fait de savoir s'il y a des hiérarchies et des subordinations<sup>36</sup>.

---

<sup>35</sup> Guy Gauthier, *op. cit.*, p. 61.

<sup>36</sup> Louis Porcher, *op. cit.*, pp. 171-172.

Tout comme le symbole semble générer indubitablement d'autres symboles, le travail conscient sur les signes qu'opère Laferrière dans ses trois premières œuvres appelle différentes interactions avec d'autres façons et d'autres désirs de signifier. Dans le même espace artistique, s'installe alors un rapport entre plusieurs systèmes signifiants, puis, s'engagent différents passages de l'un à l'autre<sup>37</sup>. Le verbal qui supporte la vue dans le découpage du monde qu'elle effectue constamment doit, par le fait même, s'adapter, se forger de nouveaux instruments face au renouvellement des visions du monde que les représentations visuelles contemporaines proposent.

Dans *Comment faire l'amour avec un Nègre sans se fatiguer*, Vieux et Bouba imaginent un article de journal où il serait question de leurs prétendues activités cannibales. Une fois la traditionnelle mise en page littéraire dérangée par cette *vision*, l'article est reproduit tel quel dans le roman, selon les règles typographiques d'usage (CFA, p.39). Dans le même roman, on peut aussi trouver un passage dialogué entre deux hommes dans les toilettes d'un bar qui se transforme, sous les yeux du lecteur, en une scène de théâtre grâce aux conventions graphiques qu'exige le genre (CFA, pp. 121-122). Toutefois, un des exemples les plus probants de cette interaction des signes (qui se traduit généralement chez Laferrière par un décloisonnement des pratiques artistiques) est l'atteinte directe que l'auteur porte à la matérialité des signes linguistiques. Toutes ses phrases écrites en lettres majuscules dérogent à la grammaire pour faire, à la manière d'un projecteur ou d'un cadrage très serré, des gros plans sur l'essentiel. Par ce jeu conscient et visible sur le signe linguistique, Laferrière confère aux mots l'efficacité surprenante de l'image visuelle. Ses deux premières œuvres donnent donc à voir une certaine commutation des signes visuels et des signes linguistiques, ceux-là remplaçant ceux-ci dans le travail structurant auquel ils plient parfois le texte littéraire.

L'aventure sémantique, telle que la mène Laferrière, pourrait-elle s'affilier à la thèse de la commutabilité des signes soutenue par Charles Sanders Peirce? Selon ce dernier, «tout signe doit faire comprendre que ce qu'il signifie pourrait être signifié par d'autres signes. Tout signe doit faire comprendre que ce qu'il signifie est signifié à travers d'autres signes, bien que ceux-ci ne doivent pas nécessairement être de la même nature<sup>38</sup>.» Ce qui permet la commutabilité des signes de natures

---

<sup>37</sup> La scène XV du film imaginé par le narrateur à l'intérieur du *Goût des jeunes filles* s'intitule *Femmes au bord de la crise de nerfs*, tout comme le film du réalisateur espagnol Pedro Almodovar. En note de bas de page, le narrateur souligne cet emprunt et envisage une interaction ultérieure. «Titre d'un film de Pedro Almodovar que j'ai beaucoup aimé. J'espère, Pedro, que tu feras une pareille pub pour moi, un jour (GJF, p. 89).»

<sup>38</sup> Charles Sanders Peirce, *Texte fondamentaux de sémiotique*, Paris, Méridiens Klincksieck, 1987, p. 16.



différentes, toujours selon Pierce, est la dynamique tripolaire que ceux-ci partagent, liant le signifiant au référent et au signifié<sup>99</sup>. Dans *Comment faire l'amour avec un Nègre sans se fatiguer*, le langage non verbal de Bouba devient alors tout aussi éloquent que ses longs discours :

Tout en parlant, il décrit dans l'air, avec ses mains, d'étranges arabesques étonnamment complexes, pareilles à des idéogrammes. À première vue, il donne l'air de chasser des mouches avec ses interminables mains qui ressemblent à des éventails de douairières mais, quand on les regarde attentivement et qu'on écoute ce qu'il dit, lui, on saisit le rapport organique qui existe entre l'idée et le mouvement de ses mains (CFA, p. 33).

Et dans *Éroshima*, les mots empruntent le vocabulaire muet des images photographiques, notamment dans la scène de poses au parc Outremont.

J'ai fait des photos. Trois clichés.

Clic. Une *bag-lady*.

Clic. Un homme de 70/75 ans, très élégant, buste droit, canne, dans le genre de Kees Van Dongen.

Clic. Deux dames, style Outremont classique (ÉRO, p. 49).

L'écriture y a emprunté le but en blanc de la photographie; tout est désormais donné au même moment et sur une seule ligne, un tout petit espace où le temps semble aboli et le développement linéaire (et traditionnel) de la pensée rendu impossible.

## 2.12 La mise en abîme

Le signe, quel qu'il soit, semble constamment en dissimuler un autre, dans un jeu labyrinthique où l'insignifiant serait un leurre. Lorsqu'ils sont mis en abîme, les signes visuels et linguistiques se lisent alors comme des palimpsestes de sens, des constructions autoréflexives qui tentent de se déchiffrer, interminablement. Les images visuelles et même les œuvres littéraires dont il est question dans les deux premières œuvres de Dany Laferrière s'avèrent souvent ces productions sémantiques travaillées, à travers lesquelles le lecteur peut entrevoir tout le travail de création et de réflexion. La métasémantique ainsi mise en scène donne parfois à voir, parfois à lire, un emboîtement particulier d'instances discursives.

---

<sup>99</sup> Les œuvres littéraires écrites en français dans certains pays de la francophonie (notamment en Afrique et aux Antilles) portent cette commutabilité des signes jusqu'à une commutabilité des langues puisqu'elles en proposent la juxtaposition ou la fonte.

Écrivain débutant, le narrateur de *Comment faire l'amour avec un Nègre sans se fatiguer* est avant tout un lecteur avide. Tout comme lui, la plupart des personnages du roman vouent une passion dévorante aux livres et ceux-ci leurs sont devenus une excroissance vitale. Des pans de l'œuvre de Freud, des sourates coraniques, des classiques de la littérature internationale et des ouvrages spirituels, mystiques ou érotiques ponctuent alors chacune de leur journée. L'intertextualité, dans ce qu'elle a d'implicite, présuppose ici la littérature comme un certain code commun entre l'auteur et le lecteur. Les titres de plusieurs chapitres du roman introduisent des références littéraires («Le Nègre narcissé», «Nous voici Nègres métropolitains», «Les Nègres ont soif», «On ne naît pas Nègre, on le devient»), tandis que les univers imaginaires ou biographiques inhérents à certains écrivains (notamment à Henry Miller et à Ernest Hemingway) servent aussi bien de signifiants supplémentaires que les couleurs de Matisse. Au cœur même du roman, la littérature est devenue un matériau d'inspiration pour l'auteur avec lequel il dit la vie aussi bien qu'en décrivant le réel. De plus, de cette communauté d'œuvres qui précèdent la sienne en gestation, le narrateur-écrivain s'imprénera des thèmes de base de la littérature et des images utilisées qui s'y répètent d'écho en écho, dans ce mouvement de friction qui semble unir tous les livres depuis le premier. Il lui arrive même de confondre ses rêves avec la réalité dans des scènes où il discute avec Bukowsky, Miller et Cendrars au Carré Saint-Louis (CFA, pp. 100-101) ou avec Marguerite Duras lors d'une soirée privée (CFA, p. 107).

Dans *Paradis du dragueur nègre*, le roman fictif qu'écrit Vieux à l'intérieur du roman réel qu'est *Comment faire l'amour avec un Nègre sans se fatiguer*, les traces d'une certaine pluriénonciation sont effectivement notables. L'œuvre littéraire comprise dans la diégèse correspond presque en tous points aux thèmes et actions de l'œuvre qui la contient. Le jeu d'inclusion est si bien orchestré que le texte de Laferrière parcouru par le lecteur semble simultanément écrit par le narrateur-écrivain à l'intérieur du roman. Le temps de lecture se confond alors avec le temps d'écriture, comme si le lecteur devenait le témoin privilégié de la création d'une œuvre littéraire. Malgré ce chevauchement serré des deux niveaux d'énonciation, Vieux terminera son premier roman avant que *Comment faire l'amour avec un Nègre sans se fatiguer* ne finisse, la fin du roman réel coïncidant plutôt avec le début de la vie prometteuse du roman fictif, dans un soupir essoufflé et proustien.

L'importance accordée à la toile *Grand Intérieur rouge* d'Henri Matisse dans le même roman de Laferrière, reprend également les possibilités sémantiques qu'offre la mise en abîme. La juxtaposition des niveaux sémantiques est évidente pour qui a déjà vu le tableau, puisque celui-ci renferme une autre toile. *Grand Intérieur rouge* s'avère alors un énonciateur propre à provoquer un effet de réel, tandis que le tableau interne qu'il présente apparaît, lui, comme un énoncé grâce auquel est

perceptible un effet de fiction. De plus, l'ingénieuse présence d'une fenêtre dans le tableau de Matisse vient complexifier les strates de la signification en disposant, dans un côté à côté confondant, réalité et fiction, toutes deux encadrées<sup>40</sup>. Ici, les fenêtres de Matisse délimitent des visions personnelles sur le réel qui, tout comme les toiles au sein desquelles elles sont incluses, s'ouvrent sur la libre expression des couleurs et des formes. Quant à elle, la section intitulée «Harlem River Drive» à l'intérieur d'*Éroshima* met non seulement en scène les activités créatrices du peintre Jean-Michel Basquiat, mais également tout un joyeux enchevêtrement de systèmes de représentation. Dans ce court récit sont contenus les tableaux du peintre d'origine haïtienne (que l'auteur et le lecteur ont hypothétiquement en mémoire), les pans vertigineux de la mégapole que découvrent les fenêtres de son appartement et les affiches publicitaires qui semblent soutenir New York tout en couronnant cette superposition :

La table se trouve sous la fenêtre (versant est). Basquiat peut voir cet énorme placard publicitaire (Oh, Calcutta!) représentant une femme de dos aux trois quarts nue, à côté d'une affiche des Témoins de Jéhovah annonçant pour très bientôt la FIN DU MONDE (ÉRO, p. 80).

L'enchâssement de signes ou de récits semble être une constante significative dans l'ensemble de l'œuvre de Dany Laferrière. Dans *Pays sans chapeau*, on peut reconnaître les traces de *La Divine Comédie* de Dante dans l'incursion que le narrateur fait dans l'au-delà. La traversée du Styxx est ici transposée dans un contexte haïtien et c'est Legba, le dieu vaudou qui se tient à la frontière du monde visible et du monde invisible, qui assurera le passage du narrateur vers ce pays de l'après-vie où l'on arrive tête nue. Un doublement semblable de la signification est notable à l'intérieur du *Cri des oiseaux fous* où l'*Antigone* de Sophocle, adaptée en créole par le poète Morisseau-Leroy, fait écho au tragique des événements politiques qui secouent Port-au-Prince<sup>41</sup>. Gasner, un jeune journaliste ami du narrateur, a été assassiné et c'est le crâne fracassé qu'il a été retrouvé sur une plage. La semaine précédente, il s'était fait photographe avec les grévistes de l'usine Ciment d'Haïti. Le soir même où il apprend la foudroyante nouvelle, le narrateur se rend au Conservatoire d'art dramatique où l'on présente l'intransigeant combat d'Antigone face aux décrets tyranniques de l'État, incarné par son oncle Créon.

---

<sup>40</sup> «Pour mon sentiment, l'espace ne fait qu'un depuis l'horizon jusqu'à l'intérieur de ma chambre atelier; et le bateau qui passe vit dans le même espace que les objets familiers autour de moi. Le mur de la fenêtre ne crée pas deux mondes différents.» Propos d'Henri Matisse recueillis dans : Jean-Claude Fozza, Anne-Marie Garat et Françoise Parfait, *op. cit.*, p. 65.

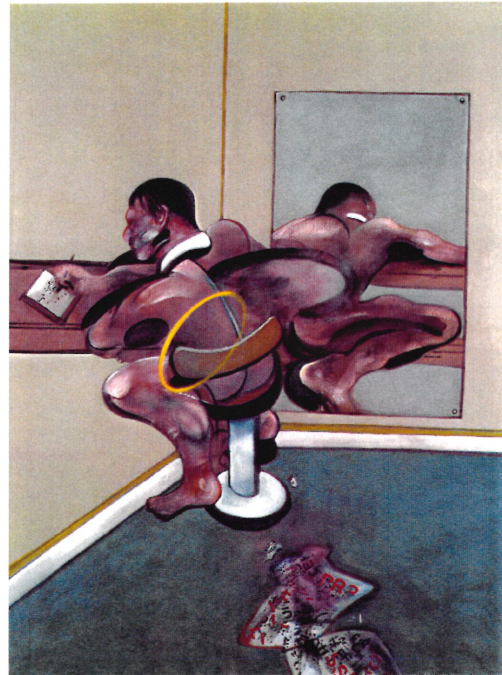
<sup>41</sup> «Peut-être que l'histoire d'Antigone raconte ce que nous vivons en ce moment. Une pièce à l'intérieur de la grande pièce. Un théâtre dans le théâtre de la vie (COF, p. 164).»

Vraiment, il se passe quelque chose d'exceptionnel ici. D'anormal même. Je crois que c'est notre réponse à l'assassinat de Gasner. Le pouvoir s'attendait à nous voir baisser les bras. On voulait nous terroriser, nous faire peur, nous désespérer totalement. Antigone parle à notre place. La pièce n'était pas prévue à cette fin, mais c'est le propre des grands classiques de tomber toujours au bon moment (COF, p. 134).

Dans *Éroshima*, la thématique asiatique, ou plus spécifiquement japonaise, incorpore elle aussi d'autres types de texte sous-jacents. En plus d'intégrer des extraits du Kama soutra où l'on dénombre les différentes sortes de baisers, de pressions d'ongles, de morsures et de positions sexuelles, la brièveté du haïku semble commander la forme particulière du récit. Dans *L'Odeur du café*, plutôt que de favoriser la résurgence de la portée significative d'un texte plus ancien dans une œuvre contemporaine, le jeu habile de l'enchâssement donnerait à voir les différentes pièces d'une mosaïque globale. Toutes titrées, les différentes scènes qui composent le roman se liraient (se regarderaient?) comme un collectif de tableaux se rapportant tous au même thème de base : l'été 1963 tel que vécu par un jeune Haïtien de Petit-Goâve.

En plus d'être un travail conscient sur les signes et une superposition de différents niveaux d'énonciation (qui permet entre autres la mise en échec des stéréotypes par le truchement de leur constante exposition), la mise en abîme devient également un miroir où peuvent se lire les différents reflets d'une réflexion sur la création artistique. L'affiche publicitaire du film *Comment faire l'amour avec un Nègre sans se fatiguer*, qui sert aussi de jaquette à la deuxième édition du même roman de Dany Laferrière, illustre ce regard omniscient sur l'art que permet la mise en abîme. Sur cette couverture, c'est l'intertextualité qui devient visible, car on y retrouve bel et bien la photographie d'un autre roman (*Quiet Days in Clichy*, d'Henry Miller), tenu par une jeune femme légèrement vêtue. Deux titres sur le même espace, la possible rencontre de deux univers littéraires. Au-delà de ces résurgences à caractère référentiel, la principale construction en abîme dans *Comment faire l'amour avec un Nègre sans se fatiguer* (celle qui fait se chevaucher roman réel et roman fictif) interroge l'acte d'écriture du même œil lucide que posait Matisse sur son art lorsqu'il exploitait dans ses toiles le thème de la peinture à l'aide de motifs récurrents (les tableaux, les fenêtres, les ateliers), posant ainsi les brûlantes questions : qu'est-ce que peindre? qu'est-ce que la peinture? Le projet littéraire de Vieux sera pareillement disséqué dans ses moindres plaisirs, dans ses moindres souffrances, offrant à la littérature une vitrine de choix pour révéler ses dessous. La personnification de la vieille Remington 22 achetée chez un brocanteur, qui a fait croire à Vieux qu'elle avait jadis appartenu à Chester

Himes, remplace la figure de la muse en réifiant le processus de création. Par elle, la genèse de l'œuvre est dévoilée, extraite d'un éther inaccessible. Les différentes méthodes d'écriture de Vieux sont elles aussi présentées : calepins, journal intime, fiches, dialogues volés puis retranscrits, descriptions de personnes ou de lieux réels, etc. Le narrateur ira même jusqu'à énumérer le matériel qui lui fut nécessaire pour mettre à terme son premier roman<sup>42</sup>, dévoilant ainsi sans pudeur les ficelles qui sous-tendent le rêve de toute sa vie.



Francis Bacon, *Personnage écrivant reflété dans un miroir*, 1976.

### 2.13 Le langage au secours de l'image

Des premiers croquis effectués sur des fragments d'os jusqu'à l'apparition des pictogrammes, l'image visuelle a tenu lieu de principale écriture pour plusieurs civilisations. Puis, l'avènement des procédés de notation linéaire des sons (que l'on situe approximativement à quatre mille ans avant aujourd'hui) a institué un code global et commun qui, dans le monde occidental, apparaît désormais comme la seule écriture valable. Néanmoins, le texte a depuis longtemps complexifié ses différents niveaux de signification, tantôt en faisant référence au langage des images visuelles, tantôt en étant structuré par ses articulations particulières. Ainsi, il renouvelle le rapport qui le lie à l'univers et aux personnages dont il rend compte. Les trois premières œuvres de Laferrière proposent donc, à leur façon, «une "écriture d'images" qui irait elle aussi au cœur des choses, mais sans le recours, en apparence, à l'illusion; et qui, étant elle-même "écriture", pourrait se transmettre, se raconter<sup>43</sup>.» Venue au secours du signe visuel dans son désir de signifier, la verbalisation peut toutefois appauvrir son message. Le signe linguistique ramène en effet à un seul et même dénominateur verbal (soit par induction, soit par déduction), des sens qui sont vécus différemment dans et par l'image visuelle. Il uniformise, en les pliant aux diktats d'un autre code, les impressions et les perceptions en satellite de la conceptualisation.

<sup>42</sup> «J'ai écrit ce roman en 36 jours et 18 nuits, et j'ai utilisé trois rubans, quatre tubes à effacer, cinq cent feuilles (papier *bond*), trente bouteilles de vin, douze caisses de bières (CFA, p. 151).»

<sup>43</sup> Régis Durand, *Le regard pensif : lieux et objets de la photographie*, Paris, La Différence, 1988, p. 115.

Un des exemples les plus probants de cette verbalisation du signe visuel se retrouve dans la pratique de l'ekphrasis. Définie comme le processus par lequel le contenu d'une image visuelle est décrit, grâce aux signes linguistiques, dans un texte critique ou littéraire, l'ekphrasis relaye la simple réception muette de l'image visuelle et en propose une analyse<sup>44</sup>. Selon Philostrate, un des premiers tenants de l'ekphrasis, l'objet premier de cette pratique est de reconnaître le sujet d'une image peinte et de favoriser le passage d'un texte (la peinture) à un autre (la parole ou l'écriture). Cette translation cherche, par des moyens principalement rhétoriques, à reproduire des effets équivalents à ceux générés par l'image peinte. À travers l'ekphrasis, la description verbale de l'image peinte doit deuxièmement arriver à dépasser cette dernière, c'est-à-dire à stimuler davantage que les perceptions visuelles du lecteur, en évoquant différents bruits, textures ou odeurs. Le troisième et dernier objet de l'ekphrasis, celui par lequel devrait naître un quelconque jugement, est, pour le mot, de participer avec l'image visuelle au jeu de l'illusion<sup>45</sup>. De plonger dans ce mimétisme jusqu'à parfois s'y perdre en empruntant des voies esthétiques qui, tantôt bordent l'admiration tantôt la désapprobation, mais qui généralement s'éloignent de la substance réelle de la toile, du point de départ. Car l'ekphrasis sélectionne, pour la description et l'analyse qu'il propose, plusieurs éléments exclus du tableau.

Dans la description verbale que Vieux fait du tableau *Grand Intérieur rouge* à l'intérieur de *Comment faire l'amour avec un Nègre sans se fatiguer*, le commentaire semble effectivement prendre autant d'importance, sinon plus, que la «description objective» que pourrait être cette mise en mots de l'image peinte. Bien sûr, il souligne les couleurs, la mise en abîme présente dans l'œuvre, la composition de la toile (par le biais de la disposition des objets) et le style général de la toile. Mais l'événement, ou plutôt la situation ici représentée, paraît être éclipsée par ce qui la précède ou par ce qui la suit, comme si le narrateur refusait de laisser sans voix toute cette signification qui l'interpelle<sup>46</sup>. De même, la description du dessin de

---

<sup>44</sup> «Cette tradition, qui remonte à Homère avec la description du bouclier d'Achille, et que l'on retrouve ailleurs, consiste à tenter de recréer par les mots l'œuvre absente dans l'esprit des auditeurs et de mettre ainsi en concurrence deux arts.» Martine Joly, *L'Image et les signes : approche sémiologique de l'image fixe*, p. 43.

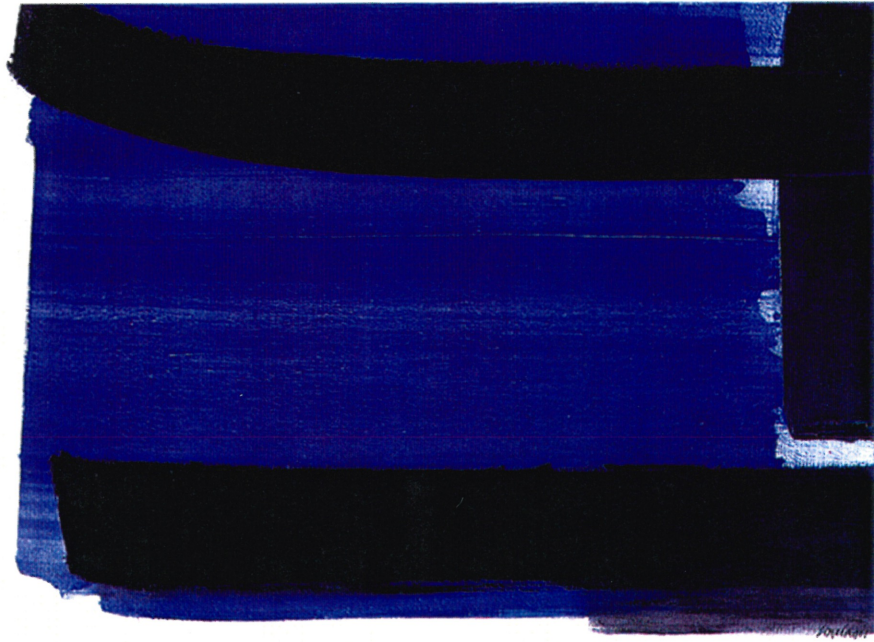
<sup>45</sup> «Il ne s'agit pas de donner l'illusion du réel, mais l'illusion de sa transposition préalable dans un système de représentation iconique. C'est-à-dire que l'illusion joue sur un premier degré de réalité qui est lui-même illusoire, un reflet trompeur. Ce n'est donc plus à l'épaisseur du réel que renvoie le récit, mais à un agencement de signes eux-mêmes chargés d'ambiguïté.» Jeanne-Marie Clerc, *op. cit.*, p. 118.

<sup>46</sup> Ce souci d'accorder une importance primordiale à toutes les perceptions, visuelles ou non, sera repris et développé dans la plupart des textes ultérieurs de Laferrière (*L'Odeur du café* met l'odorat à l'avant-plan, *Le Charme des après-midi sans fin*, la vue, *Le Goût des jeunes filles*, le goût, *La Chair du maître*, le toucher et *Le Cri des oiseaux fous*, l'ouïe) et il trouve une résonance particulière dans la figure de cette grand-mère aveugle d'un ami de Vieux Os qui «sent tout, entend tout et sait tout (ODC, pp. 114-115)» et qui, à sa façon, en *dit* elle aussi beaucoup plus que ce qu'elle en *voit*.

Chagall que le narrateur fait un peu plus loin dans le même roman transcende la simple description artistique pour prendre les allures d'un plaidoyer en faveur du décloisonnement des arts, des êtres et de tous les modes de perception (CFA, p. 109). Dès lors, l'ekphrasis n'est plus seulement une mimésis double, mais aussi un reflet illusoire. Soit que son objet s'avère purement imaginaire, soit que la description qu'elle en fait ne donne à voir qu'une interprétation dictée, non pas par l'objet (réel ou fictif) de l'image visuelle lui-même, mais plutôt par son rôle dans un contexte littéraire spécifique. Par la représentation au deuxième degré qu'elle engage, l'ekphrasis fait moins que citer, mais bien plus que décrire. Ainsi, la combinaison des signes permettra à Vieux Os, dès le début de *L'Odeur du café*, de constituer un tableau (une peinture naïve) à partir du paysage réel qu'il observe de sa galerie (ODC, p. 12), puis de commenter à sa guise cette construction.



### Chapitre III Écrire le visuel



Souages, *Catalogue 838*, 1981.



### 3.1 L'image et le souvenir

Dans le texte littéraire, la prééminence, voire la promotion des sensations, rendent possible la jonction d'un ailleurs et d'un ici qui rejoint autant la sensibilité de l'auteur que celle du lecteur. Car tous deux portent le souvenir d'images auquel l'expérience les renvoie, et le souvenir sensible d'expériences auxquelles les images les renvoient (même si pour l'auteur et le lecteur ces expériences et ces images diffèrent). «Un acte perceptif n'est jamais isolé: il constitue seulement le tout dernier maillon d'une chaîne d'innombrables actes similaires qui, accomplis dans le passé, survivent dans la mémoire<sup>1</sup>.» Pour le narrateur devenu adulte de *L'Odeur du café*, la récupération du souvenir (le retour en arrière au pays natal) s'effectue grâce au déploiement d'images et de sensations superposées : «des odeurs, des fatigues, des sons de voix, des courses, des lumières, tout ce qui, du réel, est en quelque sorte irresponsable et n'a d'autre sens que de former plus tard le souvenir du temps perdu<sup>2</sup>.» Avivée par la résurgence de sensations, la mémoire va donc extraire deux éléments éloignés du temps auquel ils appartiennent respectivement afin de les associer, donnant préséance au souvenir, même transformé, sur l'expérience directe. Devant la feuille blanche où il doit redonner ses couleurs à l'enfance éteinte, le narrateur fait abstraction autant du temps passé que de celui à venir, pour fixer, comme sur une toile, les impressions et les sensations qui ont façonné le petit garçon de dix ans qu'il a déjà été.

Extérieures à toute temporalité ordinaire, les scènes qu'il fait alors jaillir sont composées et organisées comme de courts tableaux, tous titrés. Une série de visions, que l'on peut appréhender séparément, où le mouvement et le brouhaha de la vie semblent avoir été arrêtés pour être mieux saisis<sup>3</sup>. L'ensemble de ces toiles pourrait se fondre en cette seule image de synthèse où le spectateur sentirait peser sur lui le regard de l'enfance, comme s'il était devant *L'infante* de Velasquez : «Da boit son café. J'observe les fourmis. Le temps n'existe pas (ODC, p. 21).» À partir de cette image fixe, le narrateur développe des souvenirs satellites (une libellule couverte de fourmis, l'odeur de la terre, les pluies de Jacmel, la mer, le vent du soir, la brûlure de son premier amour, ses amis, son chien Marquis, le terrible soleil de midi...) dont l'exposition constitue un touchant travail de lutte contre l'oubli. Pour que rien ne meurt, il fait preuve effectivement d'une urgence à tout noter, à tout fixer (le signifiant comme l'insignifiant); à rattrapper le passé du néant par le pouvoir immortalisant de l'écriture. Il ravive une multitude de détails qui

---

<sup>1</sup> Rudolf Arnheim, *op. cit.*, p. 87.

<sup>2</sup> Roland Barthes, *Incidents*, Paris, Seuil, 1987, p. 18.

<sup>3</sup> Dans *Éroshima*, la série de scènes que le récit découpe peuvent aussi se lire comme les différentes cases d'une bande dessinée que la cohérence et la signification d'une différente lecture lieraient entre elles.

assureront l'exécution de la fresque la plus complète possible. Ces détails sont dès lors transformés en autant d'images visuelles et de perceptions qui s'opposent à la disparition du passé et des impressions qu'on en conserve. Autant de protections contre l'imprécision de l'oubli.

### 3.2 La perception

La conscience de processus sémantiques liés à l'expérience sensorielle ou émotive est rendue possible grâce au niveau de représentation linguistique, même si ces processus relèvent de la sphère pré-verbale ou para-verbale. Par conséquent, la perception a besoin des mécanismes abstraits de la pensée et du langage pour se concrétiser, se développer et devenir intelligible, même si elle s'avère un mode en soi de préhension et de compréhension. Quant à elle, la pensée conceptuelle a besoin de la perception comme d'un carburant pour s'activer, puisque celle-ci offre une quantité et une qualité d'informations incontestables sur les objets, les êtres et les événements du monde extérieur. Les effets de sens émergeraient alors des états de choses, tels que saisis par la perception. Porter une attention particulière au sens né des sens, dans le travail littéraire comme dans toute autre relation au monde, fait donc échec à l'expression d'une parole universelle et unificatrice qui ne correspondrait pas à la réalité sensible et à ses différentes manifestations.

La succession de courtes scènes qui modulent *L'Odeur du café* présentent un pan de l'enfance du narrateur, une chronique de l'été 1963 tel que vécu par Vieux Os. Au point de vue stylistique, l'œuvre récupère alors des traits propres à l'oralité (à un mode d'expression plus *primaire*) et mêle les niveaux de langage. Laferrière y développe un vocabulaire et une syntaxe propres à l'enfance, ou plutôt à une voix enfantine *fabriquée* dans l'espace de la fiction, en fonction des effets qu'elle peut produire sur le lecteur au cours de cette recherche de l'enfance perdue<sup>4</sup>.

Dans cette troisième œuvre (et comme partout ailleurs), la volonté figurative de l'écriture de Laferrière semble transiter davantage par le biais de la description et par une attention minutieuse à rendre les perceptions, qu'elles soient visuelles ou non, que par un travail pointu de rhétorique sur la langue. Le point de vue davantage rationnel posé sur le monde dans les deux premiers romans semble ici faire place à une pluriperceptivité. La production du visuel et du perceptible aboutit donc

---

<sup>4</sup> Dans *Le Charme des après-midi sans fin*, la même voix enfantine supporte la narration et articule la description que Vieux Os fait du monde qui l'entoure : «Je vais m'asseoir à côté de la petite marre. Les canetons nagent sans cesse d'une rive à l'autre. Je les regarde aller. Le canard est fait pour barboter dans l'eau. Ils regardent droit devant eux. Les yeux toujours écarquillés. Le cou raide. Et les grosses fesses pareilles à celles de Prudence. Tous les canards devraient s'appeler Prudence (CAM, p. 170).»

à un nouveau discours dans *L'Odeur du café*, mais cette autre façon de *dire* comporte elle aussi des pièges à éviter. Afin que ne soit éliminée la pluralité du réel au profit d'une seule image uniforme et stéréotypée, le jeune narrateur traduit et réalise des sensations, des odeurs et des couleurs fugaces plutôt que de se borner à délimiter définitivement des êtres et des formes. À la manière du peintre impressionniste qui rejette la valeur absolue du sujet pour n'en conserver que la valeur relative, il propose, en quelques touches, une figure qui ne tend pas à la mimésis parfaite de l'objet réel représenté<sup>5</sup>. Vieux Os crée ainsi un collage, voire un enchevêtrement de stimulations qu'offre le monde extérieur à un enfant. Comme si pour lui, la communication et la connaissance se résumaient (se limitaient) à l'expérience qu'alimentent ses canaux sensoriels, à la façon dont il reçoit certains signes. Pour l'enfant, pour qui la conceptualisation n'est pas tout à fait acquise, le monde existe donc parce qu'il est perceptible. «Pour lui, n'a de sensation réelle et présente que ce qu'il touche; de même n'a de couleur réelle que ce qu'il a en face de lui; enfin n'a de goût réel que ce qu'il a sur la langue<sup>6</sup>.»

Dans *L'Odeur du café*, l'écrivain et le lecteur retrouvent une sensibilité ou une perceptibilité perdue et ils recommencent alors à toucher avec leurs yeux, à voir grâce à leur odorat, passant d'un modèle perceptif à un autre pour transposer en mots la présence sensible des choses.

Les perceptions naturelles ne sont pas cloisonnées, le plus souvent des sensations différentes se combinent : la perception est synesthétique. Une image d'eau peut suggérer une sensation de fraîcheur (tactile); une image saturée, une sensation de bruit (sonore); les sons peuvent produire des couleurs – comme dans *Voyelles* de Rimbaud - ; une sensation tactile appelle une équivalence gustative<sup>7</sup>.

Malgré une attention spéciale portée au visuel, ou plus particulièrement à tout ce qui pourrait l'évoquer et le faire naître au sein du texte, Laferrière fait place, à l'intérieur de *L'Odeur du café*, à un autre mode perceptif qui, lui, se situe en dehors du visible. En effet, Vieux Os est un être extrêmement sensible aux odeurs. Pour lui, chaque chose semble alors être caractérisée par l'odeur qu'elle dégage. Certaines odeurs ont sur Vieux Os des vertus curatives (celle du camphre ou celle de la teinture d'iode qui suit partout le docteur Cayemitte qui le soigne), d'autres peuvent le faire défaillir (celle du poisson, qui lui donne la nausée, celle du fumier et celle,

---

<sup>5</sup> «Chaque perception est muable et seulement probable, si l'on veut, ce n'est qu'une *opinion*; mais ce qui ne l'est pas, ce que chaque perception, même fausse, vérifie, c'est l'appartenance de chaque expérience au même monde, leur égal pouvoir de le manifester, à titre de *possibilités du même monde*.» Maurice Merleau-Ponty, *op. cit.*, p. 64.

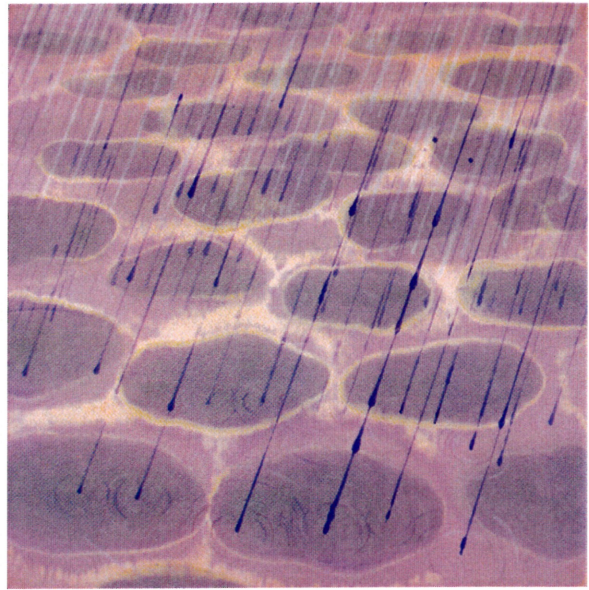
<sup>6</sup> Charles Sanders Peirce, *op. cit.*, p. 57.

<sup>7</sup> Jean-Claude Fozza, Anne-Marie Garat et Françoise Parfait, *op. cit.*, p. 168.

mêlée de tabac et d'urine, qui émane de la soutane du frère Simon), tout comme elles peuvent finalement avoir sur lui des effets apaisants (comme l'odeur de la terre, battue par la pluie).

Les différentes odeurs qui parsèment *L'Odeur du café* participent de cette écriture de la perception, attentive autant aux sens des personnages qu'à ceux du lecteur. Au même titre que les couleurs, les odeurs favorisent alors une certaine communication sensorielle entre le récit et celui qui l'active par la lecture. Elles vont même

jusqu'à s'inscrire dans le titre de l'œuvre où est honorée cette fameuse odeur du café que Da préfère par-dessus tout et qui lui fournit un avant-goût du paradis. Au centre même de la diégèse, les odeurs sont finalement étroitement liées aux souvenirs du narrateur devenu adulte. Ce dernier, au moment de faire revivre ce pan de son enfance sur papier, n'est pas seulement hanté par une image, mais également par plusieurs odeurs qui, grâce à leur forte capacité de réminiscence, le feront retourner à Petit-Goâve, trente ans auparavant. Au terme de ce passage du monde des perceptions naïves de l'enfance à une collectivité adulte où tout doit se concevoir, les odeurs, ainsi que certains sons significatifs comme le cri terrible d'un oiseau qu'un camarade a enfermé dans un pupitre (ODC, p. 176), demeurent la trace inaltérable de l'invisible<sup>8</sup>.



David Hockney, *Japanese Rain on Canvas*, 1972.

### 3.3 Point de vue de focalisation et description de l'espace

Dès le début de *L'Odeur du café*, le lecteur apprend que Vieux Os a récemment été victime de fortes fièvres. Sous les recommandations du docteur Cayemitte, il doit alors garder le lit tout au long des vacances scolaires. Dérigeant à cette prescription, Vieux Os s'installe sur la galerie de la maison, aux côtés de sa grand-mère avec qui il habite. De là, il contemple le paysage où, comme dans une peinture naïve, des paysans ramassent du bois à l'avant-plan de grosses montagnes qui

---

<sup>8</sup> À l'intérieur du *Cri des oiseaux fous*, c'est la voix du père exilé qui détient un pouvoir significatif autant sur le narrateur que sur sa mère : «Je repense encore à la voix de mon père dont je ne connais que les effets sur ma mère. Cette voix terrifiante qui, d'une inflexion ensoleillée ou ennuagée, pouvait changer le cours de ma semaine (COF, p. 18).»

sculptent l'horizon. De la galerie, il peut également apercevoir la mer, juste au bout de la rue, et assister au va-et-vient des villageois. Laferrière inscrit ainsi l'ensemble de ce récit dans une organisation spatiale minutieusement détaillée puisque la quasi-transformation de l'œuvre littéraire en un tableau pictural implique un souci accru de l'espace, inhérent à la construction de tout signe visuel. Au sein de l'œuvre, ce souci se traduit concrètement par une multiplication d'indications et de descriptions concernant tant l'espace extérieur que l'espace intérieur<sup>9</sup>.

La maison où Da et Vieux Os habitent est clairement décrite comme «une grosse maison de bois peinte en jaune avec de grandes portes bleues. On peut la repérer de loin. La toiture est en tôle ondulée (ODC, p. 27).» La configuration interne de la demeure est également détaillée par Vieux Os, comme s'il s'agissait d'un décor de théâtre campé avec précision. On y retrouve la petite chambre, la grande salle d'entreposage et de triage du café, le salon noir (si mystérieux), la salle à manger où Da règne en souveraine et la grande chambre à coucher :

C'est la plus grande pièce de la maison après l'ancienne salle d'entreposage et de triage du café. La chambre de Da, de ma mère et de mes quatre tantes. Mon grand-père n'y a jamais mis les pieds. Mon petit lit se trouve coincé entre deux grandes armoires. En face de moi, un grand lit où dorment ma grand-mère, ma mère et tante Renée. Tante Renée se place toujours sur le bord du lit, à un cheveu du vide (ODC, p. 37).

Partout ailleurs dans le récit, les descriptions minutieuses des êtres et des choses, et de la place précise qu'ils occupent dans l'espace (comme la fameuse bicyclette rouge spécifiquement appuyée contre un mur dont Vieux Os rêve tant (ODC, p. 14) ou l'emplacement des habitations voisines dont celle des Rigaud qui «se trouve au centre du triangle dont les maisons de Zina, Didi et Sylphise forment les trois sommets (ODC, p. 172)») créent le visuel par le biais de l'écriture<sup>10</sup>. Sans qu'il n'y ait aucune référence à des images visuelles particulières (comme c'était le cas

---

<sup>9</sup> Ce souci de créer une spatialité par l'écriture en insistant sur la place qu'occupe les choses vient même parfois interrompre le déroulement narratif. Dans cet extrait tiré du *Charme des après-midi sans fin*, Da éprouve un malaise en apprenant l'arrestation du notaire Loné lors d'une crise politique qui bouleverse Petit-Goâve. Vieux Os court à la cuisine pour aller lui chercher du sel : «Je pars en flèche pour ne rien manquer de ce qui va être dit, surtout à propos du notaire. Où se trouve ce maudit sel? Pas sur la table, ni dans l'armoire ou dans le garde-manger. Bien sûr, sur la petite étagère, à côté du bocal de sucre (CAM, p. 115).»

<sup>10</sup> Dans *Comment faire l'amour avec un Nègre sans se fatiguer* et dans *Éroshima*, la mise en place des lieux où se déroule l'action est également une technique récurrente. Ainsi, l'appartement de Vieux et Bouba est d'emblée situé «entre la fontaine de Johannie (un infect restaurant fréquenté par la petite pègre) et un minuscule bar-topless, au 3670 de la rue Saint-Denis, en face de la rue Cherrier (CFA, p. 11)». Tandis que le quartier d'Hoki est ainsi savamment délimité : «Van Horne, au nord. Sherbrooke, au sud. Saint-Laurent, à l'est et l'avenue du Parc, à l'ouest. Juifs, Grecs, Vietnamiens, Portugais (ÉRO, p. 28).»

dans les deux premières œuvres), certaines scènes deviennent alors de véritables tableaux. Comme par enchantement, un repas copieux se transforme en nature morte : «un beau poisson capitaine avec une longue banane, avec, à côté, un peu de riz blanc arrosé d'une sauce aux oignons (ODC, p. 135).»

Dans cette composition bien définie, la galerie de la maison de Da et Vieux Os se détache en avant-plan, comme un lieu plus important et plus significatif que les autres à partir duquel le narrateur fait pénétrer le spectateur-lecteur de l'autre côté du tableau<sup>11</sup>. Espace intermédiaire entre l'intérieur et l'extérieur, entre le réconfort de l'intimité et l'inquiétant de la collectivité, la galerie est la scène privilégiée, le proscenium où se jouent les drames du village. Elle peut également prendre les allures d'échafaud dressé pour l'édification publique lorsque, après avoir été surpris à tremper leur pénis dans les encriers de l'école déserte, Vieux Os et ses copains sont plantés nus sur leurs galeries respectives, comme sur un tribunal, afin que tous les passants puissent voir leur sexe bleu (ODC, p. 81).

En plus d'être une plate-forme soutenant le déroulement de l'action, la galerie se révèle aussi un parterre de choix pour assister au spectacle de la vie, à la théâtralisation du quotidien. Pour Da, la galerie de sa maison est un véritable socle où elle s'érige en statue immuable, en vigie qui surplombe et juge l'activité du village. Elle y passe toutes ses journées, assise sur une chaise droite, avec à ses pieds son petit-fils, le chien Marquis et une cafetière. Pour la vieille femme, la vie semble un défilé que l'on regarde passer tranquillement, une tasse de café à la main. Grâce aux arrêts fréquents des villageois devant sa galerie, Da «sait tout ce qui se passe dans la ville sans jamais quitter sa vieille chaise de Jacmel (ODC, p. 56).»

Dans cette rencontre entre l'agitation des villageois et l'immobilité de la grand-mère, c'est le café de la région des Palmes que Da offre généreusement, voire maternellement à tout le monde qui s'avère le point de jonction. Ce breuvage sert de véritable panacée, apte à résoudre instantanément les conflits ou à calmer les furies les plus bouillantes. Da nourrit également tout le monde, dispensant ainsi soutien et réconfort à sa famille, à ses voisins et aux indigents<sup>12</sup>. Cet aura de bonté qui l'entoure la rapproche alors d'une figure divine, mythique, qui n'éprouverait pas les mêmes besoins primaires que les humains, comme manger ou dormir.

---

<sup>11</sup> Il importe de souligner ici deux acceptions communes du mot «galerie», toute aussi pertinente l'une que l'autre dans ce récit. Le terme désigne à la fois un lieu physique entourant un édifice et un rassemblement d'œuvres d'art, plus précisément de tableaux ou de photographies (galerie d'ancêtres, galerie de stars : galerie de portraits qui immortalise des êtres).

<sup>12</sup> «Nourrir quelqu'un dans un pays comme Haïti peut être la plus haute manifestation de l'amour.» Propos de Dany Laferrière recueillis par Monique Roy dans, «Dany Laferrière: souvenirs intimes», *Châteleine*, Montréal, février 2000, p. 49.

De fait, Vieux Os avoue : «Je n'ai jamais vu Da en train de manger. Quand tout le monde a fini, Da se fait un café qu'elle va siroter sous le manguier (ODC, pp. 38-39).» Et plus loin, il fait la remarque suivante : «Da s'endort toujours après moi et se réveille avant moi. Je ne l'ai jamais vue en train de dormir (ODC, p. 108).»

Toutefois, la prévisible fixité de Da ne l'adjoint pas à une immobilité stérile, mais lui permet plutôt d'être le point de convergence qui aime et façonne la plupart des mouvements du village, ainsi que la forteresse inattaquable à l'ombre de laquelle vient se réfugier le jeune narrateur pour échapper aux assauts de l'enfance et à sa ronde angoissante d'interrogations. La galerie se pose donc comme un espace fixe sur lequel et autour duquel se déroulent tous les événements de *L'Odeur du café*, le point de convergence précis vers lequel serait dirigé le regard (et à partir duquel celui-ci se développerait) dans les entrelacs de cette construction spatiale.

### 3.4 L'action du regard

Dans la troisième œuvre de Dany Laferrière, si un lien est tissé entre le regard et l'immobilité, ce n'est pas parce que ce premier ne génère rien, mais plutôt parce qu'il suppose un point fixe devant lequel se meut un univers animé. *L'Odeur du café* est le récit qui entame le cycle haïtien dans l'œuvre complète de Laferrière à ce jour. Ce cycle, également connu comme le cycle du regard, regroupe des romans où l'importance du regard, et plus précisément celle du point de vue du narrateur priment. Par conséquent, l'acuité visuelle de Vieux Os (qui est comparée à celle de l'aigle) devient le principal filtre perceptif à travers lequel est passé le récit. «Il y a une sorte de folie de la vision qui fait que, à la fois, je vais par elle au monde même, et que, cependant, de toute évidence, les parties de ce monde ne coexistent pas sans moi [...] le monde est vision du monde et ne saurait être autre chose<sup>13</sup>.»

Dans sa maladie, le narrateur est condamné à regarder. Il compense l'action par la vue, spectateur des joies de l'enfance dont il est temporairement exclu. À l'intérieur de la diégèse, le regard vif de l'enfant sera mis à contribution par deux personnages. D'abord par Da qui lui demande de lui lire les lettres qu'elle reçoit de ses cinq filles en provenance de Port-au-Prince, et ensuite par Passilus, un voisin analphabète qui reçoit chaque mardi le journal de la capitale. Outre cet attribut spécifique au narrateur, l'importance que l'œuvre accorde au regard est détectable

---

<sup>13</sup> Maurice Merleau-Ponty, *op. cit.*, p. 106.



dans d'autres exemples. Pour Da, le regard se révèle effectivement un outil primordial de préhension et de compréhension du monde qui l'entoure. De la galerie, elle pose des jugements *selon ce qu'elle voit*, contrôlant ainsi la situation d'une manière toute particulière, comme lorsqu'elle reconduit du bout des yeux son petit-fils à l'école, le guidant, immobile, dans le dédale des rues (ODC, p. 83). De plus, le regard se charge de facultés plus secrètes dans le récit lorsque ce sont les terribles grands yeux noirs de Vava qui hantent le sommeil de Vieux Os comme deux spectres. «Les paupières de Vava. Des papillons noirs. Deux larges ailes. Un battement doux, ample (ODC, p. 93)» qui s'ouvre et se referme sur des puits aspirants où se terrent les mystères de l'amour. C'est aussi ce même pouvoir de séduction que détient Frantz, l'ami de Vieux Os, car toutes les filles de la bande semblent être sous le joug de ses yeux qui tuent.

Malgré les forces attribuées au regard (préhension, compréhension, contrôle et séduction), son absence momentanée ou permanente n'est pourtant pas associée à l'impuissance ou à l'imperceptibilité dans le récit. C'est pourquoi, pour répondre aux sobriquets que lui lancent certains garçons de son école, Vieux Os préfère se battre «en aveugle», avec une puissance qui surpasse toute stratégie rationnelle. Il remplit alors son sac d'école de pierres et tournoie, les yeux fermés, en frappant à la ronde ses ennemis qui se dispersent à toute vitesse (ODC, p. 74). Pour sa part, lorsque Da veut vraiment apprécier le goût et l'odeur de son précieux café des Palmes, elle ne peut le faire que dans le recueillement que lui procure ses paupières closes (ODC, p. 157). Toutefois, la figure qui illustre le mieux ce non-regard dans *L'Odeur du café* s'avère la grand-mère aveugle de Rico, un autre des camarades de Vieux Os. En dépit de sa cécité, cette femme, dont «on ne voyait jamais son visage, sauf ses grands yeux (ODC, p. 116)», perçoit mieux les choses que ceux qui voient puisque tous ses autres sens sont exploités. Avant même qu'ils n'aient prononcé un mot, elle devine immédiatement la présence dans sa maison de Rico et de Vieux Os, qu'elle n'a pourtant rencontré que quelquefois. Ses grands yeux regardent sans voir, deux organes sans fonction comme les signifiants peuvent parfois être sans signifiés. Deux étranges sémaphores. Juste des yeux ou des yeux justes? Le véritable regard pourrait-il jaillir d'ailleurs que des yeux? Fenêtre ouverte sur le monde qui permet aux personnages d'atteindre les autres, presque de les toucher sans se déplacer, le regard peut donc aussi, lorsqu'il est voilé, appeler la nécessité d'autres modes de perception et donner accès aux contours flous mais vitaux des mondes intérieurs ou inconscients.



### 3.5 Les figures contrastantes

Grâce à différents procédés figuratifs qui rendent la trame événementielle visible, qui situent le récit à la croisée du littéraire et du pictural, *L'Odeur du café* se lit comme une exposition de constats prêts à être animés par la sensibilité et la signification. Afin d'assurer une diffusion et une cohérence particulière à cette signification, Laferrière multiplie les figures<sup>14</sup> qui favorisent la transposition du récit en scènes visuelles.

Lire un texte, ce n'est pas repérer des figures isolées les unes des autres ou des figures qui ne vaudraient qu'en elles-mêmes, c'est davantage repérer des rapports entre les figures et évaluer les réseaux figuratifs<sup>15</sup>.

Ici, l'empreinte de l'image visuelle met en lumière les différentes figures contrastantes qui articulent l'œuvre, ainsi que les zones intermédiaires qui complexifient et nuancent ces dispositifs binaires où l'expression des oppositions est à l'état pur.

Lieu d'échanges constamment réversibles, elle [l'image visuelle] a familiarisé l'homme contemporain avec un monde où le noir équivaut au blanc, où la lumière peut devenir obscurité et vice versa, où l'espace se concentre en un point, où le détail peut se dilater aux dimensions de l'essentiel<sup>16</sup>.

À la manière d'une toile où la cohabitation de couleurs et de figures contrastantes mettrait en valeur le désordre créé par la sensation, plutôt que l'aplat d'une homogénéité conceptuelle et artificielle, le jeu conscient sur les différences qui articule *L'Odeur du café* attire et entretient l'attention du lecteur, en plus de dynamiser l'interaction significative des composantes du texte. Les Surréalistes l'ont bien compris, c'est de la juxtaposition d'éléments les plus hétérogènes que naissent les images poétiques les plus fortes, les hybrides les plus efficaces.

*L'Odeur du café* multiplie entre autres la description de contrastes perçus au vol dans le paysage par Vieux Os. Par exemple, «une fumée noire et épaisse monte vers un ciel bleu clair (ODC, p.12)», ou bien «je n'ai qu'à me tourner pour voir un soleil rouge plonger doucement dans la mer turquoise (ODC, p.12)», ou encore «une fois, une paysanne s'est arrêtée presque devant notre galerie. Elle a écarté

---

<sup>14</sup> «La figure est une unité de contenu stable définie par son noyau permanent dont les virtualités se réalisent diversement selon les contextes.» Groupe d'Entrevernes, *Analyse sémiotique des textes*, Lyon, Presses Universitaires de Lyon, 1979, p. 91.

<sup>15</sup> *Ibid.*, p. 92.

<sup>16</sup> Jeanne-Marie Clerc, *op. cit.*, p. 159.

ses jambes maigres sous la robe noire et un puissant jet de liquide jaune a suivi le mouvement (ODC, p. 13).» De plus, la mise en place d'oppositions s'effectue également pour développer la vie psychologique et affective des personnages. Dans le surnom même du narrateur se trouve notamment une antithèse, puisqu'il s'agit d'un jeune garçon de dix ans que sa grand-mère appelle affectueusement Vieux Os. Dans la bande d'amis de Vieux Os, Sylphise, l'insouciant, et Zina, l'appliquée, reprennent ce même motif contrastant, puisque les liens solides de l'amitié les fondent en une même figure januséenne. Et ailleurs, lorsque les flamboyants (espèce d'arbre au nom fortement évocateur) se trouvent en pleine floraison printanière, le dépérissement de Vieux Os s'accroît (ODC, p. 71). Le réveil de la nature entraîne le départ de Vava pour Port-au-Prince, sonnait ainsi les lugubres automnes du cœur pour le narrateur.

### 3.6 Les couleurs

Parce que les multiples tableaux de *L'Odeur du café* sont comme autant d'images tirées de l'oubli, les effets atmosphériques et les couleurs que Laferrière y inclut vont alors faire appel à de multiples formes de perceptions chez le lecteur, en plus de rendre aisément visible l'instant précis représenté. Les relations entre divers éléments hétérogènes, qu'elles soient liées aux personnages ou à l'espace dans lequel ils habitent, sont donc soutenues par tout un jeu habile sur les couleurs que cette œuvre littéraire, dans sa propension figurative, développe avec cohérence. Le côté tout aussi ludique que significatif de cette utilisation est bien mis en scène dans l'épisode où Vieux Os raconte que chacune de ses tantes lui confectionnait chaque semaine, et à tour de rôle, un habit de sa couleur préférée (ODC, p. 33). Les cinq filles de Da (Marie, Renée, Ninine, Gilberte et Raymonde) sont alors associées à une couleur précise qui marque aussi un trait de leur caractère. En plus de donner des indications qui facilitent la représentation mentale des personnages et des choses, les adjectifs de couleur semblent donc être également dotés d'un pouvoir connotatif<sup>17</sup>. Mais plutôt que d'attribuer un symbolisme univoque aux couleurs prépondérantes dans le récit, il importe de dégager les différentes associations auxquelles elles donnent lieu.

---

<sup>17</sup> À l'intérieur de *Chronique de la dérive douce*, le narrateur avoue avoir déjà ainsi attribué une signification propre aux couleurs :

«Quand j'étais petit  
Je croyais que chaque  
pays avait ses propres couleurs  
Que le ciel ailleurs  
était jaune,  
la mer, rouge  
et les arbres,  
mauves (CDD, p. 15).»

Le jaune prime dans *L'Odeur du café*. Au cours de cet été 1963, tous les éléments dominants pour le narrateur sont jaunes. Les casernes du village, la fièvre qui l'alite, les briques de la galerie où il passe tous ses après-midi, les gilets des joueurs de l'équipe de football locale, le ruban des sacs de café produits par le grand-père de Vieux Os et le soleil plombant du midi partagent tous cette même teinte éclatante. De plus, la couleur jaune prend un sens particulièrement important pour le jeune narrateur, puisqu'elle est celle de toutes les robes que porte Vava, la jeune fille qu'il aime en secret. Le jaune de ses robes se détache alors avec netteté dans ce paysage de l'enfance d'une verdoyante luxuriance, comme un signe que l'on aperçoit de loin ou la trace d'une étoile que l'on suit jusqu'à son touchant évanouissement. Le feu brûlant de ce premier amour colore ainsi toutes ses journées et va jusqu'à teinter ses rêves. Car que ce soit dans son sommeil ou dans le délire provoqué par les fièvres qui l'assaillent, des lueurs jaunes dansent devant les yeux de Vieux Os et figurent une énigme dont il voudrait atteindre le cœur.

Au cours d'une divagation causée par la maladie, le narrateur tente effectivement de toucher la source de cette lumière qui l'obsède, de plonger à la source même de son amour. Par là, il remonte le courant du rationnel pour atteindre la couleur pure, le noyau de la vérité. Tout se mêle, comme dans une séquence cinématographique au rythme accéléré : les grands yeux de Vava, sa robe jaune qui emplit tout l'espace jusqu'à devenir toute la vie et ce soleil noir de la mélancolie sur lequel Vieux Os, comme Icare, vient se brûler les ailes :

Alors je ferme les yeux pour voir les lueurs jaunes. Des cercles un peu flous avec un noyau dur. J'ai l'impression de m'enfoncer dans un tunnel sans fin. Je veux toucher la source de la lumière jaune. Je m'enfonce de plus en plus. La lumière jaune m'attire. Je me sens léger. Je m'approche du centre de la lueur. Je commence à respirer avec difficulté. Malgré tout, je veux y aller. Atteindre le cœur du jaune. Il fait terriblement chaud. Je suis en sueur. Je sens les gouttes de sueur sur mes paupières. Je continue ma route vers le septième cercle. Cela devient insupportable. Je vais me brûler. Le feu jaune. La robe de Vava. Les grands yeux noirs. LES TERRIBLES GRANDS YEUX NOIRS. Le centre de la lumière est un trou noir très froid (ODC, p. 92).

Juxtaposée à l'importance du jaune, se trouve celle du noir, couleur davantage reliée au mystère et à la mort qu'au dynamisme éclatant de la vie de ce jeune garçon. Dès lors, le salon noir de la maison de Da (pièce où Vieux Os est glacé d'effroi), les terribles grands yeux noirs de Vava qui le suivent partout, le sexe inconnu des filles que ses copains décrivent comme un trou noir rempli d'un liquide bleu, le costume des étrangers qui peuplent les terrifiantes histoires de Da et la bicyclette incontrôlable de Frantz qui séduit les jeunes filles et les enlève,

empruntent tous au noir son aura de mystère. Le noir est également associé à la folie, puisque Timise et Miracine, les deux vieilles femmes du village qui effraient les enfants par leurs bizarreries, sont toujours vêtues de noir. Enfin, cette couleur semble être le véhicule privilégié par lequel le malheur survient, en font preuve les nuages noirs et le temps sombre qui annoncent la pluie, la voiture noire qui a blessé le chien Marquis et les habits de deuil que Vieux Os porte aux funérailles de son grand-père.

Les deux pôles contrastants que sont le noir, qui charrie avec lui l'angoisse de l'invisible et de l'imperceptible, et le jaune, quintessence de la vie, se fondent parfois l'un dans l'autre, engendrant ainsi des images troublantes : un soleil noir (ODC, p. 161) ou un trou sombre et froid qui occuperait le centre de la lumière (ODC, p. 92). Ces alliages indiquent bien que le noir et le jaune ne sont pas, à l'intérieur du récit, posés dans une relation manichéenne. Ils donnent plutôt à voir un rapprochement possible entre l'inexplicable, voire le mortel, et la vitalité qui, poussée jusque dans ses retranchements les plus extrêmes, pourrait, elle aussi, blesser comme le feu, le soleil du midi ou l'amour<sup>18</sup>.

Dans le spectre de contrastes que le récit déploie, le noir, en tant qu'absence totale de couleurs, s'oppose au blanc, qui figure la réunion de toutes les couleurs. Le blanc se révèle ici l'apanage d'une certaine richesse ou d'une élite intellectuelle. De fait, il est la couleur de la demeure de Devieux, le riche propriétaire de l'unique voiture de Petit-Goâve (celle-là même qui fut responsable de l'accident du chien Marquis), celle de la demeure du pasteur américain, ainsi que celle des habits du notaire Loné qui lui permettent de marcher sous la pluie sans être mouillé. De plus, la pâleur semble revêtir une certaine importance, surtout lorsqu'elle est associée à la couleur de la peau. Ainsi, Vieux Os dit d'une de ses tantes : «Tante Renée est aussi blanche qu'une Noire peut l'être sans être une vraie Blanche (ODC, p. 29)», et l'un des seuls personnages blancs du récit est Reyer, un supposé anthropologue qui fait des recherches sur la culture haïtienne dans un village voisin, mais qu'on accuse secrètement d'être la personnification du diable.

Le rouge est la troisième couleur la plus fréquemment utilisée dans l'œuvre et, tout comme le jaune, elle sous-tend la fougue et la passion. Celles-ci sont contenues

---

<sup>18</sup> Dans *Le Charme des après-midi sans fin* (qui se lit comme la suite cohérente des aventures de Vieux Os dans *L'Odeur du café*), le narrateur décrit à son ami Frantz toute la charge d'énergie, même redoutable, que peut contenir le jaune :

« - Jaune... La mort est jaune.

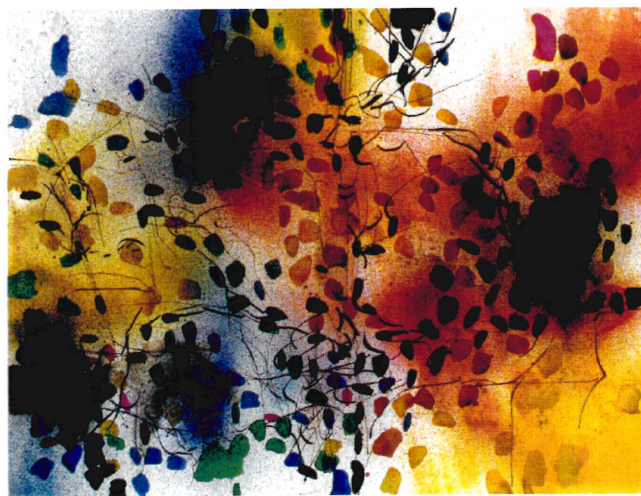
- Qu'est-ce qui te fait dire ça?

- C'est arrivé l'année dernière. J'avais une forte fièvre. J'étais seul dans la chambre. Da était sur la galerie. Brusquement, tout était devenu jaune. Je voyais tout distinctement, mais en jaune. La chambre, les lits, la penderie, même la statue de la Vierge. C'était jaune partout, et ça sentait la fleur d'oranger (CAM, p. 64).»

dans la fameuse bicyclette rouge appuyée contre le mur, cet idéal du bonheur inaccessible que l'on retrouve également sur la jaquette de la première édition de *L'Odeur du café*. L'essence du mouvement, de la vie et des folles promesses de la liberté semble contenue dans cet objet rouge, mais immobile que Da promet à son petit-fils à chaque année. Il constate alors : «il n'y a rien de plus vivant qu'une bicyclette appuyée contre un mur. Une bicyclette rouge (ODC, p. 14).» Dans son immobilité, cette image éloquente vibre de toutes les possibilités de mise en branle que l'on retrouve en latence dans un désir non réalisé. Dans le même sens, la rose rouge glissée entre les doigts du cadavre du grand-père de Vieux Os durant la veillée funéraire peut aussi signifier la promesse d'énergie qui fuse de toutes les figures, même des plus immobiles (ODC, p. 41).

Mais le rouge peut également être associé à des pouvoirs davantage mystérieux. Le docteur Cayemitte, cet homme à la fois craint et recherché, a toujours le bout des doigts rouges à cause de la teinture d'iode qu'il prépare quotidiennement dans l'arrière-boutique de sa pharmacie (ODC, p. 190). De plus, quand le gentil frère Simon décide de revêtir les habits du diable pendant le carnaval, ses yeux deviennent rouges et sa bouche crache du feu (ODC, p. 55). Et la vieille marchande de poules, qui effraie tellement Vieux Os qu'il se cache à chacune de ses visites, a aussi les yeux rouges dans ses errements les plus troubles (ODC, p. 22).

Au cœur de cette construction, le véritable effet de contraste ne naît pas de la juxtaposition des éléments clairs et éclatants énumérés précédemment (le jaune, le blanc, le rouge), mais plutôt de la cohabitation des touches éclatantes et des touches sombres. Ainsi, après les averses, «brusquement, la foule surgit de partout. Tous ceux qui s'étaient abrités quelque part en attendant que la pluie passe, envahissent la rue. La vie reprend ses couleurs (ODC, p.53).» Comme un tableau qu'on aurait brossé ou lavé, une frontière est alors tracée entre l'obscur et le clair, et on attend fébrilement que le bleu gagne sur le gris, libérant un déferlement subit de vitalité et de joie.



Jean Paul Riopelle, *Sans titre*, 1954.

### 3.7 Le diurne

Dans *L'Odeur du café*, la dichotomie entre un désir d'encadrer le réel dans une conception unique, figée et l'élaboration d'une mosaïque dynamique de subjectivités et de perceptions différentes s'articule également dans la paire contrastante qui oppose le jour (le monde de la vie physique) et la nuit (le monde de la vie spirituelle). Au sein du récit, les passages diurnes présentent, pour la plupart, une suite d'actions répétées par tous avec la précision d'un mécanisme d'horlogerie. Les habitants de Petit-Goâve, dans leurs routines journalières, paraissent effectivement activer les rouages nécessaires au déroulement normal des choses, du lever au coucher du soleil. Petits rituels et manies multiples rythment donc les journées d'une cadence incessante qui va jusqu'à les confondre.

Ainsi, chaque matin, le docteur Cayemitte hésite jusqu'à la dernière minute à se rendre à son travail. Le frère Jérôme, lui, passe tous les jours de la semaine dans une rue différente et il y nettoie systématiquement les chaussures des habitants. Quand le soleil est au zénith, la vieille Cornélia arrose inmanquablement la tombe du baron Samedi, le maître des morts. Au même moment, le jeune chauffeur de la seule voiture du village passe devant la galerie de Da, ce qui indiquera à cette dernière qu'il est temps de rentrer préparer du café neuf. Si d'aventure elle traverse la petite chambre de sa maison, elle ne manque jamais de s'agenouiller devant la statue de la vierge illuminée. Vers deux heures, Da ressort infailliblement arroser sa galerie pendant que Vieux Os regarde invariablement flotter les fourmis entre les briques de la galerie. Si toutefois il profite de cet instant de la journée pour faire une sieste dans le salon noir, il y fait toujours le même cauchemar. Vers cinq heures, les cinq filles de Da ont l'habitude de s'installer chacune dans leur coin préféré de la galerie. Et à six heures, la voiture noire repasse en sens inverse devant la galerie, fermant quotidiennement ce ballet diurne bien réglé. Ces faits répétés d'une manière mécanique confèrent à l'action un effet d'atemporalité, comme un tableau où la scène est extirpée du temps par une brèche ouverte sur l'inaltérable. Est alors retrouvé un certain âge d'or, le hors-temps de l'enfance ou de la préexistence.

### 3.8 Le nocturne

Avec une force contradictoire, l'arrivée de la nuit révèle des choses dissimulées par le jour. La noirceur permet alors le déferlement chaotique et impromptu des croyances, des rêves et des bizarreries. À cet instant, la perception se développe au-delà de ce qui peut être capté et contrôlé dans le champ du visuel et du rationnel. Elle s'ouvre sur le merveilleux et le fantasmagorique pour faciliter l'inclusion de points de vue différents sur le monde. Ce brusque changement de registre est expliqué comme suit par Oginé, un villageois de Petit-Goâve : «La nuit

est différente du jour. La nuit, le pays devient tête en bas. Tout ce qui était en haut devient en bas et tout ce qui était en bas devient en haut (ODC, p. 68).»

Le ballet inoffensif des routines du jour fait donc place à une danse macabre et inquiétante où s'entrecroisent les mêmes fantômes, esprits, zombies, loups-garous et diablasses qui peuplent les histoires que Da raconte à Vieux Os avant qu'il ne s'endorme, et qui jettent ainsi un pont entre le diurne et le nocturne. Mais tous ces êtres fantastiques quittent le monde des chimères et des fables pour devenir, au clair de lune, des faits tout aussi irréfutables que ceux qui se déroulent à la lumière du jour. Par conséquent, «tout le monde, à Petit-Goâve, sait que Passilus se transforme en cheval après minuit (ODC, p. 21)» et Da, pour qui le corps n'est rien sans l'esprit, assiste fréquemment, avec crainte et respect, aux promenades nocturnes des spectres de Gédéon et de son chien. Dans les civilisations antillaises ou africaines, on retrouve un lien quasi organique entre la vie et la mort, les ancêtres sont alors aussi présents que les vivants. La nuit ramène donc la mort à l'avant-scène, mêlant, sans brides, ceux qui ont disparu à ceux qui vivent encore et qui, comme la voisine Zette, ont quelque fois peur d'être enlevés par cette mascarade de revenants durant leur sommeil.

C'est également sous le couvert de l'obscurité que s'éveille la sexualité des jeunes personnages du récit. Le masque de la nuit favorise notamment les rapprochements de Frantz et de Zina, éclairés seulement par le désir phosphorescent que reflète la robe blanche de la jeune fille. Vieux Os avouera : «Qu'est-ce que je donnerais pour savoir ce qu'ils faisaient, en silence, dans le noir (ODC, p. 167)!» Négatif photographique du jour, la nuit permet alors des frôlements illicites, des renversements pareils à ceux du carnaval ou à l'arrivée de la fin de semaine, où dans les classes vides et sombres de l'école nationale les garçons n'apprennent ni la grammaire ni les mathématiques, mais l'abécédaire de la sexualité en trempant leur pénis dans des encriers (ODC, p. 76). C'est finalement sur l'écran nocturne que se déroule l'imagerie débridée des rêves des villageois. Tandis que Da devient l'interprète des songes des habitants de Petit-Goâve, le rêve apparaît comme une autre façon de dire la vie. Comme certaines images visuelles, c'est un symbole à décrypter, un langage particulier qui échappe souvent à la logique commune et prévisible, mais qui détient tout de même l'autonomie de son propre sens.

À l'intérieur de *L'Odeur du café*, le notaire Loné est le seul personnage qui se bute à cette translation du monde naturel à celui du surnaturel. Le discours cartésien, sceptique et scientifique qui est le sien s'arme de sarcasme et d'ironie pour tenter de faire la lumière sur le théâtre de l'inexplicable et des peurs inconscientes qui se joue la nuit. Il sera le premier à s'offusquer des hypothèses farfelues que tous les villageois émettent pour expliquer la mort de la jeune Sylphise qui succombe cet été-là à d'horribles migraines. Selon le notaire, l'événement n'a rien d'anormal puisque de nombreux enfants meurent chaque jour en Haïti. Ainsi, tout au long du



récit, ses plaidoyers combattent les croyances irrationnelles de son peuple et il n'a cesse de dénoncer le rapport que ses concitoyens tissent entre la science et la magie.



Marcel Baril, *Les choses inexplicables*, 1971

Toutefois, sa voix discordante n'est pas celle qui prime. Le mélange de ce qui est inexplicable et de ce qui ne l'est pas, né du manque d'étanchéité entre la sagesse du jour et la folie de la nuit, se révèle l'effet le plus marqué et le plus significatif de cette paire contrastante. Grâce à cette imbrication du diurne et du nocturne, peuvent se mêler les vivants et les morts, la médecine occidentale et les pratiques de sorcellerie.

Quant à lui, le notaire Loné, malgré toute sa rectitude, en arrive même à n'entrer chez lui que par la fenêtre de sa maison, pénétrant également des zones crépusculaires où le mariage du rationnel et des croyances enfante tous les possibles.

### 3.9 L'invisible

À l'intérieur de *L'Odeur du café*, les figures contrastantes dévoilent des oppositions, mais elles mettent surtout en évidence des zones troubles, faites de clairs-obscurs et de demi-tons. C'est sur ces plages intermédiaires que se déploie toute la gamme des nuances qui composent finalement le récit. Cet élargissement de l'univers tient à distance le discours abstrait et réducteur de la conception rationnelle. Cet été 1963 devient alors un bouquet de perceptions multiples qui sont comme autant d'antennes aptes à capter le visible et l'invisible. Et le chevauchement d'éléments hétéroclites est engendré par cette valorisation implicite de la perception la plus totale, la plus complète.

Pendant des millénaires, le lointain et le révolu ont débordé, cerné, menacé le champ optique – et c'est le caché qui donnait au montré sa valeur. Le proche et visible n'était aux yeux de nos ancêtres qu'un archipel de l'invisible, doté d'éclaireurs et d'augures pour servir de truchement. Car l'invisible ou le surnaturel était le lieu de la puissance (l'endroit d'où viennent les choses et où elles reviennent). On avait donc tout intérêt à se concilier l'invisible en le visualisant; à négocier avec lui; à le représenter<sup>19</sup>.

<sup>19</sup> Régis Debray, *op. cit.*, p. 29.



Dans *L'Odeur du café*, Laferrière tente une réinsertion de l'invisible dans le monde du visible, frôlant l'univers du réalisme merveilleux qui assimile le rationnel (ce qui relève du scientifique, de l'incontestable comme les sons et les odeurs, par exemple) et les croyances. Dans *Comment faire l'amour avec un Nègre sans se fatiguer*, déjà la canicule faisait s'évaporer une bicyclette sur la rue Saint-Denis (CFA, p. 90), tandis que dans *Chronique de la dérive douce*, une voiture de taxi grimpe jusqu'au troisième étage pour aller reconduire le narrateur devant sa porte (CDD, p. 105). À l'intérieur de sa troisième œuvre, Laferrière mêle plus subtilement le naturel au surnaturel. Ce sont les ongles du grand-père de Vieux Os que celui-ci regarde pousser même après la mort de l'aïeul (ODC, p. 40), comme la vie qui trace sa continuité jusque dans l'au-delà, et la figure du hougan Wilberforce qui est impliquée dans la mort subite de la jeune Sylphise coïncidant avec le gain d'un gros lot par son père (ODC, p. 57). De plus, il y a ce chien de mer qui rôde dans les eaux du port et qui attaque les impudents qui se risquent sur son territoire (ODC, p. 143). Créature marine hybride qui a du chien les quatre pattes et du requin la queue ainsi que la tête, le chien de mer jappe sous l'eau et sa présence inspire à tous une grande crainte. Un villageois de Petit-Goâve a même perdu l'un de ses avant-bras au terme d'une lutte avec cet étrange monstre des abysses.

Pour Da, il paraît naïf de tracer une frontière entre le monde du visible et celui de l'invisible, puisqu'elle croit que «le vrai cimetière est partout (ODC, p. 82)». Ses histoires regorgent d'anecdotes saugrenues, invraisemblables où des jeunes filles sont amoureuses de poissons et où des jeunes mariés se transforment en couleuvre, sans que ni Vieux Os ni le lecteur n'arrivent vraiment à déceler si elle y croit vraiment. De plus, des êtres dérangés par la folie figurent également cet envahissement du rationnel par l'irrationnel. Il y a Aurélien, un ancien maçon qui a jadis tué un âne d'un coup de poing et s'est ainsi attiré les moqueries de son entourage. Depuis, il a quitté sa famille et son travail pour se mettre, jour et nuit, à la poursuite des gens qui se moquent de lui en imitant le cri de l'âne (ODC, p. 181). Il y a aussi Seraphina, la vieille marchande de poules qui fait trembler de peur Vieux Os, car elle détient le pouvoir de se transformer en n'importe quel animal, et ce même en plein jour (ODC, p. 22). Et cette folle, dont personne ne connaît le nom, qui court les rues de Petit-Goâve comme une âme meurtrie après avoir subi l'affront, le jour même de ses noces, d'apprendre que son promis était déjà marié et père de trois enfants (ODC, p. 25).

C'est à travers cet hommage au visible (au perceptible) que l'auteur plaide en fait pour l'invisible, c'est-à-dire pour tout ce qui n'est pas figé et limité par une conception que l'on voudrait universelle. La figure de Legba, le dieu vaudou qui assure le passage du monde visible au monde invisible vient aussi rappeler, dans

*Pays sans chapeau* et dans *Le Cri des oiseaux fous*, cette concomitance. Pour Laferrière, le sens et l'intérêt se trouvent également au-delà de ce qu'il y a à voir. Pour le peintre Francis Bacon, l'acceptation de l'invisible transitait par un désir ardent de l'évoquer, de «peindre le cri plutôt que l'horreur». Le sens d'un rêve, d'une toile ou d'un poème échapperait-il toujours à une représentation totale, comme si dans tout ce travail sur le visuel et le perceptible, une part de l'essentiel demeurerait à jamais insaisissable? Dans leur désir de transgresser le convenu, Vieux Os et ses copains sont alors stimulés, même dans leurs jeux, par ce voile inévitable posé sur le perceptible. Ils défient les règlements sécurisants de l'univers diurne et tout en risquant l'inconnu, ils plongent de l'autre côté du soleil. «Une fois, on a continué malgré l'obscurité. C'est toujours comme ça dans les premiers jours de l'été. On a envie d'aller au bout de tout (ODC, pp. 19-20).» Les enfants et les personnes âgées pourraient alors, chacun à leur bout respectif de la vie, faire comme la vieille Cornelia à qui l'on attribue des dons de voyance et des pouvoirs paranormaux, et *voir ce que les autres ne peuvent voir* (ODC, p. 148). Mais selon le bon mot de Da, les fourmis seraient vraiment les seules à savoir ce qu'il y a après la mort (ODC, p. 58). Et c'est toute l'angoisse de ce passage du familier à l'inconnu qui éveille la sensibilité aiguë du narrateur, à travers laquelle se constitue ce détail de la fresque de l'enfance.

### 3.10 Le figuratif

Dire les choses autrement, déconstruire les significations habituelles semble être du ressort des procédés stylistiques, comme de toute œuvre d'art. Ce faisant, leur action ne porte pas uniquement sur le lien tissé entre le langage et la réalité qu'il exprime, mais elle opère aussi sur la substance même du langage<sup>20</sup>. Pris au piège dans la redite des discours, l'écrivain aurait donc recours au figuratif pour contrer la menaçante limitation du langage. «De ce qu'il n'y a point de parallélisme entre le réel et le langage, les hommes ne prennent pas leur parti, et c'est ce refus, peut-être aussi vieux que le langage lui-même, qui produit, dans un affairément incessant, la littérature<sup>21</sup>.»

Cette lutte contre la réduction du sens est fréquemment réengagée à l'intérieur de *L'Odeur du café* par l'expression «c'est une façon de parler» que Da utilise à plusieurs reprises. Par exemple, elle raconte à Vieux Os que l'autorité de son mari

---

<sup>20</sup> «Le langage n'est-il pas le lieu même où se noueraient et se dénoueraient sans cesse *l'esprit* et *la sensibilité*, ce lieu des contraires et des irritations que le poète peut assumer comme tel ou à partir duquel il pourrait, privilégiant l'un ou l'autre, aller de la réalité profonde aux mots ou des mots à la réalité profonde?» Pierre Caminade, *op. cit.*, Paris, Bordas, 1970, p. 19.

<sup>21</sup> Roland Barthes, *Leçon*, p. 22.

était telle dans la maison que personne ne pouvait respirer sans son autorisation. Voyant son petit-fils retenir sa respiration jusqu'à nouvel ordre, Da le rassure et lui dit en riant : «c'est une façon de parler (ODC, p. 30)». Plus loin, Da demande à Vieux Os de ralentir son rythme lorsqu'il aide son grand-père à arroser les roses qu'il a plantées tout autour de la maison. Surpris, Vieux Os lui répond que c'est plutôt le vieil homme qui ne cesse de lui demander s'il est fatigué. Da rit encore en lui faisant comprendre que si son grand-père s'enquiert ainsi, c'est qu'il est lui-même essoufflé. C'est une autre «façon de parler (ODC, p. 36)». Par la récurrence de cette expression, Laferrière réussit à rappeler que la parole peut avoir plusieurs sens, tout comme l'image a son verso. Les mots, pris à la lettre, peuvent être aussi trompeurs et réducteurs qu'un cliché. Cette expression favorise donc, dans la tête du jeune narrateur comme dans celle du lecteur, une interrogation des significations et des pièges qu'elles tendent parfois. Et sous-jacente à cette démonstration que l'image née du langage n'est pas la réalité, mais bien une façon grossière (ou différente) de la représenter, la problématique de la représentation refait surface.

À l'intérieur de l'œuvre littéraire, l'écrivain délaisse la langue de «l'usage» qui vise, dans le monde réel, à distinguer les objets les uns des autres. Il emprunte alors la langue de «la fiction», grâce à laquelle il parle du monde non pas tel qu'il est, mais bien tel qu'il le voit. Par son activité stylistique sur la langue, l'écrivain peut découvrir et choisir les ouvertures sémiotiques latentes du langage. Le style, dans l'œuvre littéraire, s'avérerait donc à la fois un lieu de réconciliation et de révolte entre l'écrivain et la langue. «L'écriture peut tout faire d'une langue, et en premier lieu lui rendre sa liberté<sup>22</sup>.» Chez Laferrière, la métaphore et la comparaison réalisent la même fonction *imageante* que les descriptions spatio-temporelles et que l'expression des perceptions. Mises sous l'égide de l'hypotypose qui «peint les choses d'une manière si vive et si énergique, qu'elle les met en quelque sorte sous les yeux, et fait d'un récit ou d'une description, une image, un tableau, ou même une scène vivante<sup>23</sup>», la métaphore et la comparaison contribuent à l'écriture du visuel puisqu'elles peuvent constituer, au sein du texte, autant des images mentales (en produisant une représentation au premier degré) que littéraires (en introduisant un deuxième sens, davantage analogique et symbolique que littéral). L'étude de ces deux figures de style classiques rend aussi possible l'observation d'un certain travail sur la langue qui vise le dépassement du sens premier, le sens premier des mots et des choses.

<sup>22</sup> Roland Barthes, «Plaisir au langage», *Œuvres complètes II*, Paris, Seuil, 1993, p. 408.

<sup>23</sup> Bernard Dupriez, *Gradus : les procédés littéraire (Dictionnaire)*, Paris, Éditions de Minuit (coll. «10/18»), 1980, p. 240.

### 3.11 La métaphore

Différentes études sémiotiques sur l'image visuelle sont parvenues à convenir d'une similitude certaine entre ce système de représentation spécifique et les figures de style. Effectivement, l'image visuelle et les figures de style opèrent pareillement la fusion du sens et des sens, en donnant à voir, ou à percevoir, l'épaisseur du langage (ou plus largement, du conceptuel) devenu matériau sensible et tangible. Dans l'œuvre littéraire, l'utilisation récurrente de certaines figures de style permettrait donc une matérialisation de la substance abstraite du langage, c'est-à-dire l'insertion de mécanismes perceptifs, visuels ou non, qui augmenterait la présence sensible des êtres et des choses.

La métaphore, par exemple, fusionne deux visions du monde, c'est-à-dire qu'elle rapproche deux réalités qui, tout en ayant chacune leur réseau de significations respectif, partagent une ressemblance à un tout autre niveau sémantique. L'une de ces réalités est connue du lecteur, elle fait partie intégrante du contexte sémantique du texte littéraire qui se déroule sous ses yeux. Tandis que la présence de l'autre y est implicite, se logeant plutôt dans la mémoire et dans la culture propres à ce même lecteur. Dans le rapprochement voulu de ces deux entités hétérogènes, la métaphore donne ainsi naissance à une *double vision* à travers laquelle ses deux pôles s'irradient respectivement.

Il appert que la perception détient une place primordiale dans les fondements métaphoriques, puisque l'image métaphorique acquiert la profondeur signifiante de son contenu par le biais d'un système de représentations qui ne sont pas tout à fait intellectuelles<sup>24</sup>. «Par opposition à l'image symbolique qui est nécessairement intellectualisée, l'image métaphorique pourra ne s'adresser qu'à l'imagination ou à la sensibilité<sup>25</sup>.» C'est dans le langage même que débute le travail de la métaphore, contenu dans la matière première qui ne sert par ailleurs que de point de départ pour l'abstraction intellectuelle du symbole.

La métaphore apparaît ainsi comme l'introduction dans le discours d'une image constituée au niveau de l'activité linguistique. Elle occupe une situation intermédiaire entre le symbole, qui introduit l'image au niveau de la construction intellectuelle, et la synesthésie, qui est la saisie d'une correspondance au niveau de la perception elle-même, en deçà de l'activité linguistique<sup>26</sup>.

---

<sup>24</sup> Dans la métaphore, «le passage d'un sens à l'autre a lieu par une opération personnelle fondée sur une impression ou une interprétation et celle-ci demande à être trouvée sinon revécue par le lecteur.» Bernard Dupriez, *op. cit.*, p. 286.

<sup>25</sup> Michel Le Guern, *Sémantique de la métaphore et de la métonymie*, Paris, Larousse, 1973, pp. 43-44.

<sup>26</sup> *Ibid.*, p. 51.

D'un point de vue sémiotique, la métaphore souligne donc la qualité représentative qui caractérise un signe grâce à un autre signe, c'est-à-dire qu'elle tend à parler d'une chose (ou d'un aspect précis de cette chose) en l'imageant avec une autre. Ainsi, pour le jeune narrateur de *L'Odeur du café*, effrayé par la férocité du chien du voisin chez qui il va voler des mangues avec ses copains, «le diable, c'est un énorme berger allemand qui mange un quartier de bœuf chaque jour (ODC, p. 45).» Tandis que dans *Comment faire l'amour avec un Nègre sans se fatiguer*, «Miz Littérature danse sans se rendre compte de la saleté tout autour d'elle. C'EST UNE ELFE SUR UN TAS DE FUMIER. (p. 57).» Cette recherche particulière où l'abstrait s'exprime par le concret est une stratégie littéraire par laquelle le poète ou l'écrivain présente, selon son libre arbitre, le monde sous un aspect nouveau (un monde embelli ou enlaidi par la métaphore)<sup>27</sup> tout en n'en créant que l'illusion. En mettant sous les yeux l'union du semblable comme du dissemblable, la métaphore crée le visible et suggère l'invisible.

On a comparé la métaphore à un filtre, à un écran, à une lentille, pour dire qu'elle place les choses sous une perspective et engage à "voir comme..."; mais c'est aussi un masque qui déguise. On a dit qu'elle intègre les diversités; mais elle porte aussi à la confusion catégoriale. On a dit qu'elle est "mise pour"; il faut dire aussi qu'elle est «prise pour»<sup>28</sup>.

La force affective de la métaphore est mise à l'œuvre dans les deux premiers romans de Laferrière où elle appuie et accentue la charge sensuelle, voire érotique de certains extraits. Dans *Comment faire l'amour avec un Nègre sans se fatiguer*, les relations sexuelles entre les différents personnages sont décrites par un langage métaphorique spécifique qui puise ses images et ses références dans un champ lexical animal, sauvage et bestial. Ainsi, les ébats de Belzébuth, dans l'appartement au-dessus de chez Vieux, deviennent un "baisage à fond de train zébré de hurlements stridents (CFA, p. 14)», tandis que sa partenaire pousse des «cris de bête blessée (CFA, p. 15).»

En plus de supporter et de stimuler l'érotisme dans les œuvres de Laferrière, le pouvoir émotionnel de la métaphore sert également de véhicule privilégié à l'humour. Puisque cette figure de style crée un écart frappant par rapport à la norme et attire ainsi l'attention, elle facilite et alimente alors une recherche esthétique ou purement humoristique. Très souvent, la métaphore dénomme un objet par une

---

<sup>27</sup> «De sorte qu'il [le poète ou l'écrivain] donne l'impression d'avoir découvert une vérité nouvelle, d'avoir discerné des rapports plus profonds qui existent réellement entre les êtres et les choses.» Hedwig Konrad, *Étude sur la métaphore*, Paris, Librairie philosophique J. Vrin, 1958, p. 136.

<sup>28</sup> Paul Ricœur, *La métaphore vive*, Paris, Seuil, 1975, p. 317.

représentation extrême d'une de ses composantes, impliquant ainsi une exagération. Et «si le contraste entre l'objet désigné et le terme métaphorique est trop frappant, l'hyperbole produira facilement l'effet du comique<sup>29</sup>.» D'ailleurs, les œuvres de fiction contemporaines ont fréquemment choisi l'hyperbole comme devise, celle-ci devenant un miroir de la comédie intérieure où défilent l'absurde, les interrogations et l'humiliation. L'humour apparaît alors comme un moyen d'expression et de conjuration des vertiges métaphysiques reliés à l'existence.

Dans *Comment faire l'amour avec un Nègre sans se fatiguer*, pour se moquer de la naïveté d'une compagne de Bouba face aux enseignements hétéroclites de ce dernier, Vieux dira : «Miz Mystic est assise, le dos contre le paravent japonais; elle a des yeux de lama contemplant un edelweiss (CFA, p. 114).» Dans *L'Odeur du café*, le regard que porte un jeune narrateur de dix ans sur le monde qui l'entoure se teinte également de comique et de fantaisie en privilégiant les rapprochements humoristiques. Ainsi, pour parler de la démarche particulière de Marquis, son chien accidenté, Vieux Os dira : «qu'il porte des chaussures à talons hauts, et qu'il a adopté la démarche prudente et élégante des vieilles dames qui reviennent de l'église (ODC, pp. 13-14).»

### 3.12 La comparaison

La comparaison est connue comme une autre figure de style apte à introduire une image (tantôt visuelle, tantôt conceptuelle) dans l'esprit du lecteur, grâce au rapprochement de deux réalités qu'elle effectue. Toute comparaison est caractérisée par trois pôles particuliers : le terme que l'on compare, le terme auquel ce premier terme est comparé et l'outil de comparaison. C'est généralement la préposition (ou la conjonction) «comme» qui tient lieu d'outil de comparaison, mais la jonction entre deux termes hétérogènes peut également être effectuée par les outils suivants : «aussi... que», «sembler», «semblable à» et «pareil à». La comparaison fait donc se rencontrer, dans le texte littéraire, deux champs sémantiques différents entre lesquels elle trace un lien de similitude, d'analogie. Qu'elle soit évidente ou bien tout à fait inattendue, cette analogie figurative s'inscrit dans tout un jeu d'associations et de correspondances grâce auquel l'écrivain peut rendre sensible, voire visible le rapport au monde qui lui est propre, car «le choix du comparant (ou *phore*) est soumis à la notion, exprimée ou sous-entendue, que l'on veut développer à propos du comparé (ou thème)<sup>30</sup>.»

---

<sup>29</sup> Hedwig Konrad, *op. cit.*, p. 120.

<sup>30</sup> Bernard Dupriez, *op. cit.*, p. 122.

Chez Laferrière, la comparaison s'avère aussi un procédé stylistique qui obéit à un désir de se faire comprendre et d'illustrer. La fonction *imageante* de la comparaison lui sert entre autres pour la description des lieux : «L'appartement est un peu concave comme si je nichais dans une coupe à cognac (ERO, p. 13)» ou pour souligner l'état miséreux de l'ameublement : «une cuisinière aux foyers aussi glacés que des tétons de sorcière volant par -40 degrés (CFA, p. 12).» Le pouvoir d'illustration de la comparaison facilite également la description des personnages : «[Hoki] On aurait dit une flamme bleue qui changeait de teinte sous la lumière (ERO, p. 14).» Tandis que dans *Comment faire l'amour avec un Nègre sans se fatiguer*, Vieux confie, à propos de son ami et colocataire, que «son sommeil est, parfois, aussi aigu que la trompette de Miles Davis (CFA, p. 12).»

Mais la comparaison peut également servir à expliciter une émotion, un effet ou un trouble qui sans elle, demeureraient confus. Dans le premier roman de Laferrière, le divan de l'appartement devient une femme voluptueuse, un véritable personnage avec qui Bouba entretient une relation presque amoureuse puisqu'en son absence, «le Divan a l'air d'une épouse délaissée (CFA, p.23).» Pour parler de l'émoi qu'éveille en lui la jeune Vava, Vieux Os, dans *L'Odeur du café*, utilise une comparaison tout à fait particulière au monde de l'enfance qui illustre, mieux que n'importe quelle digression, les premiers élans amoureux : «Des fois, elle me donne l'impression d'être un cerf-volant au-dessus des arbres. Le fil est invisible (ODC, p. 15).» Par l'économie de mots qu'elle opère, la comparaison a alors le pouvoir de rendre sensibles le visible, tout comme l'invisible. C'est pourquoi, lorsque le jeune narrateur de *L'Odeur du café* demande à sa grand-mère des explications à propos du paradis, cette dernière lui pointe tout simplement sa cafetière.

Par le biais de l'analogie, la métaphore et la comparaison font intervenir une représentation dans l'esprit du lecteur en juxtaposant à l'isotopie<sup>31</sup> du contexte un élément qui lui est étranger. Mais plutôt que de parler d'une seule image, il serait plus juste de traduire la comparaison en une séquence d'images, en un fondu-enchaîné de visions. Car contrairement à la métaphore, la comparaison n'effectue pas un transfert de la signification (elle ne *remplace* pas un signifié par un autre). Les concepts qu'elle rapproche ne perdent pas la signification qui leur est propre pour ne former, au terme d'une symbiose étroite, qu'une seule image déployant une force émotive frôlant la persuasion. Ils s'additionnent plutôt pour créer un deuxième niveau sémantique, la comparaison favorisant ainsi une représentation qui ne s'adresse pas toujours à la vue ou à un autre des cinq sens, mais à un entre-deux où les choses pourraient être rendues sensibles, à la fois par la perception et accessibles pour la raison.

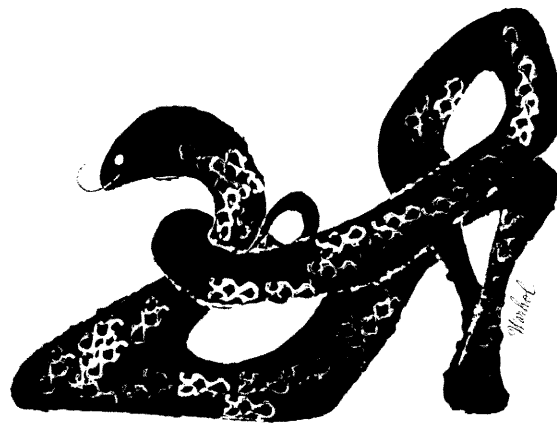
---

<sup>31</sup> Bernard Dupriez définit l'isotopie comme : «le domaine de réalité auquel renvoient les différentes parties du texte.» *Ibid.*, p. 244.

### 3.13 L'isotopie animale dans *L'Odeur du café*

En créant des images, tantôt littérales, tantôt symboliques, la comparaison s'avère un moyen efficace et parfois humoristique de représenter les choses et de les faire comprendre. Dans *L'Odeur du café*, c'est par le biais de comparaisons puisant essentiellement dans une isotopie animale que cette figure de style atteint cette visée explicative. Des fables d'Esopé à celles de Jean de la Fontaine, le monde animal a toujours été un point de comparaison privilégié pour le genre humain. En projetant ses comportements dans ceux d'un genre vivant autre que le sien (tout en expliquant les siens par ceux des animaux, car ne dit-on pas à ce propos que l'homme est un animal doué de raison?), l'être humain trouve une façon de s'analyser hors de lui-même, un miroir où il peut se mirer et se comprendre. Dès lors, les situations, les actions ou les personnages compris dans *L'Odeur du café* peuvent trouver, dans la comparaison animale, une extension (une éclaircie) sensible de leur signification. Dans une perspective globalisante semblable à celle qui caractérise la peinture naïve, les animaux partagent le quotidien des villageois, sans qu'il ne leur soit attribué un rôle purement utilitaire. Ce sont des êtres égaux, intégrés sur le même *plan* que les êtres humains et également essentiels à l'équilibre de la vie<sup>32</sup>.

La comparaison animale met d'abord en parallèle les caractéristiques physiques d'un animal et celle d'un être humain ou parfois même d'un lieu. Ainsi, la rue où habite Vieux Os «court comme un cobra aveuglé par le soleil (ODC, p. 15)», tandis que le jeune narrateur, à cause de son «long corps sans os (ODC, p. 18)», malléable et impatient, est comparé à l'anguille de qui il jalouse les spécificités des invertébrés : «Je déteste m'asseoir. Je préfère la position horizontale. C'est pour cela que j'ai la colonne vertébrale molle comme une anguille. J'aimerais être une anguille pour pouvoir filer dans la rivière. Pas de jambes, pas de bras, pas



Andy Warhol, *Chaussure serpent*, 1955.

<sup>32</sup> Dans *Le Charme des après-midi sans fin*, la hiérarchisation du monde vivant semble arbitraire pour Vieux Os : «Le notaire m'explique tout à propos de la ville, son fonctionnement. Pourquoi cet oiseau qu'on entend sans le voir, pourrait-il être plus important que le préfet Montal (CAM, p. 110)?»



de fesses (ODC, pp. 42-43).» Enfin, la vitalité contenue dans le jeune corps temporairement malade de Vieux Os sera plus loin illustrée par une comparaison touchante parce que faite par une grand-mère désemparée devant l'ennui de son petit-fils. Da dira alors au docteur Cayemitte, de qui dépend le repos forcé de Vieux Os, «on ne peut pas retenir un jeune poulain (ODC, p. 50).» La comparaison animale met en parallèle non seulement les caractéristiques physiques, mais également comportementales des êtres humains et des animaux. Ainsi, Vieux Os compare sa tante Timise à un vautour, complétant le portrait physique qu'il en dresse par une analogie entre la conduite de ces deux êtres :

Timise me fait penser à un oiseau de proie. Un vautour. Peut-être à cause de son nez. [...] Tante Timise a une petite tête plissée, un menton fuyant et pas de dents. Da dit qu'avec ses gencives violettes, Timise peut casser n'importe quel os. Dès que je tombe malade, Timise s'amène toujours, sans que personne ne l'ait prévenue (ODC, p. 94).

Ailleurs, dans un des rêves de Vieux Os, Vava se transforme en une dégoûtante couleuvre, revêtant ainsi, sous le voile de l'inconscient, les traits inquiétants de l'univers sexuel pour un garçon de dix ans. D'ailleurs, la comparaison animale ayant pour référent la couleuvre est réutilisée plus loin, toujours pour signifier un lien symbolique et troublant avec la sexualité, dans une histoire de nuit de noces que Da raconte à son petit-fils (ODC, pp. 100-101).

Ce type d'analogie comportementale entre les êtres humains et les animaux peut, comme précédemment, avoir une valeur péjorative, mais elle peut tout aussi bien orner un individu d'une glorification toute particulière. À cet effet, les équipes sportives qu'idolâtre Vieux Os portent toutes des noms d'animaux, associant ainsi directement leur désir de puissance à celle, mythique, d'un animal précis. Il y a donc l'équipe de football locale, les Aigles, qui évolue sous l'égide d'une précision et d'une force symbolique. Cette comparaison donne également au joueur étoile de cette équipe (le gardien de but que Vieux Os suit partout) toute la puissance désirée puisqu'on le nomme aussi l'Aigle. Se rencontrent alors, pour une lutte quasiment héroïque, les Aigles et les Tigres, ceux-ci étant les joueurs craints de l'équipe de football du village voisin. Un lien tangible se tisse alors entre la recherche de virilité qui peut être celle d'un jeune adolescent (ou de tout autre homme, même adulte) et cette identification particulièrement signifiante à des animaux à qui l'on reconnaît spécifiquement force et puissance. Ainsi, selon Borno, un voisin de Da qui voit d'un mauvais œil le fait que Vieux Os soit élevé entouré de femmes dans un microcosme trop douillet, «il faut élever ce garçon comme un coq de combat (ODC, p. 98 ).»

Dans un registre de comparaisons plus symbolique, Vieux Os compare en classe un pur esprit divin à l'image de paix et de liberté qu'il se fait de l'oiseau qui vole. On accorde même des sentiments aux animaux, comme dans la fable du poisson amoureux (ODC, p. 103) que Da raconte à Vieux Os. Dans cette fable, il est question d'une jeune fille et d'un poisson vainement amoureux l'un de l'autre, passion au terme de laquelle la jeune fille mourra de l'incompréhension que fait naître autour d'elle cette idylle particulière. De même, une vache semble capable de compassion lorsqu'elle lance un sourire triste à Didi (la cousine de Vieux Os) à travers la fenêtre de la classe (ODC, p. 175). Comme si elle ralliait ainsi sa cause au sort, parfois cruel et injuste, réservé aux écoliers.

Dans *L'Odeur du café*, le rapprochement que le jeune narrateur effectue entre la société des fourmis et celle des villageois qui l'entoure élabore la comparaison animale jusqu'au niveau du métalogisme. Trope qui porte son étendue sur des unités de signification égales ou supérieures au mot<sup>33</sup>, le métalogisme se lit alors comme une analogie englobante, voire une allégorie qui établit un parallèle entre deux concepts (ici, la société des fourmis et celle des humains).

Il [le métalogisme] peut modifier notre regard sur les choses, mais il ne dérange pas le lexique. Au contraire, il se définit dans un état de langue qu'il ne met pas en cause. En même temps qu'il est perçu, apparaît la nécessité de prendre les mots dans le sens que certains disent «propre»<sup>34</sup>.

En engageant une transgression plutôt qu'un bris de la relation habituelle entre le concept et la chose signifiée, le métalogisme «contredit, si l'on peut dire, un état de fait<sup>35</sup>» et sans mettre en cause le code linguistique dans *L'Odeur du café*, il mène à voir les choses autrement. Dès lors, s'établit une correspondance entre ces petites bestioles que le garçon épie tous les jours entre les briques jaunes de la galerie, avec une curiosité mêlée de trouble, et la communauté d'adultes qui s'animent autour de lui, dans un monde qui lui est toujours étranger, mais qu'il pressent devoir ultérieurement intégrer. De multiples caractéristiques propres aux fourmis sont alors attribuées aux villageois de Petit-Goâve.

Dans un premier temps, l'effervescence et la frénésie des activités des insectes devient un reflet microscopique des occupations qui rythment le quotidien du village. «Le samedi, c'est jour de marché. Une vraie fourmilière (ODC, p. 15)», et

---

<sup>33</sup> Le métalogisme engage une conceptualisation plus globale que celle, davantage ponctuelle, engagée par la figure de style.

<sup>34</sup> Groupe mu, *Rhétorique générale*, Paris, Larousse, 1970, p. 124.

<sup>35</sup> *Ibid.*, p. 132.

sous la surprise des fortes averses estivales, «les gens courent dans toutes les directions. On dirait des fourmis ailées (ODC, p. 49)». L'extrait suivant démontre bien l'effet de miroir créé de cette façon entre l'infiniment petit (les fourmis vues d'en haut) et l'infiniment grand (les humains vus d'en bas) :

Chaque fois qu'il va pleuvoir, je remarque que les fourmis s'affairent de plus en plus. Elles doivent rentrer les marchandises rapidement, sinon c'est la faillite. Même les fourmis ailées se mettent au travail, alors qu'elles ne font rien en temps normal. Zette ramasse son linge. Les fourmis se frottent le nez quand elles se croisent et dès qu'il y a un mort parmi elles, elles se tiennent toutes autour du mort jusqu'à ce que les brancardiers arrivent et le ramènent dans le trou (ODC, p. 192).

Dans un deuxième temps, l'aspect hiérarchisé de la société des fourmis fait également écho à une certaine subdivision des classes, ayant comme principal critère de classification l'aspect physique (voire la couleur) des habitants de Petit-Goâve. Ainsi, tout comme il y a des villageois catégorisés parce qu'ils sont plus ou moins foncés, «il y a les petites fourmis noires, gaies et un peu folles. Les fourmis rouges, cruelles et carnivores. Et les pires, les fourmis ailées (ODC, p. 18).» Ces parallèles, multipliés dans le récit, donnent à voir la parenté entre les deux sociétés et illustrent bien un rapport d'interdépendance où les caractères des fourmis et ceux des humains semblent permutable. Mais ils offrent surtout à Vieux Os une conception préoccupante du monde social qui prend alors des allures animales.

### 3.14 Style et stéréotypes

Les figures de style, dans leur fonction de créer un écart d'avec la banalité du langage usuel, peuvent aisément ouvrir la signification ou devenir usure, clichés, si elles sont utilisées trop fréquemment. Car à l'usage, elles évoquent de plus en plus directement un sens convenu et «la présence de la figuration n'est plus perceptible<sup>36</sup>.» Le style a donc aussi un prêt-à-porter où se multiplient les expressions à l'éclat défraîchi. Les procédés stylistiques ou figuratifs démontrent ainsi les limites du langage tout en obligeant à repenser le rapport à la langue et au monde. Par leur travail de recherche sur la langue, donc sur les êtres et les choses qu'elles représentent, les figures de style peuvent engager un combat contre les stéréotypes. Elles favorisent, à leur manière, la multiplication et l'éclosion des possibles. Au sein de la langue, le style peut donc continuer à proposer une gymnastique de l'imaginaire, c'est-à-dire son exploitation et son exploration par le biais d'éléments hétérogènes. Le banal et le magique se juxtaposent, les visions du monde sont alors dédoublées par la combinaison des termes et des isotopies.

---

<sup>36</sup> *Ibid.*, p. 243.

L'énoncé figuratif est un énoncé par lequel la réalité est dite autrement. De même, lorsqu'un énoncé devient ironique, il fait comprendre que son émetteur pense autre chose que ce qu'il affirme réellement. Pour contrer les stéréotypes et éviter les pièges creux des discours réducteurs, Dany Laferrière joue aussi de l'ironie. Laferrière conscientise le lecteur en démontrant l'absurdité des discours réducteurs, en la répétant à outrance. L'ironie subvertit le discours de l'Autre. Elle lui emprunte tel quel ses énoncés, mais y ajoute un décalage de contexte, de style ou de ton qui va les rendre ridicules, voire absurdes. C'est alors que le désaccord ou la dénonciation de l'énonciateur peut se faire entendre en sourdine. Par conséquent, l'ironie opère au sein du texte littéraire et des esprits une substitution, une déformation du signifié par laquelle «la dérision vide le sérieux, mais le sérieux *comprend* la dérision<sup>37</sup>.»

Dans *Comment faire l'amour avec un Nègre sans se fatiguer*, Vieux reproduit largement le discours d'autrui sur les Noirs, et cette retransmission comporte une forme d'évaluation de ce discours. Grâce à l'arme délicatement dangereuse que peut s'avérer l'ironie, il vole à l'Autre son langage, il le vide de sens afin qu'il ne puisse plus être réutilisé par la suite avec autant d'efficacité. Entre autres, il récupère l'idée que les Noirs dégagent tous une odeur épicée de feuilles (CFA, p. 25) ou qu'ils ont tous le rire facile et les dents d'un blanc éclatant (CFA, p. 25). Il table également sur des préjugés moins inoffensifs comme le cannibalisme (CFA, p. 39), sur le besoin maniaque, voire psychopathe qu'ont les Noirs de draguer (CFA, p. 50) et finalement sur la criminalité et l'extrême misère de leurs milieux (CFA, p. 94).

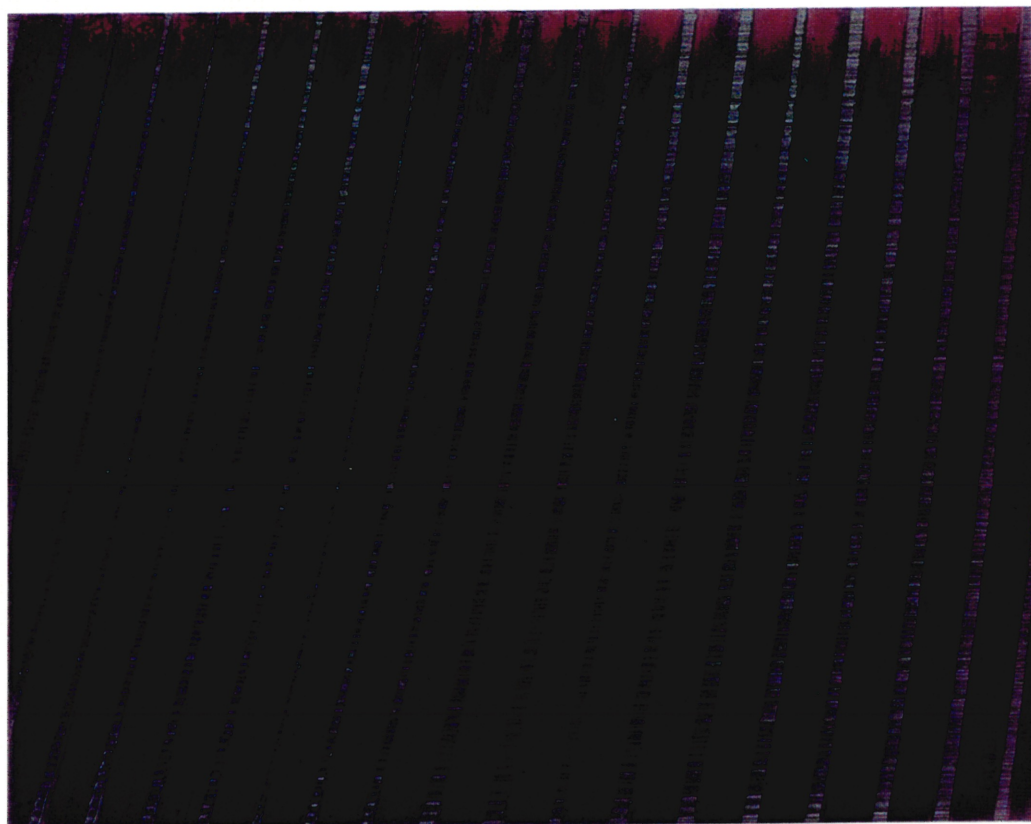
En se cachant derrière les paroles d'autrui qu'ils teintent à leur façon, le narrateur et l'auteur peuvent plaider l'innocence, puisqu'ils ne font que répéter ce qui a déjà été dit. Ils transforment toutefois subrepticement les stéréotypes drainés par le langage en des guet-apens pouvant piéger à tous moments ceux qui les ont élaborés. Contre les théorèmes que le coiffeur Saint-Vil Mayard élabore dans *L'Odeur du café* et qu'il refuse qu'on discute (ODC, pp. 137-138), l'indomptable de la réalité se dresse et, dans un élan polémique et contestataire, répète sans cesse «qui se borne à affirmer doit s'attendre à ce qu'on se borne à le contredire<sup>38</sup>.»

---

<sup>37</sup> Roland Barthes, «Zazie et la littérature», *Essais critiques*, Paris, Seuil (coll. «Tel Quel»), 1964, pp. 129-130.

<sup>38</sup> Gérard Genette, *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Paris, Seuil, 1982, p. 56.

## Conclusion



Soulages, *Catalogue 1132*, 1994.

#### 4.1 «L'Amérique est un énorme téléviseur avec plein d'images dedans<sup>1</sup>.»

C'est ainsi que Dany Laferrière intitule la sixième partie de son roman *Cette grenade dans la main du jeune Nègre est-elle une arme ou un fruit?* Au terme du voyage et de l'enquête qu'il effectue sur le continent nord-américain pour le compte d'un grand magazine, le narrateur de cette œuvre émet donc un certain constat de relativisme qui caractérise si bien la réalité contemporaine.

Ce qui est amusant aux États-Unis, c'est que le passé est si proche qu'on ne sent aucune perspective. Tout est sur le même plan, comme dans les peintures naïves. Dans chaque geste, dans chaque mouvement, dans chaque action de n'importe quel Américain, on peut retrouver toute l'Amérique (CGD, pp. 175-176).

Le réel peut désormais être reproduit le plus rapidement et le plus fidèlement possible. À l'heure du «moi» (ou plutôt du «je») hypertrophié, les caméras se multiplient pour capturer, sous tous leurs angles, aussi bien le vrai que le vraisemblable. Dès lors, les points de vue et les subjectivités semblent tous se valoir. En appuyant sur une télécommande, on passe nonchalamment des images d'une catastrophe naturelle à celles d'un jeu-questionnaire télévisé. En une fraction de seconde.

Pour la première fois dans l'histoire, les conditions sont réunies, non pas pour balayer l'unité – car cela équivaudrait à la dissolution de la socialité même – mais pour l'analyser, lui accorder un rôle structurant mais éphémère, primé par le procès de la jouissance dont cette unité ne serait plus la butée mais la condition<sup>2</sup>.

Les différents aspects du monde que les images visuelles produites industriellement offrent en représentation s'imposent dès lors comme des scènes possibles, donc valables. Toutefois, plutôt que de favoriser une ouverture sur le monde et sur les autres, la prolifération de ces images dans nos sociétés modernes provoque souvent une forme de désancrage. Ce qui est absent nous semble présent, ce qui est faux nous semble vrai et la diversité du monde est limitée par des cadrages, par des reflets illusoire qu'on ne voit plus du tout comme des constructions.

---

<sup>1</sup> Dany Laferrière, *Cette grenade dans la main du jeune Nègre est-elle une arme ou un fruit?*, p.173.

<sup>2</sup> Julia Kristeva, «Pratique signifiante et mode de production», *La Traversée des signes*, Paris, Seuil, 1975, p. 15.

Dans notre monde occidental où aussi bien les signes que la conscience que l'on a d'eux ont atteint une portée incontournable, Laferrière entre dans un jeu sémiotique et artistique très actuel. Pour lutter contre l'errance, voire contre la perte du sens, l'utilisation particulière qu'il fait des codes (autant visuels que linguistiques) et des surcodes lui permet de combiner des signes hétérogènes. «La place faite à l'image par les écrivains modernes atteste la volonté de surmonter cette dichotomie entre l'expérience illusoire d'une réalité déformée par ses reflets et un langage enfermé dans le carcan abstrait des concepts<sup>3</sup>.»

#### 4.2 De l'autre côté de l'image

«J'écris précisément parce que j'ai du mal à accepter un monde unidimensionnel» affirme Dany Laferrière (JCJV, p. 218). Mais ce qui réduit l'évidente pluridimension du monde, n'est-ce pas justement le type de représentations qu'on en fait? Comment alors gagner le pari de la polysémie puisqu'il sera toujours impossible d'exprimer le caractère infini du réel par un système signifiant limité? Dans *Comment faire l'amour avec un Nègre sans se fatiguer*, le narrateur-écrivain se bute à cette inadéquation. Entre le mot qu'il écrit (signifiant), ce qu'il évoque dans son esprit (signifié) et ce à quoi il renvoie vraiment dans la réalité (réfèrent), le décalage est éloquent :

J'écris : LIT.

Je vois : matelas poisseux, drap crasseux, sommier grinçant, Divan gondolé.

Je pense : dormir (Bouba dort douze heures d'affilée), baiser (Miz Sophisticated Lady), rêvasser au lit (avec Miz Littérature), écrire au lit (le *Paradis du Dragueur Nègre*), lire au lit (Miller, Cendrars, Bukowsky (CFA, p. 100).

Il reste aux écrivains le défi de construire, d'utiliser sciemment un code commun sans dire les choses dans une langue commune. Dans ses trois premières œuvres, Dany Laferrière ne pose plus le problème du rapport entre le langage et le visuel, mais pose plutôt le visuel comme langage supplémentaire<sup>4</sup>. En intégrant le langage visuel dans le langage verbal, l'auteur introduit par le fait même une autre façon de nommer le réel. C'est une autre voix qui se fait entendre, d'autres visions qui émergent de cette construction complexe. En effet, le double jeu de la représentation d'une représentation engagé par l'auteur peut multiplier les signes, donc la signification. Ses œuvres mettent donc en scène l'insuffisance de la langue (ou de tout système de représentation limité) et proposent de nouvelles *images* qui encouragent et stimulent plutôt que de réduire. Dans *Le Goût des jeunes filles*, une scène illustre bien cette incapacité à dire tout le réel, autant pour les signes linguistiques que pour les signes visuels, tout en suggérant la possible nécessité de les combiner :

<sup>3</sup> Jeanne-Marie Clerc, *op. cit.*, p. 204.

<sup>4</sup> «Les distinctions entre les arts et les genres s'abolissent et l'on s'achemine vers des œuvres nouvelles, centrées autour de problèmes non plus de récit mais de langage.» *Ibid.*, p. 65.

Un journaliste américain prend des notes à la table des musiciens. Il fait un reportage pour le compte du magazine *Rolling Stone* sur la nouvelle génération d'artistes haïtiens. À sa droite : un photographe (trois caméras autour de son cou) prépare pour le magazine *Vogue* un numéro complet sur Haïti (paysages, musique, danse, vaudou et beautés locales). Ils n'ont pas le même mandat. Le journaliste de *Rolling Stone* va au fond des choses. Le photographe reste à la surface. Il faudra lire les deux magazines pour avoir un portrait complet du pays (GJF, p. 65).

Chez Laferrière, la récurrence des images visuelles parle aussi du regard. De ce regard, souvent filtré de préconçus, avec lequel nous regardons les êtres et les choses qui nous entourent en croyant bien que nous les avons vus. «Ce que nous voyons n'est souvent que ce que nos préjugés nous préparent à voir, ou bien ce que notre expérience passée nous commande de voir, ou bien ce que nos désirs veulent voir<sup>5</sup>.» Le voir et le regarder s'opposent comme deux façons d'ouvrir les yeux, devant une toile ou devant le monde.

Voir, c'est ne pas s'en laisser conter par le visible de la toile, mais, tout au contraire, chercher à percevoir la part d'invu qui affleure le subjectile. Regarder, inversement, c'est s'en laisser mettre plein la vue : ce pour quoi sans doute l'imagerie est faite<sup>6</sup>.

En plein milieu de *Comment faire l'amour avec un Nègre sans se fatiguer*, *Grand Intérieur rouge* d'Henri Matisse tranche et réoriente le regard du lecteur. Les couleurs vives, l'habile travail de mise en abîme et le refus des perspectives traditionnelles qui particularisent ce tableau font tomber les œillères d'une opposition entre deux personnages qui, à la longue, peut devenir stérile et monosémique. Pour ce faire, il fait opérer l'ouverture de la signification propre au signe visuel au sein des brèches sémantiques déjà présentes dans la diégèse. Par ailleurs, en voulant faire échec à une vision unique et universelle, la multiplication des images visuelles dans l'œuvre de Laferrière (ainsi que dans notre monde actuel) n'engendrait-elle pas elle-même des clichés? Comme si un deuxième niveau de représentation augmentait le leurre plutôt que de le réduire. Pour Laferrière, la meilleure réponse face à l'incapacité des différentes formes de représentation d'englober tout le réel et, par le fait même, d'éviter les réductions demeurerait celle qu'apporte le *Ceci n'est pas une pipe* de René Magritte. Laissant à l'avant-plan toute la place à l'appât de l'illusion, ce tableau dirait pourtant : «Je vous conseille de me croire plutôt que de croire à la réalité préfabriquée des clichés (JCJV, p. 131).»

<sup>5</sup> Frédéric Ripoll et Dominique Roux, *op. cit.*, 1995, p. 34.

<sup>6</sup> Pierre Fresnault-Deruelle, *op. cit.*, p. 196.



### 4.3 Écrire avec son corps

La valorisation de la diversité des expériences transparait également dans l'écriture de Laferrière. Elle privilégie les perceptions plutôt que la conceptualisation abstraite. Avec la langue comme scalpel, il intervient directement dans le réel pour en développer les singularités. L'auteur affirme, «pour ma part, j'ai déjà une cause. Elle occupe tout mon esprit. C'est le style. Ou plutôt parvenir à l'absence de tout style. Aucune trace. Que le lecteur oublie les mots pour voir les choses. Une prise directe avec la vie. Sans intermédiaire (JCJV, p. 54).» Dans *L'Odeur du café*, il a effectivement été démontré que la volonté figurative de l'écriture de Laferrière procède principalement par un exercice soutenu et cohérent de descriptions de l'espace, des couleurs et des odeurs. Il confère alors un caractère concret à son langage, c'est-à-dire au rapport spécifique aux mots qu'il a continué à tisser (par le biais de son narrateur) dans l'ensemble de son œuvre :

Avant même d'entendre les mots, je comprends le sens. C'est le corps qui parle d'abord. Il le fait en ami ou en ennemi. Des fois, il peut être aussi chargé de désirs contenus. À ce moment, on dit qu'il est plein à craquer de sens. Le corps peut murmurer, crier, hurler, chanter, sans prononcer un seul son. Il peut même exprimer le contraire de ce que les mots disent. On ne comprend vraiment un homme que quand on peut capter ce qu'il veut dire avant même qu'il n'ouvre la bouche (PSC, p. 76).

Le style imagé de Laferrière est-il un héritage haïtien ou américain? L'auteur tente lui-même une réponse en avouant, «là encore, je me sens plus proche des écrivains américains, qui préfèrent des images concrètes, simples, précises, plutôt que de filer de brillantes métaphores (JCJV, p. 225).» Une façon de dire qui volerait à la nouvelle, à la bande dessinée et au cinéma leur efficacité instantanée<sup>7</sup>. Dans *Comment faire l'amour avec un Nègre sans se fatiguer*, l'influence d'auteurs américains, le rythme syncopé du jazz et cette étourdissante vitesse qui parcourt l'Amérique du Nord ont conféré un *beat*, une cadence anglophone (et plus particulièrement américaine) au phrasé mélodique français. De plus, des procédés tels l'énumération et la répétition confèrent à certains passages du roman de Laferrière une dynamique plus près de la musique que de l'écrit, et une lecture à haute voix

---

<sup>7</sup> «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 des longs enchaînements, de scènes se télescopant que d'un ordre régulier, de la rage que du courage, de l'instinct que de l'esprit. Si la réalité américaine ressemble à un long métrage, la vie d'un Américain est un vidéoclip. C'est pour toutes ces raisons que les écrivains américains (je ne parle pas de ces vendeurs de gros paquets de légumes qu'on trouve dans les supermarchés) ont tant de problèmes avec le roman et semblent exceller si puissamment dans les nouvelles. Le roman contemporain américain est généralement une collection de textes brefs reliés entre eux par un fil souple et solide (le sentiment d'être américain) (CGM, p.27).»

leur rendrait davantage justice. La répétition «opère [...] une métamorphose du langage, d'une part, en utilisant la langue comme un matériau sonore ou visuel d'où sont tirés des effets, d'autre part, en obtenant un supplément de force expressive d'un arrangement de mots qui n'a rien de spécifiquement grammatical<sup>8</sup>.» Ainsi, on pourrait littéralement *faire chanter la phrase* si on déclamait la description suivante d'un orgasme féminin, que Vieux entend dans l'appartement du dessus : «Puis ce cri tendu, en contre-ut, aigu, soutenu, inhumain, tantôt allegro, tantôt andante, tantôt pianissimo, cri interminable, inconsolable, électronique, asexué, sur fond de saxe Parker; unique chant de cette aube (CFA, p. 15).

Pour Laferrière, écrire en français ne semble pas être une trahison de la langue maternelle. Il aborde plutôt la problématique de la langue comme un défi stimulant d'écrivain, haïtien ou non. Mais il semble que dans certaines de ses œuvres le créole, ou du moins une certaine façon de dire plus près de l'oralité que d'un académisme empesé, délie la langue française des visions du monde sclérosées qu'elle sous-tend parfois. Dans *Pays sans chapeau*, qui figure la reconstruction du premier retour au pays natal du narrateur après vingt ans de *voyage*<sup>9</sup>, le narrateur (à la fois écrivain, reporter et animateur à la télévision) retrouve la langue de chez lui. Cette fois-ci, ce n'est pas le souvenir qui fait entendre en sourdine l'ancien rapport qui le liait aux mots (donc aux choses?), mais bien la réalité présente et tangible, dans laquelle le narrateur est plongé en descendant de l'avion :

Je plonge, la tête la première, dans cette mer de sons familiers. Un air connu qu'on fredonne aisément, même si ça fait longtemps qu'on n'a pas entendu la chanson. Bousculade de mots, de rythmes dans ma tête. Je nage sans effort. La parole liquide. Je ne cherche pas à comprendre. Mon esprit se repose enfin. On dirait que les mots ont été mâchés avant qu'on me les serve. Aucun os. Les gestes, les sons, les rythmes, tout ça fait partie de ma chair. Le silence aussi. Je suis chez moi, c'est-à-dire dans ma langue (PSC, p. 76).

Et lorsque, un peu plus tard, il parle de l'exil avec son ami Philippe (PSC, p. 170), la langue maternelle devient un repère indissociable du pays d'origine, une matrice où l'on communique sans porter attention aux codes. Mais une fois qu'on l'a quittée, les mots d'autrefois, ceux qu'on n'entendait plus à force de trop les dire, peuvent retrouver leur goût, peuvent retrouver leur sens. Pour ce faire l'auteur développe une esthétique particulière, un amalgame de langues et de langages qui tente de faire percer une voix singulière :

---

<sup>8</sup> Henri Suhamy, *Les Figures de style*, Paris, Presses Universitaires de France, (coll. «Que sais-je?»), 1981, p. 56.

<sup>9</sup> «Je dois tout dire dans une langue  
Qui n'est pas celle de ma mère.  
C'est ça, le voyage (CDD, p. 134).»

Les peintres primitifs haïtiens m'ont donné ma plus grande leçon d'esthétique. Et c'est vrai que, quand j'écris, je tente de faire comme eux, c'est-à-dire que j'essaie d'intoxiquer le lecteur de façon qu'il ne puisse penser à un autre univers que celui que je lui propose. Je l'envahis. Je m'installe comme une évidence chez lui. C'est à prendre ou à laisser. Quand vous êtes devant un bon tableau primitif (j'adore le mot *primitif*), l'univers qui vous est proposé n'est pas un univers d'analyse, il n'y a rien à corriger, surtout pas à faire remarquer que ce petit bonhomme assis sur cette chaise n'est pas très bien dessiné (JCJV, pp. 128-129).

#### 4.4 L'esthétique du baroque

De la contestation à la recherche de la représentation, le roman haïtien développe aujourd'hui une esthétique particulière, un travail d'intégration tout à fait contemporain. L'intérêt marqué pour le visuel qui vient d'être souligné dans les trois premières œuvres de Dany Laferrière s'inscrit alors dans ce mélange baroque d'influences et de pratiques, dans ce décroisement des possibles qui dérange la structure rationnelle des récits.

Il est généralement admis que l'esthétique du baroque relève d'une logique de l'excès, du surplus, de l'extravagance, de l'imagination qui s'emporte et se complaît dans la prolifération et l'accumulation de l'hétérogène. Par ailleurs, le baroque est réputé exprimer un goût pour les métamorphoses et pour le simulacre, l'artifice, la mise en scène du spectacle ou la représentation des représentations. Dans sa «générosité» accumulative, il se plaît également dans la coexistence des registres que d'autres logiques préfèrent étanches : le sacré et le profane, l'animé et l'inanimé, le réalisme et le fantastique, etc<sup>10</sup>

La jonction de ces différents registres, de ces significations différentes permet l'éclosion d'images neuves. Et la description de celles-ci introduit une nouvelle réalité dans le texte littéraire, un monde qui pense et se repense en récupérant tout ce qu'il contient. «Un jour, la sensibilité humaine ira vers des langages qui dépasseront les langues, qui intégreront toutes sortes de dimensions, de formes, de silences, de représentations qui seront autant de nouveaux éléments de langue<sup>11</sup>.»

---

<sup>10</sup> Christiane Ndiaye, «Ollivier, le baroque au féminin : vers une nouvelle esthétique du roman haïtien», Communication présentée lors du Congrès du CIEF, Tunisie, 28 mai 2000, p. 3

<sup>11</sup> Édouard Glissant, *Introduction à une Poétique du Divers*, p. 94.

Dans son récent entretien avec Bernard Magnier intitulé *J'écris comme je vis*, Dany Laferrière parle ouvertement de son intérêt naturel pour la peinture naïve haïtienne<sup>12</sup>. En Haïti, l'art visuel semble également être nourri par cette créativité qui fuse de toutes parts semble et par le foisonnement du réel qu'elle donne à voir. La peinture se mêle au quotidien d'une manière naturelle, brouillant les frontières entre la vie réelle et les représentations qu'on en fait. Plusieurs artistes vendent leurs tableaux dans les marchés publics et transforment même les autobus en de véritables toiles ambulantes. Cette insertion de la peinture dans les souvenirs, même les plus journaliers, de l'auteur semble éclairer le lien souvent organique qui unit ses personnages aux images visuelles.

Dans *La Chair du maître*, la nouvelle «Un tableau naïf (pp. 138-142)» illustre la force du rapport d'identification qui peut exister entre un spectateur et une toile. Laura Ingraham, personnage principal de la nouvelle, est new-yorkaise jusqu'au bout des ongles. Lors d'une visite au MOMA (Musée d'art moderne de New York), elle vit une expérience quasi mystique dans une salle où sont exposées les œuvres de plusieurs peintres naïfs haïtiens. C'est une révélation. Elle retrouve là, sur tous les murs, l'univers précis qui la baigne depuis son enfance. Lorsqu'elle était petite, un paysage naïf avait effectivement été cloué au-dessus de son lit, et tout au long de sa vie, elle a trimbalé avec elle cette scène de vie paysanne haïtienne, cette image d'exotisme et de tranquillité. Ce langage à la fois nouveau et familier. À la sortie du musée, Laura quitte New-York pour aller vivre, comme une paysanne, en Haïti. À l'intérieur même du tableau de son enfance. La vision particulière du monde qu'elle portait en elle correspond désormais à la réalité. Sa réalité.

#### 4.5 Une autobiographie américaine?

À quelques heures de son départ forcé de Port-au-Prince pour Montréal, le narrateur du *Cri des oiseaux fous*, exprime cette crainte : «Je ne me sens à l'aise que dans un minimum d'inconfort. C'est mon seul souci par rapport à ce voyage. [...] Pourront-ils me garantir, là-bas, un minimum d'inconfort? La petite étincelle de peur qui fait vivre (COF, p. 107).» La petite étincelle de peur qui fait vivre serait-elle aussi la petite étincelle de peur qui fait écrire<sup>13</sup>? Les trois premières œuvres de Dany Laferrière entament un cycle désormais complété, *Une autobiographie américaine*. Cependant, tout au long des dix œuvres qui jalonnent ce parcours largement autobiographique, Dany Laferrière semble être stimulé par

---

<sup>12</sup> Non seulement Dany Laferrière publiera-t-il, dès 1972, des portraits de peintres dans les pages du *Nouvelliste* de Port-au-Prince, mais il fréquentera également les peintres naïfs de cette époque : Rigaud Benoît, Jasmin Joseph et Saint-Brice.

<sup>13</sup> Pour Dany Laferrière, le choc que fut la prise de conscience de sa différence en arrivant à Montréal semble avoir été fructueux. «Le noir n'existe qu'en présence du blanc. Avant, à Port-au-Prince, je n'étais qu'un être humain. Cette découverte m'a comme chaviré dans un univers neuf. Il me fallait rendre compte de tout cela, il me fallait pour cela devenir écrivain.» Dany Laferrière, «Monique Proulx et Dany Laferrière», *Dialogue d'île en île : de Montréal à Haïti*, Les Éditions du CIDIHCA/Radio-Canada, 1996, pp. 33-34.

un défi d'écriture qui éviterait que son œuvre ne soit perçue uniquement que comme un témoignage de ses expériences. Posées entre la fiction et l'autobiographie, ses œuvres tanguent en évitant les étiquettes.

Parler du jazz et du Coran, dans *Comment faire l'amour avec un Nègre sans se fatiguer*, sans trop connaître ces langages spécifiques, et régler son pas au leur. Faire un roman zen, à partir de Montréal, et calquer, dans *Éroshima*, la brièveté des haïku et des clichés photographiques. Exposer ses souvenirs, comme on expose des tableaux, et parvenir à faire sentir *L'Odeur du café*. Faire un choix parmi les virtualités de significations. Combiner les signes, les enrichir. Se jouer du vrai, se jouer du faux.

Peindre.  
Écrire.



Fernand Léger, *Éléments mécaniques sur fond rouge*, 1924.

## **Bibliographie**

## 1. Le Corpus

### 1.1 Principal

LAFERRIÈRE, Dany, *Comment faire l'amour avec un Nègre sans se fatiguer*, Montréal, VLB éditeur, 1985, 153p.

\_\_\_\_\_, *Éroshima*, Montréal, TYPO, 1998, 139p.

\_\_\_\_\_, *L'Odeur du café*, Montréal, VLB éditeur, 1991, 200p.

### 1.2 Secondaire

LAFERRIÈRE, Dany, *Le Goût des jeunes filles*, Montréal, VLB éditeur, 1992, 207p.

\_\_\_\_\_, *Cette grenade dans la main du jeune Nègre est-elle une arme ou un fruit?*, Montréal, VLB éditeur, 1993, 205p.

\_\_\_\_\_, *Chronique de la dérive douce*, Montréal, VLB éditeur, 1994, 136p.

\_\_\_\_\_, *Pays sans chapeau*, Montréal, Lanctôt éditeur, 1996, 225p.

\_\_\_\_\_, *La Chair du Maître*, Montréal, Lanctôt éditeur, 1997, 313p.

\_\_\_\_\_, *Le Charme des après-midi sans fin*, Montréal, Lanctôt éditeur, 1997, 203p.

\_\_\_\_\_, *J'Écris comme je vis : Entretien avec Bernard Magnier*, Montréal, Lanctôt éditeur, 2000, 244p.

### 1.3 Entrevues et autres publications

BENOÎT, JACQUES W., *Comment faire l'amour avec un Nègre sans se fatiguer*, Québec/France, 1989, (film).

DUMAS, Pierre-Raymond, «Entretien avec Dany Laferrière», *Conjonction*, Montréal, nos. 170-171, juillet-décembre 1986, pp. 80-81.

LAFERRIÈRE, Dany, «Un homme en trois morceaux», *Tribune Juive*, Montréal, vol. 13, no. 6, août 1996, pp. 18-22.

LAFERRIÈRE, Dany et PROULX, Monique, «La Lettre et l'Image», *Dialogue d'île en île : de Montréal à Haïti*, Montréal, CIDIHCA/Radio-Canada, 1996, pp. 31-52

RACHED, Tahani, *Haïti, Québec*, Montréal, ONF, 1985, (enregistrement vidéo).

RICHER, Anne, «Fuir les pièges, les carcans», *La Presse*, Montréal, 15 mars 1993, pp. A1-A2.

## 2. Articles critiques sur les trois œuvres du corpus

### 2.1 Sur *Comment faire l'amour avec un Nègre sans se fatiguer* (1985)

BEAUDOIN, Réjean, «Les mouches du plafond», *Liberté 165*, Montréal, vol. 28, no. 3, juin 1986, pp. 126-131.

BERROUET-ORIOU, Robert, «Nérophilie, schizophrénie ou Les avatars de l'errance urbaine», *Conjonction*, Montréal, no. 169, avril-juin 1986, pp. 61-67.

BRISEBOIS, Sophie, *Dany Laferrière : parcours d'une écriture*, Montréal, Mémoire, Département d'études littéraires, UQAM, 1997, 119p.

CHASSAY, Jean-François, «Topographies américaines», *Voix et images*, Montréal, vol. 19, no. 2, hiver 1994, pp. 416-420.

GRADY, Wayne, «Black and white in colour», *Books in Canada*, Toronto, vol. 17, no. 2, mars 1988, pp. 38-39.

MARCOTTE, Gilles, «Comment faire l'amour avec ses lecteurs sans se fatiguer. Dany Laferrière se moque de lui-même; Victor-Lévy Beaulieu, des autres», *L'Actualité*, Montréal, vol. 11, no. 2, février 1986, p. 126.

SIMON, Sherry, «The Geopolitics of Sex, or Signs of Culture in the Quebec Novel», *Essays on Canadian writing*, Downsview, no. 40, printemps 1990, pp. 44-49.

\_\_\_\_\_, «The language of Difference. Minority Writers in Quebec», *Canadian literature*, Vancouver, no. 1, mai 1987, pp. 119-127.



VASSAL, Anne, «Lecture savante ou populaire : *Comment faire l'amour avec un Nègre sans se fatiguer* de Dany Laferrière», *Discours social/Social discourse*, Montréal, vol. 2, no. 4, hiver 1989, pp.185-202.

## **2.2 Sur *Éroshima* (1987)**

ANTHONY, Elizabeth, «Eros by Any Other Name», *Books in Canada*, Toronto, vol. 20, no. 6, septembre 1991, p. 36.

BOIVIN, Jean-Roch, «Vices et vertus de l'exotisme», *Lettres québécoises*, Montréal, no. 49, printemps 1988, pp. 27-29.

MARTEL, Réginald, «Pétard retentissant et mythe absent», *La Presse*, Montréal, 10 octobre 1987, p. J3.

ROYER, Jean, «Une bombe dans la tête», *Le Devoir*, Montréal, 10 octobre 1987, p. D3.

## **2.3 Sur *L'Odeur du café* (1991)**

BYRNE, Kathleen, «An Aroma of Coffee», *Books in Canada*, Toronto, vol. 22, no. 8, novembre 1993, p. 48.

GUAY, Hervé, «Les anciennes odeurs», *Le Devoir*, Montréal, 28 septembre 1991, p. D1 et D4.

JONASSAINT, Jean, «Une histoire d'enfance», *Lettres québécoises*, Montréal, no. 64, hiver 1991-1992, p. 21.

LÉVESQUE, Robert, «Vieux os», *Le Devoir*, Montréal, 28 septembre 1991, p. D2.

SILEIKA, Antanas, «Pleasure in the Land of the Small Presses», *The Antigonish review*, Antigonish, no. 96, hiver 1994, pp. 47-55.

## **2.4 Sur les autres œuvres de Dany Laferrière**

CHARTRAND, Robert, «L'aisance et le labeur», *Le Devoir*, Montréal, 22-23 novembre 1997, p. D. 12.

\_\_\_\_\_, «Dany Laferrière : le roman dans le corps», *Le Devoir*, Montréal, 5-6 juillet 1997, p. D4.

FORTIN, Marie-Claude, «Pouvoir intime (*La Chair du maître*)», *Voir*, Montréal, 15-21 mai 1997, p. 38.

LEDUC, Louise, «Retour au pays du caillou au soleil», *Le Devoir*, Montréal, 18-19 juin 1996, p. D1.

MARTEL, Réginald, «Les après-midi sans fin de Vieux Os», *La Presse*, Montréal, 16 novembre 1997, p. B3.

NAVARRO, Pascale, «Dany Laferrière : les années de plomb», *Voir*, Québec, 22 au 28 septembre 1994, p. 16 et 18.

ROY, Monique, «Dany Laferrière : souvenirs intimes», *Châteleine*, Montréal, Février 2000, pp. 47-51.

### 3. Panorama de la littérature antillaise

ALEXIS, Jacques-Stéphen, «Débat autour des conditions d'un roman national chez les peuples noirs : Où va le roman?», *Conférence Congrès des arts nègres*, Paris, Présence africaine, 1957, pp. 81-101.

ANDRÉ, Jacques, *Caraïbales : études sur la littérature antillaise*, Paris, Éditions caribéennes, 1981, 169p.

CONDÉ, Maryse et COTTENET-HAGE, Madeleine, *Penser la créolité*, Paris, Karthala, 1995, 320p.

BERNABÉ, Jean, CHAMOISEAU, Patrick, et CONFIAANT, Raphaël, *Éloge de la créolité*, Paris, Gallimard, 1989, 69p.

DASH, J. Michael, *Haiti and the United States : national stereotypes and the literary imagination*, New York, St-Martin's Press, 1988, 152p.

FANON, Frantz, *Peau noire, masques blancs*, Paris, Seuil, 1952, 222p.

GLISSANT, Édouard, *Le Discours antillais*, Paris, Gallimard (coll. «Folio/Essais»), 1981, 467p.

\_\_\_\_\_, *Introduction à une Poétique du Divers*, Montréal, PUM, 1995, 106 p.

\_\_\_\_\_, «Lieu clos, parole ouverte», *Poétique de la relation*, Paris, Seuil, 1990, pp. 77-89.

HOFFMANN, Léon-François, *Le Roman haïtien : idéologie et structure*, Sherbrooke, Naaman, 1982, 329p.

JONASSAINT, Jean, *Le Pouvoir des mots, les maux du pouvoir : des romanciers haïtiens de l'exil*, Paris/Montréal, Arcantère/PUM, 1986, 271p.

LAROCHE, Maiximilien, *Haïti et sa littérature*, Montréal, AGEUM, 1963, 89p.

\_\_\_\_\_, *L'Image comme écho : essais sur la littérature et la culture haïtienne*, Montréal, Éditions Nouvelle Optique, 1978, 240p.

LUDWIG, Ralph, *Écrire la parole de nuit : la nouvelle littérature antillaise*, Paris, Gallimard, 1994, 190p.

NDIAYE, Christiane, «Ollivier, le baroque au féminin : vers une nouvelle esthétique du roman haïtien», Communication présentée lors du Congrès du CIEF, Tunisie, 28 mai 2000.

PRICE-MARS, Jean, *De Saint-Domingue à Haïti : essai sur la culture, les arts et la littérature*, Paris, Présence africaine, 1959, 170p.

RELOUZAT, Raymond, *Tradition orale et imaginaire créole*, Petit-Bourg, Éditions Ibis rouge, 1998, 228p.

TOUMSON, Roger, *La Transgression des couleurs : littérature et langage des Antilles*, Paris, Éditions caribéennes, 1989, 257p.

#### **4. Histoire et sémiologie de l'image visuelle**

##### **4.1 Histoire de l'image visuelle**

AMAR, Pierre-Jean, *Histoire de la photographie*, Paris, Presses universitaires de France (coll. «Que sais-je?»), 1997, 127p.

APRAXINE, Pierre, *The naive tradition*, New York, Library of Congress Catalog, 1973, 64p.

BENJAMIN, Walter, *Sur l'art et la photographie*, Paris, Éditions Carré, 1997, 96p.

DELEUZE, Gilles, *Francis Bacon : logique de la sensation*, Paris, La Différence, 1984, 112p.

DURAND, Régis, *Le Regard pensif : lieux et objets de la photographie*, Paris, La Différence (coll. «Essais»), 1988, 216p.

\_\_\_\_\_, *Le Temps de l'image : essai sur les conditions d'une histoire des formes photographiques*, Paris, La Différence, 1995, 202p.

DUROZOI, Gérard, *Matisse*, Paris, Éditions Fernand Hazan, 1989, 138p.

ESSERS, Volkmar, *Henri Matisse, maître de la couleur*, Fribourg, Medea Diffusion S. A., 1987, 95p.

LEGER, Fernand, *Fonctions de la peinture*, Paris, Éditions Gonthier, 1965, 206p.

LEIRIS, Michel, *Bacon*, Paris, Cercle d'art (coll. «Découvrons l'art du XX<sup>e</sup> siècle»), 1994, 63p.

LIVINGSTONE, Marco, *Duane Michals, photographe de l'invisible*, Paris, Éditions de la Martinière, 1998, 232p.

PATAKI, Eva, *Haitian painting : art and kitsch*, Chicago, Adam Press, 1986, 161p.

RIPOLL, Frédéric et ROUX, Dominique, *La Photographie*, Toulouse, Éditions Milan (coll. «Les Essentiels Milan»), 1995, 63p.

WHEELER, William, «Bleu Matisse», *Bleu*, Paris, Éditions Du May, 1994, p. 28.

#### 4.2 Sémiologie de l'image visuelle

ARNHEIM, Rudolf, *La Pensée visuelle*, Paris, Flammarion (coll. «Nouvelle Bibliothèque scientifique»), 1976, 350p.

ARROUYE, Jean, «Mors alma mater : de la photographie», *Protée*, Chicoutimi, vol. 14, automne 1986, pp. 87-91.

\_\_\_\_\_, «Visible/lisible ou la transaction sémiologique», *Protée*, Chicoutimi, vol. 14, no. 1-2, printemps-été 1986, pp. 139-157.

AYFRE, Amédée, *Conversion aux images?*, Paris, Éditions du Cerf (coll. «7<sup>e</sup> art»), 1964, 358p.

BARTHES, Roland, *La Chambre claire : note sur la photographie*, Paris, Cahiers du cinéma, 1980, 192p.

\_\_\_\_\_, «Rhétorique de l'image», *Œuvres complètes I*, Paris, Seuil, 1993, pp. 1417-1429.

\_\_\_\_\_, «Société, imagination, publicité», *Œuvres complètes II*, Paris, Seuil, 1993, pp. 507-517.

\_\_\_\_\_, «Visualisation et langage», *Œuvres complètes II*, Paris, Seuil, 1993, pp. 112-116.

CLERC, Jeanne-Marie, *Littérature et cinéma*, Paris, Nathan, 1993, 222p.

COUNTÉS, Joseph, *Du lisible au visible : initiation à la sémiotique du texte et de l'image*, Bruxelles, De Boeck-Wesmael, 1995, 283p.

DEBRAY, Régis, *Vie et mort de l'image : une histoire du regard en Occident*, Paris, Gallimard (coll. «NRF»), 1992, 412p.

FLOCH, Jean-Marie, «Image, signes, figures : l'approche sémiotique de l'image», *Revue d'esthétique*, Paris, no. 7, 1984, pp.109-114.

FONTANILLE, Jacques, *Sémiotique du visible : des mondes de lumière*, Paris, Presses universitaires de France (coll. «Formes sémiotiques»), 1995, 200p.

FOURNEL, Louise, *Les Structures logiques de la pensée visuelle*, Montréal, Mémoire, Département d'arts plastiques, UQAM, 1983, 103p.

FOZZA, Jean-Claude, GARAT, Anne-Marie et PARFAIT, Françoise, *Petite fabrique de l'image : parcours théorique et thématique*, Paris, Magnard, 1988, 253p.

FRANCOEUR, Louis et FRANCOEUR, Marie, *Grimoire de l'art, grammaire de l'être*, Sainte-Foy/Paris, Les Presses de l'Université Laval/Klincksieck, 1993, 376p.

FRESNAULT-DERUELLE, Pierre, *L'Éloquence des images : images fixes III*, Paris, Presses universitaires françaises, 1993, 256p.

\_\_\_\_\_, *Les Images prises au mot : rhétoriques de l'image fixe*, Paris, Edilig, 1989, 205p.

GAUTHIER, Guy, *Initiation à la sémiologie de l'image*, Ligue française de l'enseignement et de l'éducation permanente (coll. «Les cahiers de l'audiovisuel»), 1979, 159p.

\_\_\_\_\_, *Vingt + une leçons sur l'image et le sens*, Paris, Edilig, 1989, 201p.

GOMBRICH, Ernst Hans, *Image and code*, Michigan, Wendy Steiner, 1981, 186p.

GOODMAN, Nelson, *Langages de l'art*, Nîmes, Éditions Jacqueline Chambon, 1990, 313p.

GROUPE MU, *Traité du signe visuel : pour une rhétorique de l'image*, Paris, Seuil, 1992, 504p.

JOLY, Martine, *L'Image et les signes : approche sémiologique de l'image fixe*, Paris, Nathan, 1994, 191p.

\_\_\_\_\_, *Introduction à l'analyse de l'image*, Paris, Nathan, 1994, 128p.

LINDEKENS, René, *Essai de sémiotique visuelle : le photographique, le filmique, le graphique*, Paris, Klincksiek, 1976, 200p.

MANGUEL, Alberto, «Lire les images», *Une Histoire de la lecture*, Paris/Montréal, Actes-Sud/Leméac, 1998, pp. 121-135.

MATHIEU-CASTELLANI, Gisèle, *La Pensée de l'image : signification et figuration dans le texte et dans la peinture*, Vincennes, Presses universitaires de Vincennes, 1994, 264p.

MERLEAU-PONTY, Maurice, *Le Visible et l'Invisible*, Paris, Gallimard, 1964, 360p.

MULVEY, Laura, «Visual pleasure and narrative cinema», *Visual and other pleasures*, Bloomington/Indianapolis, Indiana University Press, 1989, pp. 14-26.

PORCHER, Louis, *Introduction à une sémiotique des images : sur quelques exemples d'images publicitaires*, Paris, Éditions Didier, 1976, 254p.

SAINT-MARTIN, Fernande, *Sémiologie du langage visuel*, Sainte-Foy, Presses de l'Université du Québec, 1987, 307p.

SCHAPIRO, Meyer, *Words, script and pictures : semiotics of visual language*, New York, G. Braziller, 1996, 199p.

## 5. Théories littéraires

### 5.1 Approche sémiologique

AMOSSY, Ruth, *Les Idées reçues : sémiologie du stéréotype*, Paris, Nathan, 1991, 215p.

AMOSSY, Ruth et ROGER, Elisheva, *Les Discours du cliché*, Paris, Éditions CDU-SEDES, 1982, 151p.

BARTHES, Roland, *L'Aventure sémiologique*, Paris, Seuil (coll. «Points»), 1985, 359p.

\_\_\_\_\_, *Communication*, Paris, Seuil, no. 4, 1964,

\_\_\_\_\_, *L'Empire des signes*, Genève, Éditions d'Art Albert Skira S. A., 1991, 151p.

\_\_\_\_\_, *Incidents*, Paris, Seuil, 1987, 116p.

\_\_\_\_\_, «Japon : l'art de vivre, l'art des signes», *Œuvres complètes II*, Paris, Seuil, 1993, pp. 528-532.

\_\_\_\_\_, *Leçon*, Paris, Seuil (coll. «Points/Essais»), 1978, 46p.

\_\_\_\_\_, «Plaisir au langage», *Œuvres complètes II*, Paris, Seuil, 1993, pp. 408-409.

\_\_\_\_\_, «Le Plaisir du texte», *Œuvres complètes II*, Paris, Seuil, 1993, pp. 1495-1529.

\_\_\_\_\_, «Plaisir, écriture, lecture», *Œuvres complètes II*, Paris, Seuil, 1993, pp. 1478-1492.

\_\_\_\_\_, «Une problématique du sens», *Œuvres complètes II*, Paris, Seuil, 1993, pp. 885-900.

\_\_\_\_\_, «Sémantique de l'objet», *Œuvres complètes II*, Paris, Seuil, 1993, pp. 65-73.

DEELY, John N., *Basics of semiotics*, Bloomington, Indiana University Press, 1990, 149p.

ECO, Umberto, *La Production des signes*, Paris, Librairie générale française, 1992, 125p.

\_\_\_\_\_, *Le Signe*, Bruxelles, Éditions Labor, 1988, 220p.

\_\_\_\_\_, *La Structure absente : introduction à la recherche sémiotique*, Paris, Mercure de France, 1972, 447p.

GILLAN, Garth, *From sign to symbol*, Brighton, Harvester Press, 1982, 153p.

GROUPE D'ENTREVERNES, *Analyse sémiotique des textes*, Lyon, Presses universitaires de Lyon, 1979, 207p.

HÉNAULT, Anne, *Introduction à la sémiotique générale*, Paris, Presses universitaires de France, 1979, 191p.

INIS, Robert E., *Consciousness and the play of signs*, Bloomington, Indiana University Press, 1994, 177p.

KOCH, Walter Alfred, *Culture and semiotics*, Bochum, N. Brockmeyer, 1989, 179p.

KRISTEVA, Julia, «Pratique signifiante et mode de production», *La Traversée des signes*, Paris, Seuil, 1975, pp. 11-29.

MUKAROVSKY, Jan, «Littérature et sémiologie», *Poétique*, Paris, no. 3, 1970, pp. 386-398.

PEIRCE, Charles Sanders, *Textes fondamentaux de sémiotique*, Paris, Méridiens Klincksieck, 1987, 124p.

RADAR, Raymond, *Invention et métamorphose des signes*, Paris, Klincksieck, 1978, 334p.

## 5.2 Approche thématique

COLLECTIF, «Du thème en littérature», *Poétique*, Paris, vol. 16, 1985, pp. 393-516.



RICHARD, Jean-Pierre, *Littérature et sensation*, Paris, Seuil, 1954, 286p.

TOMACHEVSKI, Boris, «Thématique 1925», *Théorie de la littérature*, Paris, Seuil, 1965, pp. 263-307.

WEBER, Jean-Paul, *Domaines thématiques*, Paris, Gallimard, 1963, 340p.

ZIOLKOWSKI, Theodore, *Varieties of literary thematics*, Princeton, Princeton University Press, 1983, 267p.

### 5.3 Approche stylistique

BACRY, Patrick, *Figures de style : et autres procédés stylistiques*, Paris, Belin, 1992, 335p.

BARTHES, Roland, «Le style et son image», *Œuvres complètes II*, Paris, Gallimard, 1993, pp.1264-1271.

CAMINADE, Pierre, *Image et métaphore : un problème de poétique contemporaine*, Paris, Bordas, 1970, 159p.

COMBE, Dominique, *La Pensée et le style*, Paris, Éditions universitaires, 1991, 186p.

DUPRIEZ, Bernard, *Gradus : les procédés littéraires (Dictionnaire)*, Paris, Éditions de Minuit (coll. «10/18»), 1980, 541p.

EMBLER, Weller, *Metaphor and meaning*, Deland, Everett/Edwards, 1966, 166p

GENETTE, Gérard, «Langage poétique, poétique du langage», *Figures III*, Paris, Seuil (coll. «Points/Essais»), 1969, 294p.

GROUPE MU, *Rhétorique générale*, Paris, Larousse, 1970, 206p.

HESBOIS, Laure, *Les Jeux de langage*, Ottawa, Éditions de l'Université d'Ottawa, 1986, 333p.

KONRAD, Hedwig, *Étude sur la métaphore*, Paris, Librairie philosophique J. Vrin, 1958, 171p.

LE GUERN, Michel, *Sémantique de la métaphore et de la métonymie*, Paris, Larousse, 1973, 126p.

MOLINIÉ, Georges, *Sémiostylistique : l'effet de l'art*, Paris, Presses universitaires de France, 1998, 284p.

REBOUL, Anne, *Rhétorique et stylistique de la fiction*, Nancy, Presses universitaires de Nancy, 1992, 135p.

RICOEUR, Paul, *La Métaphore vive*, Paris, Seuil, 1975, 413p.

SPITZER, Léo, *Études de style*, Paris, Gallimard, 1970, 531p.

\_\_\_\_\_, «Les études de style dans différents pays», *Actes du 3<sup>e</sup> congrès de la Fédération internationale de langue et de littératures modernes*, Université de Liège, 1961, pp. 23-38.

SUHAMY, Henri, *Les Figures de style*, Paris, Presses universitaires de France (coll. «Que sais-je?»), 1981, 127p.

ULLMANN, Stephen, *Meaning and style*, New York, Harper&Row Publishers, 1973, 175p.

#### 5.4 Théories littéraires générales

ANGENOT, Marc, «Pour une théorie du discours social : problématique d'une recherche en cours», *Littérature*, Montréal, no. 70, mai 1988, pp. 82-98.

BAKHTINE, Mikhaïl, «Le plurilinguisme dans le roman», *Esthétique et théorie du roman*, Paris, Gallimard, 1987, pp. 122-151.

BARTHES, Roland, «Littérature et discontinu», *Essais critiques*, Paris, Seuil (coll. «Tel Quel»), 1964, pp. 175-187.

\_\_\_\_\_, «Zazie et la littérature», *Essais critiques*, Paris, Seuil (coll. «Tel Quel»), 1964, pp. 125-131.

ECO, Umberto, «Applications : Un drame bien parisien», *Lector in fabula. Le rôle du lecteur ou la coopération interprétative dans les textes narratifs*, Paris, Grasset, 1979, pp. 255-293.

FOUCAULT, Michel, *Les Mots et les choses*, Paris, Gallimard (coll. «NRF»), 1996, 400p.

GAUVIN, Lise, «Des formes mixtes», *Études françaises : la littérature et les médias*, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, vol. 22, no. 3, 1987, pp. 7-11.

GARCIA, Alain, *L'Adaptation du roman au film*, Paris, Éditions Diffusion, 1990, 221p.

GENETTE, Gérard, *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Paris, Seuil, 1982, 74p.

JAUSS, Hans Robert, «L'histoire de la littérature : un défi à la théorie littéraire», *Pour une esthétique de la réception*, Paris, Gallimard, 1978, pp. 21-80.

KLINKENBERG, Jean-Marie, «Le français : une langue en crise?», *Études françaises*, Montréal, vol. 29, no. 1, pp. 171-190.

LEJEUNE, Philippe, *Je est un autre : l'autobiographie de la littérature aux médias*, Paris, Seuil, 1980, 332p.

\_\_\_\_\_, *Moi aussi*, Paris, Seuil, 1986, 337p.

PERRON, Bernard, «Focalisation : un détour par la scénaristique», *Études littéraires : le scénario de film*, Québec, vol. 26, no. 2, automne 1993, pp. 27-35.

ROYER, Jean, «De l'entretien», *Études françaises : la littérature et les médias*, Montréal, vol. 22, no. 3, 1987, pp. 117-123.

VANOYE, Francis, *Cinéma et récit I : récit écrit-récit filmique*, Paris, Nathan, 1989, 222p.

VISWANATHAN, Jacqueline, «Action. Les passages narrativo-descriptifs du scénario», *Cinéma : Le Scénario*, Montréal, vol. 2, no. 1, automne 1991, pp. 7-26.

\_\_\_\_\_, «Une écriture cinématographique», *Études littéraires : le scénario de film*, Québec, vol. 26, no. 2, automne 1993, pp. 9-18.

ZUMTHOR, Paul, *Babel ou l'inachèvement*, Paris, Seuil, 1997, 227p.