

L'ekphrasis dans les romans de Dany Laferrière : Analyse d'un système d'interaction textuelle

Jorge Antonio Calderón
Simon Fraser University

L'œuvre romanesque de Dany Laferrière est profondément influencée par la réflexion sur l'image¹, que ce soit la photographie, le cinéma ou la peinture. Plus particulièrement, la relation entre la littérature et la peinture est d'une grande importance dans ses livres. Pour cette raison, la notion

¹ À la fin de *L'Odeur du café*, p. 216, Laferrière précise que l'inspiration du livre lui vient d'une image qui est liée à ses souvenirs d'enfance : « [...] j'ai écrit ce livre surtout pour cette seule 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. »

d'ekphrasis peut nous aider à mieux comprendre l'interaction entre la poétique de l'auteur et sa vision de la peinture. Dans cette étude, nous proposons l'idée que, dans les romans de Laferrière, la description de peintures a pour principal but de réfléchir à l'acte de création littéraire. Par l'ekphrasis, l'auteur présente indirectement les rouages de sa manière d'écrire un roman. Par la façon dont il décrit des peintures au cours de ses récits, Laferrière explique aussi une certaine démarche d'interprétation des textes littéraires. Pour ces raisons, l'étude de l'ekphrasis dans les romans de Laferrière nous permet, par un détour, de mieux comprendre la conception qu'il a du processus de création et de réception d'une œuvre littéraire. Afin d'explorer la problématique de l'ekphrasis en tant que système d'interaction textuelle dans les romans de Laferrière, nous commencerons par définir de manière générale cette notion en nous appuyant sur divers travaux théoriques. Ensuite, nous présenterons les idées que Laferrière développe sur la peinture primitive. Précisons que nous nous intéressons uniquement à la perspective de l'auteur sur ce qu'il appelle la peinture primitive. Pour cette raison, les définitions de ce type de peinture que nous analyserons seront seulement fondées sur le point de vue de Laferrière et sur les différents commentaires que l'auteur a faits à ce sujet. Enfin, nous lirons de manière très détaillée la description qu'il fait de la toile *Grand intérieur rouge* de Matisse, qu'il a insérée dans *Comment faire l'amour avec un Nègre sans se fatiguer*, son premier roman, publié en 1985.

Définitions théoriques de l'ekphrasis

La notion d'ekphrasis peut être définie à partir de points de vue divers. James A. W. Heffernan a proposé une définition

relativement simple et précise de l'ekphrasis puisque, pour lui, elle est « the verbal representation of visual representation ». (1993, p. 3) L'ekphrasis marque donc le passage d'un système de représentation visuel vers un système de représentation linguistique. Elle est ainsi une représentation au deuxième niveau : la représentation d'une représentation. Dans ce cas, l'ekphrasis n'est pas une stratégie artistique pour représenter directement la réalité. Elle est plutôt la reconstruction d'une forme de construction de la réalité.

Les idées de Philippe Hamon sur l'ekphrasis ajoutent des éléments de réflexion à la définition de Heffernan. Pour Hamon, l'ekphrasis est une « description littéraire (qu'elle soit intégrée ou non à un récit) d'une œuvre d'art réelle ou imaginaire — peinture, tapisserie, architecture, bas-relief, coupe ciselée, etc. — que va rencontrer tel ou tel personnage dans la fiction » (1991, p. 8). Hamon limite donc la portée de l'ekphrasis au champ de la création littéraire, ce qui est à notre avis contreproductif. Il est préférable de prendre en compte l'ensemble des possibilités de représentations linguistiques créées à partir de représentations visuelles, comme le fait Heffernan, afin de ne pas réduire l'ekphrasis à un usage simplement littéraire, puisqu'elle fait partie, par exemple, de la critique d'art.

Toutefois, le fait que la reprise d'une œuvre d'art par l'ekphrasis dans un texte puisse être réelle ou imaginaire est important. Si l'œuvre d'art, en tant que point de référence, existe réellement, alors l'ekphrasis est une représentation linguistique d'une représentation visuelle. Par contre, si l'œuvre d'art a aussi été imaginée par celui qui la décrit, alors l'ekphrasis est la représentation d'une fiction, qui n'a pas de

réfèrent réel, dans une fiction. Dans ce cas, la description d'une œuvre d'art fictive est une représentation littéraire de premier niveau. Dans la définition qu'elle propose de l'ekphrasis, Margaret H. Persin note, comme le fait Hamon, que ce type de description peut faire partie d'un « poetic text that makes reference to a visual work of art whether real or imagined » (1997, p. 18). Ensuite, elle élargit, dans le cadre de son travail, la définition de l'ekphrasis : « I will include in this broadly viewed framework a poetic text which refers to the œuvre of a particularly named artist: this type of text may not make reference to a specific art work, but rather attempts to capture the essence of, or pay homage to, an artist's style. » (p. 18) Persin inclut donc les références d'ordre général à l'œuvre d'un artiste sans qu'il soit nécessaire, pour qu'il y ait ekphrasis², de décrire ladite œuvre de manière détaillée.

Pour sa part, Claus Clüver propose une définition sémiotique de l'ekphrasis qui reprend des éléments déjà mis en évidence par Heffernan, Hamon et Persin. La définition suivante de Clüver a l'avantage d'être particulièrement fonctionnelle pour l'analyse d'un grand nombre de types d'ekphrasis :

Ekphrasis is the verbal representation of a real or fictitious text composed in a non-verbal sign system. This definition uses the term "text" as it is used in most semiotic discourses. It does, of course, include non-literary verbalizations (as in art criticism) of texts that are not necessarily works of art (such as posters

² Dans *Cette grenade dans la main du jeune Nègre est-elle une arme ou un fruit ?*, par exemple, Laferrrière fait référence à Basquiat sans nécessairement décrire ses œuvres de manière systématique : « J'ai rencontré Jean-Michel Basquiat quelques jours avant sa mort. Avant ou après, cela n'a plus d'importance pour personne. Il achetait des fruits, à trois heures du matin. Des oranges, je me souviens. J'avais vu une de ses toiles, par hasard, chez un couple haïtien, à Brooklyn. Je l'avais reçue comme un violent coup de poing au plexus. » (p. 302)

and photographs), and it makes explicit the fact that these non-verbal texts may exist only in their verbalization. The definition does not restrict the objects of ekphrasis to representational texts: it covers architecture, as well as absolute music and non-narrative dance. (1997, 26)

À partir d'une étude de l'œuvre critique de Breton, Michael Riffaterre, quant à lui, souligne des caractéristiques de l'ekphrasis qui dépassent les définitions plutôt structurelles que nous avons présentées jusqu'ici. La première partie de l'explication de Riffaterre reprend l'idée générale de Heffernan, puisque l'ekphrasis est pour lui « le genre littéraire dont le but est de représenter avec des mots une représentation visuelle » (2002, p. 201). Il met ensuite l'accent sur le processus d'interprétation qui fait partie de la représentation au deuxième niveau qu'est l'ekphrasis, car l'une des conséquences de ce procédé textuel est « de motiver dans un second mouvement l'interprétation de la peinture par une mimésis de mimésis » (p. 201). Notons qu'au lieu de parler de la représentation d'une représentation en ce qui concerne l'ekphrasis, Riffaterre choisit la notion plus classique et aussi plus particulière de la « mimésis », réduisant par conséquent le processus de représentation à une conception plus traditionnelle de la représentation de la réalité qui pourrait être jusqu'à un certain point inscrite dans la lignée réaliste occidentale.

L'une des contributions importantes de Riffaterre à la réflexion sur l'ekphrasis concerne la manière dont il souligne la valeur herméneutique de cette dernière. Pour lui, il est possible

d'utiliser cette herméneutique de l'art de peindre en général, ou d'une toile en particulier, [pour] justifier ou [pour] rationaliser les jugements de valeur qu'on attend de toute critique. On en attend ces jugements, certes, mais cela n'exclut pas la

possibilité que la démarche critique soit moins le but ultime que le moyen d'autre chose. (p. 201)

La reprise d'une peinture, par exemple, témoigne d'une sélection critique, d'une reconstruction et d'une signification autre de l'œuvre ainsi intégrée dans un texte. Le but du processus de création d'une ekphrasis peut, pour Riffaterre, dépasser ce qu'il appelle « une démarche critique » qui viserait, entre autres, l'évaluation et l'interprétation de l'œuvre visuelle représentée par un nouveau système linguistique.

L'autre contribution de Riffaterre à la compréhension du fonctionnement de l'ekphrasis touche à ce qu'il déduit de son étude des textes de Breton : « L'œuvre critique de Breton serait alors un exercice sur la surréalité, très semblable à ses poèmes. » (p. 201) L'écrivain surréaliste n'aurait donc pas tout à fait rendu compte des œuvres artistiques qu'il a critiquées. Sa démarche critique aurait plutôt été au service de son processus de création littéraire. Les ekphrasis de Breton, selon Riffaterre, sont seulement en apparence des reprises textuelles de représentations visuelles. Dans les faits, ces ekphrasis contribuent à la réflexion littéraire sur le surréalisme. Pour cette raison, Riffaterre ajoute :

Bien qu'utilisant une rhétorique spécialisée, son *ekphrasis* nous rappelle à chaque instant que ce mot était synonyme d'un autre trope, l'hypotypose, désignant à la fois la représentation frappante, directe, immédiate, et émotionnelle des sentiments que suscite en nous le monde extérieur, et la lecture symbolique qui nous sert à prendre cette interprétation à notre compte, qui nous sert à l'intérioriser. Intérioriser est ici le mot-clef. (p. 201)

Le processus de l'ekphrasis commencerait donc par la relation qu'un sujet établit avec le monde extérieur. L'intériorisation de l'altérité à laquelle est confronté le sujet serait l'étape suivante.

Une fois l'altérité intégrée et filtrée par l'expérience de son intériorisation, alors elle serait extériorisée par une représentation subjective et relative qui prendrait la forme de ce que nous appelons l'ekphrasis. D'une certaine façon, Riffaterre met en évidence les qualités phénoménologiques et herméneutiques de l'ekphrasis. Il dépasse de cette façon les définitions structurelles de cette dernière. Dans cet article, nous proposons une réflexion sur l'utilisation et l'influence de l'ekphrasis dans l'œuvre de Dany Laferrière dans laquelle nous centrons l'analyse sur des questions touchant plus particulièrement à des enjeux d'ordre herméneutique³. Ces enjeux, tels que définis par Riffaterre, sont analysés à travers, tout d'abord, une étude de la conception de la peinture primitive que Laferrière explique dans *J'écris comme je vis*, entretien avec Bernard Magnier qui a été publié en 2000, et ensuite une analyse minutieuse de la description de *Grand intérieur rouge*, qui est faite par le personnage de Vieux, dans *Comment faire l'amour avec un Nègre sans se fatiguer*.

La peinture primitive

Quand Laferrière réfléchit à la question du rythme, il fait des références à la musique et à la danse ; quand il pense à celle du style, il cite alors l'influence de la peinture primitive haïtienne. L'idée du style prend en considération et la forme et le contenu

³ Le rapport qu'établit Riffaterre entre intériorité, extériorité et altérité est particulièrement intéressant dans le cadre de l'étude des romans de Laferrière parce que la relation entre soi et l'autre est une thématique centrale dans ces derniers. La définition que propose Riffaterre de l'ekphrasis nous permet de lier le contenu thématique et la forme textuelle des œuvres de Laferrière. Pour des analyses du thème de l'altérité dans les romans, voir Purdy (1992), Lamontagne (1997) et L'Hérault (1998).

de l'œuvre, car cette question n'est pas traitée seulement de manière formaliste et technique par l'auteur. En ce qui concerne le style, les œuvres de certains peintres ont eu une influence sur la définition qu'en propose Laferrière :

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. (2000, p. 128-129)⁴

L'œuvre doit donc avoir un effet physique sur le spectateur ou le lecteur. Elle doit provoquer un état d'esprit différent — un état que nous pourrions qualifier de second. Le lecteur des romans doit atteindre une perception et une expérience de lui-même, des autres et des choses qui lui permettent de toucher à une nouvelle conscience du monde. L'art est toxique comme une drogue et comme un poison. En même temps, l'art peut aussi, par sa toxicité, être un remède.

En acceptant d'entrer dans l'univers de l'œuvre romanesque, le lecteur pénètre au cœur d'une expérience grâce à laquelle il atteint un état second qui lui permet de prendre conscience de l'être et du monde d'un autre point de vue. Cette pénétration est en fait une interpénétration : le lecteur entre dans l'univers de l'œuvre et l'œuvre entre dans l'univers du lecteur. Pour que le poison ou la drogue ou le remède agisse, le lecteur doit accepter de conclure le pacte que l'auteur lui propose dans son œuvre. Au sujet de la peinture qui l'intéresse, Laferrière ajoute :

⁴ Dany Laferrière. *J'écris comme je vis*, p. 128-129. Les références à cet ouvrage seront désormais indiquées par le sigle *JCJV*, suivi du folio, et placées entre parenthèses dans le texte.

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. Ce n'est pas ainsi que cela se passe ici. Gardez ces habitudes pour les salons. (*JCV*, p. 129)

Derrière l'apparente simplicité et la naïveté des tableaux qui explorent une esthétique primitive se cache la question de l'origine. L'artiste tente un retour vers la source. Il cherche à revenir vers l'état originaire des êtres, du monde et de l'art. Il réfléchit à la possibilité de les faire surgir par son œuvre tels qu'initialement ils lui apparaissent avoir été. La démarche esthétique des peintres haïtiens auxquels fait référence Laferrière est pour cette raison originale et originelle. L'œuvre ainsi créée ne peut pas être analysée, c'est-à-dire qu'elle ne peut pas être décomposée en ses différentes parties, car ses éléments sont inséparables : le tableau est une expérience esthétique totale. Le sens global de l'œuvre doit être reçu et accueilli tel qu'il est donné à voir par la peinture dans son ensemble, et donc sans essayer de réduire par l'analyse la vision du monde qui y est inscrite. *L'Odeur du café* et *Le Charme des après-midi sans fin*, par exemple, prennent la forme d'un retour vers l'enfance, c'est-à-dire vers la source de l'inspiration créatrice du personnage écrivain de ces deux récits. De plus, la fragmentation de l'écriture⁵ rappelle les coups de pinceau des peintures naïves. Dans *L'Odeur du café*, les tableaux enfantins de quelques courtes

⁵ Cécile Hanania (2005, p.76) décrit un phénomène semblable de fragmentation de l'écriture dans son étude d'*Éroshima* : « Bien que sous-titré "roman", *Éroshima* n'a ni l'unité, ni la cohérence d'une narration romanesque. Constitué de seize parties ou tableaux disparates, de longueurs très inégales (une à quatre-vingts pages), le texte mélange, dans une confusion qui frise parfois le coq-à-l'âne, réflexions historiques, saynètes érotiques et entretiens fictifs. »

lignes se succèdent et s'accumulent, comme dans celui où Vieux Os parle du paradis : « Un jour, j'ai demandé à Da de m'expliquer le paradis. Elle m'a montré sa cafetière. C'est le café des Palmes que Da préfère, surtout à cause de son odeur. L'odeur du café des Palmes. Da ferme les yeux. Moi, l'odeur me donne des vertiges. » (Laferrière, 1999, p. 19)

Comme dans le cas de la musique et de la danse, le corps est central dans l'expérience de la peinture primitive haïtienne. Laferrière remarque que « [d]ans 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. » (*JCJV*, p. 128) Le point de fuite est le point imaginaire que le peintre choisit sur la toile afin de construire la peinture en créant un effet de perspective. Le point de fuite sert au peintre à dessiner sur la surface de la toile des objets et des espaces en trois dimensions. Par un dessin qui occupe seulement la largeur et la hauteur de la toile, le peintre crée l'illusion d'une troisième dimension, celle de la profondeur. En orientant son regard à l'aide du point de fuite, le spectateur peut étudier la construction d'une peinture.

Habitué à apprécier la structure d'un tableau en utilisant le point de fuite pour guider son regard, Laferrière l'a cherché dans les peintures naïves sans succès. Puis, il a découvert que le point de fuite ne se trouvait pas sur la toile. Le point de fuite est remplacé dans les tableaux naïfs par le point de vue du spectateur, comme il le précise : « Je l'ai cherché jusqu'à ce que j'aie découvert que c'était mon plexus qui servait de point de fuite. » (*JCJV*, p. 128) Les peintures naïves ne sont pas des représentations qui ont pour but de reproduire la perception

visuelle de la réalité par un effet de perspective. Ces peintures donnent préséance à la relativité du point de vue et à la subjectivité. Le spectateur doit voir, comprendre, expliquer et interpréter l'exploration d'un monde imaginaire à partir de son expérience. Parce qu'il n'y a pas de point de fuite, le spectateur doit accepter de faire sienne la vision du monde que le peintre a créée. Une fois qu'il a vécu cette expérience artistique, alors le spectateur peut interroger le tableau. Il peut ensuite se questionner sur la peinture.

Si le spectateur doit entrer dans l'espace des tableaux qui sont construits de manière classique à partir de points de fuite, il doit au contraire laisser la peinture naïve le pénétrer. Ainsi, le point de vue du spectateur coïncide avec celui qui informe le monde du tableau. Une fois le spectateur intoxiqué par l'art naïf, il expérimente sa force esthétique, poétique et herméneutique. Laferrière explique ce phénomène artistique de la manière suivante : « 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 ! » (*JCJV*, p. 128) Par cette expérience artistique, l'image picturale apparemment immobile se met en mouvement. Un univers dynamique émerge par la fusion de l'œuvre et du spectateur. Le silence du tableau se métamorphose en « tintamarre », en « cris », en « rires », en « marchandages ». Les personnages prennent soudainement vie. L'expérience esthétique devient une possession. Le corps du spectateur pénétré par l'œuvre d'art entre en transe.

Pour cette raison, Laferrière privilégie une conception physique de l'art, et plus particulièrement de la littérature. Son

œuvre littéraire « accorde une importance capitale au corps » (*JCJV*, p. 140). Dans *Pays sans chapeau*, par exemple, les émotions et les sensations passent par le corps du narrateur, qui est présenté comme un écrivain primitif écrivant dans le récit ce que le lecteur est en train de lire au milieu de Port-au-Prince :

Je suis chez moi dans cette musique de mouches vertes travaillant au corps ce chien mort, juste à quelques mètres du manguier. Je suis chez moi avec cette racaille qui s'entredévore comme des chiens enragés. J'installe ma vieille Remington dans ce quartier populaire, au milieu de cette foule en sueur. Foule hurlante. Cette cacophonie incessante, ce désordre permanent — je le ressens aujourd'hui — m'a quand même manqué ces dernières années. (2006, p. 11-12)

Au tintamarre, aux cris, aux rires, aux marchandages qui émergent des tableaux naïfs haïtiens font écho la musique des mouches vertes, la foule hurlante, la cacophonie incessante de *Pays sans chapeau*.

Grand intérieur rouge

La fascination que Laferrière décrit au sujet de la peinture haïtienne est également provoquée par d'autres œuvres d'art. Il donne l'exemple du tableau *Grand intérieur rouge* de Matisse, qui exerce sur lui la même séduction que celle qu'il ressent face à des peintures naïves d'Haïti : « Instinctivement, dès que je l'ai vu, il m'a sauté au visage. Quelque chose à la fois de neuf et de si ancien. » (*JCJV*, p. 129) Le tableau est le fruit de la force de création du peintre. Une vision nouvelle du monde émerge de l'œuvre. Et en même temps, le tableau est inscrit dans une tradition artistique. Ainsi, une nouvelle facette de l'histoire de l'art est découverte et explorée par la peinture de Matisse.

L'inconnu que le tableau dévoile est en fait un déplacement et une transformation des œuvres qui font partie de l'histoire et de la tradition de la peinture. Une œuvre d'art est la manifestation concrète d'un dialogue avec d'autres œuvres d'art passées et contemporaines. Il n'y a donc pas de création spontanée, par exemple, d'un tableau, car celui-ci est le résultat de la rencontre et du questionnement de l'ancien par le neuf et du neuf par l'ancien.

De la même façon, la vision du peintre est différente et semblable à celle du spectateur qui est troublé par ce qu'il y a de commun dans cette expérience artistique : « J'avais l'impression étrange de regarder à l'intérieur de moi-même. » (*JCJV*, p. 129) Un dialogue se déroule entre le peintre et le spectateur par la médiation du tableau. La vision du monde qu'un autre être humain propose permet au spectateur de se voir, de se percevoir, de se comprendre tel qu'il ne s'est jamais vu auparavant. La rencontre a lieu dans l'espace commun de l'art. À partir de cet espace profondément humain, la vision de l'être de l'un interroge la vision de l'autre : ce que le peintre questionne de l'être dans son œuvre devient une interrogation possible de son propre être pour le spectateur.

En outre, la vision de l'être dans l'œuvre est complétée par celle du monde : « Force, joie et vivacité des couleurs. J'aurais aimé vivre dans un tel univers. » (*JCJV*, p. 129) Par la force de séduction esthétique, le spectateur est pénétré par l'œuvre d'art. En même temps, il pénètre dans l'univers du tableau. Il est pénétré par les possibilités nouvelles à l'œuvre dans la peinture. Enfin, il désire se pénétrer de cette vision de l'être et du monde. Dans le tableau de Matisse, le neuf et l'ancien, soi et l'autre ainsi que la jeunesse et la vieillesse se conjuguent : « C'est si jeune.

C'est pourtant la dernière grande toile à l'huile que Matisse a peinte, à quatre-vingts ans. » (*JCJV*, p. 129) Le début de la vie se confond avec la fin de la vie, car le commencement porte déjà en lui son aboutissement et l'aboutissement porte encore en lui le commencement. Pour comprendre cela, il a fallu à Matisse l'expérience de toute une vie.

Grand intérieur rouge est aussi la fusion de la vie et de la mort, de la création et de la destruction, de la lumière et de la noirceur qui a lieu à travers la force de la sexualité : « Une telle sexualité ! Une telle vitalité ! » (*JCJV*, p. 129) La force du tableau atteint la sauvagerie, la férocité et la cruauté. À ce degré extrême, Laferrière compare la force de l'art à une pulsion cannibale : « Il n'y a que le cannibalisme qui soit capable de vous procurer une joie aussi spontanée. » (*JCJV*, p. 129) L'art est par conséquent une force d'absorption et de destruction. Création et anéantissement sont au cœur de l'expérience artistique. La séparation entre soi et l'autre disparaît, car il y a intégration et transformation. Le processus artistique est en fait un phénomène de fusion. Matisse souligne cette fusion en peignant des « tableaux à l'intérieur du grand tableau » (*JCJV*, p. 129). Les mises en abîme et la métafiction sont aussi des techniques d'écriture que Laferrière privilégie dans ses romans : « J'aime décrire mes livres à l'intérieur du livre que je suis en train d'écrire. Comme un désir d'avaler son propre univers. Je n'habite plus dans mon univers. C'est lui qui m'habite. Il est dans mon ventre. » (*JCJV*, p. 129) Les mises en abîme sont, pour Laferrière, des procédés picturaux et littéraires qui marquent visiblement et lisiblement les processus de fascination, d'intégration, de transformation et de fusion. Une œuvre d'art est par conséquent toujours une réinvention ; elle n'est jamais une simple invention.

Dans *Comment faire l'amour avec un Nègre sans se fatiguer*, Vieux, le protagoniste et le narrateur du roman, décrit *Grand intérieur rouge*. La description du tableau a plusieurs fonctions dans la structure narrative du roman. Elle n'est pas une mise en abîme de la même nature que le roman *Paradis du dragueur nègre* que Vieux est en train d'écrire. Mais cette description met en relief l'une des clés herméneutiques pour comprendre le mécanisme de l'écriture de Laferrière. Au premier niveau, *Comment faire l'amour avec un Nègre sans se fatiguer* est un texte provocateur. Dès la reprise raciste⁶ du mot « Nègre » dans le titre, il y a une violence du discours qui est fortement exprimée. Le livre se présente comme un manuel à l'usage des lectrices qui aimeraient apprendre à faire l'amour avec des « Nègres » sans se fatiguer. L'histoire qui est racontée reprend une série de préjugés sur les hommes noirs. Par exemple, les jeunes hommes semblent avoir pour principal but dans la vie de faire l'amour avec le plus grand nombre de femmes. Ils donnent également l'apparence d'être paresseux.

Donc, au premier niveau, le roman est un collage de lieux communs sur le racisme et la sexualité. Cependant, peu à peu, le lecteur prend conscience que les discours sociaux racistes et sexistes sont repris afin de les critiquer. Le roman est en fait ironique ; il faut donc en décoder le texte pour comprendre les remises en question qui y sont proposées. Derrière la banalité de l'histoire qui est racontée sont dévoilées des réflexions sur l'histoire, sur la société et sur la politique. Une fois que l'effet de provocation est dépassé, le lecteur découvre une écriture et un récit intelligents et stimulants intellectuellement. La description

⁶ Sur la question du racisme, voir Naudin (1995), Mayr (2006) et Brazziel (2003).

suivante du tableau de Matisse doit être interprétée dans ce contexte :

Je ne sais pourquoi j'ai toujours imaginé l'univers comme cette toile de Matisse. Ça m'avait frappé. C'est ma vision essentielle des choses. La toile, c'est *GRAND INTÉRIEUR ROUGE* (1948). Des couleurs primaires. Fortes, vives, violentes, hurlantes. Tableaux à l'intérieur du grand tableau. 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 droite, deux peaux de fauve. C'est une peinture primitive, animale, grégaire, féroce, tripale, tribale, triviale. On y sent un cannibalisme bon enfant voisinant avec ce bonheur immédiat. Direct, là, sous le nez. En même temps, ces couleurs primaires, hurlantes, d'une sexualité violente (malgré le repos du regard), proposent dans cette jungle moderne une nouvelle version de l'amour. Quand je me pose ces questions — Ô combien angoissantes — sur LE RÔLE DES COULEURS DANS LA SEXUALITÉ, je pense à la réponse de Matisse. Elle m'accompagne depuis. Je ne savais pas encore que ce n'était pas suffisant pour faire face à l'orage de la vie et que je mourrais probablement avec les dents de ce problème enfoncées dans la gorge. (2002, p. 49-50)

L'ekphrasis, dans ce passage, commence par la mise en relief de l'émotion que le protagoniste a ressentie face à la toile de Matisse. Puis, il y a une description et une interprétation du tableau. Enfin, par l'ekphrasis, le narrateur s'approprie l'œuvre de Matisse. Il la fait sienne en l'intégrant dans une réflexion personnelle sur les couleurs, c'est-à-dire sur la race et le racisme ainsi que sur la sexualité. *Grand intérieur rouge* est décrit à partir du regard de Vieux : la subjectivité de la perception, de la compréhension et de l'interprétation est donc mise en évidence. À travers la médiation du tableau, une relation intersubjective est développée entre Matisse, le

créateur de l'œuvre, et Vieux, le spectateur. L'œuvre du premier provoque la réflexion du second. Vieux donne un sens à la peinture qui n'est pas nécessairement directement lié à celui que Matisse désirait explorer au départ. En fait, la signification du tableau est inscrite par Vieux dans sa propre vie. À partir du tableau qu'un autre a créé, Vieux tente de mieux se comprendre et de saisir un sens de l'existence qui, sinon, lui aurait été inconnu. La toile de Matisse devient une représentation possible du monde que Vieux s'approprie à partir d'une quête de sens. La signification du tableau émerge des couleurs « primaires », donc essentielles et fondamentales, desquelles surgissent les émotions que Vieux ressent. Au delà des idées, c'est une expérience des sensations provoquées par l'œuvre qui est centrale.

De la même manière que Laferrière utilise des mises en abîme dans son roman, Matisse en a fait usage dans sa peinture. À l'intérieur de *Grand intérieur rouge*, il peint de nouveau *L'ananas* qui est, d'une part, une citation de l'une de ses œuvres dans une autre œuvre et, d'autre part, une nouvelle création de l'œuvre qu'il a auparavant peinte. Comme *Grand intérieur rouge* porte en lui *L'ananas*, chaque nouvelle œuvre est le fruit de l'expérience de la création des œuvres précédentes. La mise en abîme évoque aussi un processus de cannibalisme : toute œuvre intègre les œuvres qui ont ouvert les voies qui ont rendu possible leur création. L'imaginaire de chaque artiste est nourri par celui d'une multitude d'autres artistes : ce sont là des phénomènes d'influence, d'intertextualité et d'intermédialité. Sans l'art, l'art n'existe pas. Toute œuvre fait partie de l'espace de l'art. Elle est en interaction avec d'autres œuvres qu'elle cite, qu'elle intègre, qu'elle déplace, qu'elle explique, qu'elle réinvente, qu'elle interprète ou qu'elle conteste.

Mais l'art fait aussi partie de l'expérience de la vie réelle. Pour cette raison, les œuvres sont en relation directe avec le monde et les êtres. Du point de vue de Vieux, la toile de Matisse est une réflexion sur le monde et, plus particulièrement, sur la sexualité et sur l'amour. L'art propose donc des manières de vivre et, surtout, de vivre ensemble. Dans l'après-guerre, *Grand intérieur rouge* est une réflexion sur les rapports humains qui sont en constante transformation. Comment faire l'amour après la guerre ? Comment aimer après avoir vécu l'expérience de la guerre ? Matisse tente une réponse en conjuguant le primitivisme et le modernisme dans son tableau. À partir de la représentation picturale d'un salon, Vieux explore tout d'abord le questionnement des couleurs primaires d'un point de vue esthétique. Ensuite, il remet en question les couleurs dans *Grand intérieur rouge* dans le cadre de sa réflexion sur le racisme et la sexualité dans les années 1980. Par une recherche formelle sur la peinture, Matisse a proposé une vision du monde et de l'être dans sa toile. En établissant une relation intermédiaire, à l'aide de l'ekphrasis, entre le tableau *Grand intérieur rouge* et le roman *Comment faire l'amour avec un Nègre sans fatiguer*, Laferrière explore la représentation et la construction des rapports raciaux et sexuels en fonction d'une réflexion sur les couleurs qui passent de la toile de Matisse vers la description des corps des personnages par l'intermédiaire du point de vue de Vieux. Pour cette raison, les recherches poétiques et esthétiques sont également des quêtes éthiques.

Un système d'interaction textuelle

Au cours d'entretiens et dans plusieurs de ses romans, Laferrière réfléchit à la poétique, à l'esthétique et à la

signification de sa démarche littéraire et de son œuvre. L'expérience de l'écriture, la définition et le fonctionnement de la littérature, la relation entre la réalité sociopolitique⁷, la culture et l'art sont des préoccupations sur lesquelles Laferrière revient constamment afin d'approfondir ses idées et de nuancer ses propos. Par une série de parallèles, l'auteur tente d'enrichir ses prises de position. Par exemple, il compare son écriture avec la musique et la danse : « La musique des mots. Je fais danser les mots sur la piste de la page blanche. C'est vrai que je joue de la musique en écrivant. Je souris. Je bouge. J'écris. Je suis chez moi. Je mène la danse. » (*JCV*, p. 122) Par les thèmes de la musique et de la danse, Laferrière inscrit l'importance de l'intermédialité⁸ dans son œuvre comme il met en évidence la centralité de la peinture par son utilisation de l'ekphrasis. Par conséquent, les mots produisent des sons qui deviennent de la musique pour qui sait les déchiffrer. De plus, à partir des mots émergent également des images inspirées par la peinture. De manière plus générale, nous pouvons considérer que toutes ces stratégies d'écriture sont des éléments faisant partie d'un

⁷ La réflexion sur les problèmes sociaux et la politique est centrale dans l'œuvre de Laferrière. Dans son analyse du *Goût des jeunes filles*, Nathalie Courcy (2004, p. 85) souligne que « la fiction et la réalité historique coexistent en permanence. Quoique parcellaires, les allusions à l'histoire haïtienne et aux incohérences politiques caractérisent les aventures du personnage de Dany [...] »

⁸ L'ekphrasis est bien sûr un procédé intermédial qui fait partie du postmodernisme de l'œuvre de Laferrière. Dans ce contexte, l'intertextualité est également très importante, comme l'a noté Martin Munro (2005, p. 177-178) : « Laferrière's commentary on the Haitian literary tradition in *Pays sans chapeau*, indeed throughout his "American autobiography", is largely effected through ironic intertextual reference to canonical works. From his very first published work, *Comment faire l'amour avec un Nègre sans se fatiguer*, Laferrière has used veiled, at times almost imperceptible, intertextuality to play with literary archetypes, to subvert them, and ultimately to situate his own work in relation to that of his predecessors. »

système global d'interaction textuelle dans l'œuvre de Laferrière. Pour cette raison, sur le plan formel, l'ekphrasis, l'intertextualité et l'intermédialité font partie du système d'interaction textuelle. Ce système formel répond, fait écho au système thématique qui prend en compte les rapports interculturels, transculturels et transnationaux et il le complète

Par exemple, pour Laferrière, l'œuvre littéraire devrait ressembler à une œuvre musicale, le texte du roman devenant pour lui une partition que le lecteur doit savoir lire afin de pouvoir se livrer à son jeu. Ainsi, il doit posséder certaines connaissances afin de jouer avec la richesse de ses significations. Les romans de Laferrière sont donc à interpréter, car ils appellent le commentaire, l'explication et la glose du lecteur. Ils sont aussi à traduire : la vision du monde que l'auteur représente dans ses romans ne correspond pas à l'horizon d'attente de la plupart des lecteurs. Ce dernier reconnaît des idées reçues, des lieux communs, des préjugés, des stéréotypes qui lui sont familiers, mais leur signification a été déplacée par l'auteur : connaître leur sens général ne suffit pas pour comprendre le fonctionnement poétique et herméneutique dans les romans. Donc, il est nécessaire, pour le lecteur, de traduire la vision proposée du monde en fonction de ses propres références culturelles et sociopolitiques. Si Laferrière déjoue d'une manière unique les lieux communs qui circulent dans une communauté, le lecteur doit à son tour jouer avec les mécanismes textuels et les stratégies herméneutiques du roman afin de dépasser les apparences des stéréotypes et comprendre les déplacements des significations attendues qui sont à l'œuvre dans les romans. À ce sujet, Susan Ireland écrit :

[...] *Comment faire l'amour*, the story of the sexual escapades of an impoverished Haitian immigrant and aspiring author

(Vieux) who shares a run-down apartment with his friend Bouba, reads like a catalog of what one can “do” with stereotypes. Throughout the novel, the wide range of comic devices used by Laferrière — irony, pastiche, parody, intertextual allusions, and wordplay — foregrounds his opposition to the discourses of the past and to the boundaries that seek to contain him — as a writer, as a black man, and as an immigrant. (2005, p. 67)

Par conséquent, l'art est, pour Laferrière, un système d'interaction. Les romans de Laferrière sont certes intertextuels : des références et des citations sont constamment faites au sujet d'autres œuvres. Ils sont aussi intermédiaires : la littérature est enrichie par des comparaisons avec la musique, la danse, le cinéma, la peinture, etc. La conception de l'art est globale pour Laferrière, car la littérature ne saurait exister isolée des autres formes d'art. Le grand art est intégré dans les romans aussi bien que les formes populaires d'art : c'est notamment le cas du *rara*⁹. L'analyse de l'ekphrasis est un point de départ pour mieux comprendre la relation que l'auteur établit entre son œuvre et d'autres formes artistiques. Certes, il y a dans les romans des représentations linguistiques faites à partir de représentations visuelles : l'auteur intègre des descriptions de tableaux, de photographies, d'estampes et aussi

⁹ La culture populaire haïtienne est importante dans les romans de Laferrière comme plusieurs critiques l'ont montré. Pensons notamment à l'analyse que Pierre Deslauriers fait de *Pays sans chapeau* (2001, p. 340-341) : « In *Pays sans chapeau*, Laferrière gives several piquant examples of the relationship between Haitians and Americans and related issues, frequently making reference to local spiritual beliefs. Particularly eloquent is the inquiry of the book's main character, the journalist Vieux Os, into a threat by a fictional Haitian president to gather an army of zombies to resist any invasion of the island by American troops. [...] Popular belief holds that a secret pact was concluded between the Haitian and US presidents whereby American troops occupy the country during the day, while the army of zombies does so during the night. »

des références au cinéma. Par son utilisation de l'ekphrasis, plus particulièrement, Laferrière développe sa pensée sur la littérature. Comme Riffaterre l'a noté au sujet des textes critiques de Breton, la description et l'interprétation des œuvres visuelles ne sont pas toujours le but final de la réflexion proposée par l'ekphrasis. Cette démarche peut être, en fait, une possibilité parmi d'autres pour réfléchir à la création littéraire. Si l'ekphrasis a permis à Breton de développer sa pensée sur le surréalisme, elle permet aujourd'hui à Laferrière d'approfondir sa poétique romanesque. Par le recours à l'ekphrasis, notamment dans *Comment faire l'amour avec un Nègre sans se fatiguer*, l'auteur réfléchit à la création littéraire indirectement en décrivant, par exemple, *Grand intérieur rouge* de Matisse. D'une part, l'ekphrasis lui offre la possibilité de réfléchir au processus de création littéraire et à l'expérience concrète de l'écriture romanesque. D'autre part, l'ekphrasis a aussi une fonction heuristique parce que Laferrière l'utilise pour explorer la perception visuelle d'une œuvre picturale mise en parallèle avec la lecture d'une œuvre littéraire. En somme, à travers la description, la compréhension, l'explication et l'interprétation d'un tableau, Laferrière présente sa conception du processus de création et de l'expérience d'interprétation de la littérature.

Bibliographie

BRAZIEL, Jana Evans. (2003), « Trans-american Constructions of Black Masculinity: Dany Laferrière, *le Nègre*, and the Late

- Capitalist American Racial *machine-désirante* », *Callaloo*, vol. 26, n^o 3, p. 867-900.
- CLÜVER, Claus. (1997), « Ekphrasis Reconsidered: On verbal Representations of Non-Verbal Texts », dans Ulla-Britta Lagerroth, Hans Lund et Erik Hedling (dir.), *Interart Poetics: Essays on the Interrelations of the Arts and Media*, Amsterdam, Rodopi, p. 11-33.
- COURCY, Nathalie. (2004), « *Le Goût des jeunes filles* de Dany Laferrière : du chaos à la reconstruction du sens », *Présence francophone*, vol. 63, p. 84-94.
- DESLAURIERS, Pierre. (2001), « African Magico-Medicine at Home and Abroad: Haitian Religious Traditions in a Neocolonial Setting: The Fiction of Dany Laferrière and Russell Banks », dans Jamie S. Scott et Paul Simpson-Housley (dir.), *Mapping the Sacred: Religion, Geography and Postcolonial Literatures*, Amsterdam, Rodopi, p. 337-353.
- HAMON, Philippe. (1991), *La Description littéraire : De l'Antiquité à Roland Barthes*, Paris, Éditions Macula.
- HANANIA, Cécile. (2005), « De Hiroshima à *Éroshima* : Une érotique de la bombe atomique en forme de haïku selon Dany Laferrière », *Voix et Images*, vol. 31, n^o 1, automne, p. 75-87.
- HEFFERNAN, James A. (1993), *Museum of Words: The Poetics of Ekphrasis from Homer to Ashbery*, Chicago, University of Chicago Press.
- IRELAND, Susan. (2005), « Declining the Stereotype in the Work of Stanley Llyod Norris, Max Dorsinville, and Dany Laferrière », *Québec Studies*, vol. 39, Spring-Summer, p. 55-77.

- LAFERRIÈRE, Dany. (2002), *Cette grenade dans la main du jeune Nègre est-elle une arme ou un fruit ?*, Montréal, VLB Éditeur, 2^e édition.
- . (2000), *J'écris comme je vis*, Montréal, Lanctôt Éditeur.
- . (2001 [1997]), *Le Charme des après-midi sans fin*, Montréal, Lanctôt Éditeur.
- . (2006 [1996]), *Pays sans chapeau*, Montréal, Boréal.
- . (1999 [1991]), *L'Odeur du café*, Montréal, Éditions Typo.
- . (2002 [1985]), *Comment faire l'amour avec un Nègre sans se fatiguer*, Montréal, Éditions Typo.
- LAMONTAGNE, André. (1997), « "On ne naît pas Nègre, on le devient" : La représentation de l'autre dans *Comment faire l'amour avec un Nègre sans se fatiguer* de Dany Laferrière », *Québec Studies*, vol. 23, Spring/Summer, p. 29-42.
- L'HÉRAULT, Pierre. (1998), « Le je incertain : fragmentations et dédoublements », *Voix et Images*, vol. 23, n° 3, printemps, p. 501-514.
- MAYR, Suzette. (2006), « Absent Black Women in Dany Laferrière's *How to Make Love to a Negro* », *Canadian Literature*, n° 188, Spring, p. 31-45.
- MUNRO, Martin. (2005), « Master of the New: Tradition and Intertextuality in Dany Laferrière's *Pays sans chapeau* », *Small Axe*, vol. 18, September, p. 176-188.
- NAUDIN, Marie. (1995), « Dany Laferrière : Être noir à Montréal », *Études Canadiennes / Canadian Studies*, vol. 38, p. 47-55.

PERSIN, Margaret H. (1997), *Getting the Picture: The Ekphrasis Principle in Twentieth-Century Spanish Poetry*, Lewisburg, PA, Bucknell University Press.

PURDY, Anthony. (1992), « Altérité, authenticité, universalité : Dany Laferrière et Régine Robin », *Dalhousie French Studies*, vol. 23, p. 51-59.

RIFFATERRE, Michael. (2002), « Ekphrasis lyrique », *Romanic Review*, vol. 93, n° 1-2, p. 201-216.

Résumé

Dans cet article, nous proposons une réflexion sur l'ekphrasis dans l'œuvre de Dany Laferrière. Nous partons de l'idée que l'ekphrasis est la représentation linguistique d'une représentation visuelle. Donc, elle est une représentation au deuxième niveau, qui n'est pas en lien direct avec la réalité. L'ekphrasis est plutôt une reconstruction d'une certaine représentation du réel faite à partir d'une première construction. Dans les romans de Laferrière, l'ekphrasis, d'une part, est une description et une interprétation d'une œuvre visuelle et, d'autre part, fait aussi partie de la réflexion générale de l'auteur sur la création littéraire. L'ekphrasis n'est donc pas le but final de l'auteur. Laferrière cherche plutôt à mieux comprendre le processus d'écriture par le détour que lui offre la peinture. Dans le cadre de cet article, nous analysons, tout d'abord, les commentaires de Laferrière sur la peinture primitive. Ensuite, nous étudions plus en détail l'ekphrasis de *Grand intérieur rouge* dans *J'écris comme je vis* et *Comment faire l'amour avec un Nègre sans se fatiguer*. Nous essayons ensuite de généraliser le fonctionnement de l'ekphrasis dans les romans en la mettant en parallèle avec l'intertextualité et

l'intermédialité. De cette façon, nous montrons que l'ekphrasis est un élément parmi d'autres que l'auteur utilise pour mettre en place un système d'interaction entre la littérature, le discours social et les autres arts dans ses romans.

Abstract

In this paper, we study the way in which Dany Laferrière uses the ekphrasis in his literary works. First, we emphasize that ekphrasis is the linguistic representation of a visual representation. Therefore, it is the representation of a representation that is not in direct relation with reality. Ekphrasis is more the reconstruction of a representation of reality created from a first construction of reality. In Laferrière's novels, ekphrasis is, on one side, the description and interpretation of a visual work and, on the other side, it also belongs to the way the author thinks about literary creation. Ekphrasis in itself is not the main goal of the author. In fact Laferrière is trying to better understand the writing process through the description of paintings. For that reason, in this paper we analyze, firstly, the ideas that Laferrière has developed about primitive painting. Then, we study in detail the ekphrasis of *Grand intérieur rouge* painted by Matisse and described by Laferrière in *J'écris comme je vis* and *Comment faire l'amour avec un Nègre sans se fatiguer*. We also try to generalize the way in which ekphrasis works to include the mechanics of intertextuality and intermediality. In this way, we show that ekphrasis is one strategy among others that the author uses to implement a system of interaction between literature, social discourse, and the other arts in his novels.