

LITTÉRATURE ET ALTÉRITÉ

Daniel Castillo Durante
University of Ottawa

I: JEAN-JACQUES ROUSSEAU: UNE ÉCRITURE DE LA PERTE

La mélancolie est probablement l'état psychoaffectif qui caractérise le mieux la situation de l'étranger. L'étranger, par définition, est celui qui doit faire le deuil d'un temps, d'un lieu et d'un environnement humain qui lui sont chers. Et c'est bien lui qui incarne peut-être le mieux les figures les plus intenses de l'altérité: le déraciné, l'exilé, le réfugié, le diasporique, le nomade, l'itinérant. Faire le deuil de son passé et de sa patrie pour l'étranger peut s'avérer une entreprise insurmontable. Dans l'espace littéraire, ces différentes figures de l'altérité sont souvent congruentes à la mélancolie. État de vulnérabilité et d'hyperlucidité tout à la fois, la mélancolie crée (pour ce qui est de la parole littéraire surtout) une sorte de perspective marginale susceptible bien des fois d'une appréhension des phénomènes redoutable. Considérée tout d'abord comme un processus mental qui mobilise l'affectivité dans son ensemble, la mélancolie n'est pas vue ici exclusivement comme synonyme de tristesse, abattement et dépression. En tant que premier moteur d'une sensibilisation au vide qui menace nos consciences individuelles, la mélancolie produit des sources d'énergie fondamentales pour la création en général, et pour la parole littéraire en particulier. Ce premier constat devrait nuancer quelque peu la perspective freudienne qui la place sous l'étiquette un peu trop commode de "psychonévrose narcissique"; transformée de la sorte en pure pathogenèse, la mélancolie pousserait le sujet atteint vers un renoncement de son moi jusqu'à son extinction. Bien que le père de la psychanalyse ait tout à fait raison de considérer la mélancolie comme un deuil pathologique, il n'en demeure pas moins que la lucidité exacerbée caractérisant le mélancolique peut aboutir à des stratégies de représentation qui ne vont pas toutes dans le sens d'un rabaissement et d'un appauvrissement du moi comme le veut Freud. Le mélancolique sait (surtout dans le domaine littéraire) qu'il a une lanterne capable de l'aider à interroger les ténèbres qui l'assaillent. Son hypersensibilité concernant notamment toute forme de perte le rend particulièrement apte à la mise en scène de fictions qui constituent de

véritables paraboles de l'existence humaine. Le mélancolique excelle dans la tâche d'explorer les mécanismes opaques, souvent pervers, qui précipitent son moi dans des relations d'altérité condamnées d'avance à l'échec. Le récit de ses pertes transforme l'écrivain en spéléologue de la mémoire et de ses gouffres. *Les Confessions* (1782-1789) de Rousseau n'aurait probablement jamais atteint ce niveau inégalé d'auto-dépouillement de l'ego sans une forte composante mélancolique à la base même de son énonciation:

Je forme une entreprise qui n'eut jamais d'exemple et dont l'exécution n'aura point d'imitateur. Je veux montrer à mes semblables un homme dans toute la vérité de la nature; et cet homme ce sera moi.

Moi seul. Je sens mon coeur et je connais les hommes. Je ne suis fait comme aucun de ceux que j'ai vus; j'ose croire n'être fait comme aucun de ceux qui existent. Si je ne vaud pas mieux, au moins je suis autre. Si la nature a bien fait ou mal fait de briser le moule dans lequel elle m'a jeté, c'est ce dont on ne peut juger qu'après m'avoir lu!

Au nom de sa différence, Rousseau dévoilera un moi souvent en conflit avec les règles les plus élémentaires de l'éthique et de la morale (exhibitionnisme, vol, mensonge, calomnie, abandon de ses propres enfants livrés aux Enfants-Trouvés, etc.). Le mélancolique qu'il était exigeait de mettre à l'épreuve la plus totale l'attachement du lecteur. Plus il se confessait, plus il éprouvait une proximité avec la perte de l'objet (sa mère, Suzanne Bernard, décédée à sa naissance, ses enfants *expulsés* du foyer familial). N'est-ce pas d'ailleurs le même mécanisme, cette fois détourné, qui le pousse au début de l'*Émile* (1762) à déclarer:

Celui qui ne peut remplir les devoirs de père n'a point le droit de le devenir. Il n'y a ni pauvreté ni travaux ni respect humain, qui le dispensent de nourrir ses enfants et de les élever lui-même. Lecteurs, vous pouvez m'en croire. Je prédis à quiconque a des entrailles et néglige de si saints devoirs qu'il versera longtemps sur sa faute des larmes amères et n'en sera jamais consolé.²

Peu à peu, la mélancolie sous-jacente aux confessions dévoile un impossible projet: écrire pour réparer la perte. L'*Émile*, traité sur l'éducation déguisé en roman, ancre sa vision de la formation des êtres humains dans la perte. Éduquer les enfants des autres devient ainsi un palliatif pour celui qui n'eut pas le courage de conserver auprès de lui-même ses propres enfants. La perte de ses enfants hante Rousseau, et la mélancolie qui en découle,

reprise par l'écriture, se transforme en énergie pédagogique. Cette alchimie générée par la mélancolie dans son rapport à la littérature intéresse au plus haut point l'altérité car elle explique, en partie du moins, le décalage que l'on peut constater entre la "vie" du sujet et sa parole lorsqu'elle se transforme en livre. La rage de confession qui pousse Rousseau à découvrir son passé est une forme d'auto-flagellation publique grâce à laquelle il réussit à se reconnecter à ce qu'il a perdu. C'est l'accès à la perte que l'écriture livre en dernier ressort. Et par là même c'est l'accès à une altérité mutilée, coupée de son tronc. Les enfants perdus de Rousseau, leur errance, hante la littérature. On peut les voir comme le signe de ce que la parole littéraire cherche à exprimer lorsqu'elle évoque le réel. Le divorce radical entre la littérature et la réalité réside dans cette impossibilité de dire l'autre différemment que par la perte. On ne *re-présente* l'autre que lorsqu'il n'est plus là. *Re-présenter* d'ailleurs, dans ce contexte précis, veut dire reconstruire ce que la vue ne saisit plus. C'est la mise en place d'une perspective forcément dépravée, en trompe-l'oeil, faisant appel à une anamorphose. Un second regard en émane; l'espace littéraire y opère. La littérature est toujours un second regard. La perte est donc une forme de cécité, un huis-clos de l'altérité, une impasse que la littérature cherche (en vain, il faut bien le dire) à surmonter. La parole littéraire invoque et convoque à la fois un être voué à la perte. L'autre, par définition, est ce qui nous échappe en dépit des mécanismes que nos peurs mettent en place pour le fixer. Faire que l'autre demeure là où la perte ne serait plus possible constitue, qu'on le veuille ou non, un désir qui s'inscrit à l'encontre de toute rationalité. L'acte d'échange amoureux qui est à la base de toute forme d'altérité n'avance que masqué. Le doute, les incertitudes et le malentendu empêchent généralement la relation de s'établir dans la fluidité requise par l'altérité. L'amour de sujet à sujet a tendance à se pétrifier et l'opacité empêche sur la réciprocité. L'amour n'échappe à une agonistique de reconnaissance qui se fait souvent entre deux masques. Aimer l'autre c'est parfois l'effacer ou s'effacer soi-même. *Les Confessions* constituent le lieu où la subjectivité du narrateur doit s'offrir en sacrifice afin de pouvoir dire l'autre comme ce qui est toujours égaré. Aimer l'autre, c'est d'abord l'égarer. Voilà ce que nous apprend le rapport de Rousseau à ses enfants. L'hospice des Enfants-Trouvés dans lequel Rousseau *sème* ses enfants recevait à peu près 3, 300 enfants en dépôt par année (ce sont les statistiques en tout cas pour 1746, année dans laquelle naquit le premier enfant de Rousseau). Les enfants qui surmontaient le début de leur séjour dans l'hospice (la mortalité y atteignait 70% pour la première année) devenaient laboureurs, ouvriers ou soldats. Le récit dans *Les Confessions* de ce geste qui va se répéter au moins cinq fois entre 1746 et 1752 demeure somme toute assez superficiel pour que

l'on ne s'interroge pas sur les formidables masquages que recèle la parole autobiographique de Rousseau lorsqu'il est question de dévoiler le manque d'éthique qui sous-tend sa conduite:

D'honnêtes personnes mises à mal, des maris trompés, des femmes séduites, des accouchements clandestins, étaient là les textes les plus ordinaires, et celui qui peuplait le mieux les Enfants-Trouvés était toujours le plus applaudi. Cela me gagna; je formai ma façon de penser sur celle que je voyais en règne chez des gens très aimables, et dans le fond très honnêtes gens, et je me dis: "Puisque c'est l'usage du pays, quand on y vit on peut le suivre." Voilà l'expédient que je cherchais. Je m'y déterminai gaillardement sans le moindre scrupule, et le seul que j'eus à vaincre fut celui de Thérèse, à qui j'eus toutes les peines du monde de faire adopter cet unique moyen de sauver son honneur. Sa mère, qui de plus craignant un nouvel embarras de marmaille, étant venue à mon secours, elle se laissa vaincre. On choisit une sage-femme prudente et sûre, appelée Mlle Gouin, qui demeurait à la pointe Sainte-Eustache, pour lui confier ce dépôt, et quand le temps fut venu, Thérèse fut menée par sa mère chez la Gouin pour y faire ses couches. J'allai l'y voir plusieurs fois, et je lui portai un chiffre que j'avais fait à double sur deux cartes, dont une fut mise dans les langes de l'enfant, et il fut déposé par la sage-femme au bureau des Enfants-Trouvés, dans la forme ordinaire. L'année suivante, même inconvénient et même expédient, au chiffre près qui fut négligé. Pas plus de réflexion de ma part, pas plus d'approbation de celle de la mère: elle obéit en gémissant.³

Le récit de Rousseau *re-présente* l'abandon des enfants dans une perspective truquée. Tout se passe en fait comme si les responsables de cet abandon étaient les "très honnêtes gens" qui "peuplaient" l'hospice des Enfants-Trouvés. Le narrateur se dédouane par l'entremise d'une formule prête-à-l'emploi ("l'usage du pays") qui tout en universalisant une pratique pour le moins problématique d'un strict point de vue éthique est associée à d'"honnêtes gens". 1) D'honnêtes gens déposent leurs enfants au bureau des enfants, 2) j'y dépose, moi aussi, mes enfants, 3) je suis un honnête homme. Voilà le sophisme inhérent à la stratégie discursive de Rousseau. Quoique conforme aux règles de la logique, le raisonnement aboutit à une conclusion fautive que le récit de Rousseau ne parvient pas à cerner. Une ambiguïté s'y installe, et on a du mal à faire la part des choses. Le récit de la perte semble échapper à Rousseau dans la mesure où le moi qu'il veut *exécuter* en public est essentiellement celui d'une victime. Au fond de sa mélancolie, en dépit des actes qui ne relèvent que de ses choix existentiels, Rousseau veut offrir au public l'image d'un être marqué par un destin funeste. Il n'en demeure pas moins que la perte, bien à son insu, met en

place une sorte de spectacularité de la douleur. Le pathos qui en résulte nettoie tout, y compris la responsabilité de l'auteur dans l'abandon de ses enfants. Dans ce sens, Rousseau ouvre la voie à une herméneutique de la perte. Tout se passe chez lui comme si, afin d'atteindre autrui, il lui faut en premier anéantir le moi. Freud affirme que l'"analyse de la mélancolie nous enseigne que le moi ne peut se tuer que lorsqu'il peut [...] se traiter lui-même comme un objet"⁴. Dans le même ordre d'idées, on pourrait suggérer que le mélancolique au lieu de s'éliminer (élection extrême qui clignote certes toujours à l'horizon de son existence), choisit quelquefois de se faire lui-même objet d'écriture. Il fait ainsi d'une pierre deux coups: il évite la destruction radicale du moi sans pour autant renoncer à une certaine réification de sa conscience qui devient en quelque sorte la "cible" d'une écriture d'une analyse souvent implacable. C'est le cas de tous les écrivains qui n'hésitent pas à mettre à nu les zones les moins nobles de leurs vies. L'écriture autobiographique de Rousseau devient ici paradigmatique. Il n'est pas difficile de comprendre à présent le sentiment exacerbé de perte qui devait faire rage en lui pour qu'il éprouve le besoin d'avouer que les enfants qu'il avait eus avec sa compagne Thérèse Levasseur avaient tous, l'un après l'autre, été confiés à l'assistance publique. Lui, l'auteur d'*Émile ou De l'éducation* (1762), roman imprégné d'une pédagogie humaniste et novatrice qui vise à une formation intégrale de l'individu depuis sa naissance jusqu'au mariage. Freud relie ce type de comportement à une absence de honte:

Enfin nous ne pouvons qu'être frappés du fait que le mélancolique ne se comporte malgré tout pas tout à fait comme quelqu'un qui est, de façon normale, accablé de remords et d'auto-reproches. Il manque ici la honte devant les autres qui, avant toute chose, caractériserait ce dernier état, ou du moins cette honte n'apparaît de manière frappante. On pourrait presque mettre en évidence chez le mélancolique le trait opposé: il s'épanche auprès d'autrui de façon importune, trouvant satisfaction à s'exposer à nu.⁵

C'est d'ailleurs dans *Les Confessions* que l'on apprend que Jean-Jacques se plaisait à montrer ses fesses nues aux passants. Pourquoi ne pas mettre en rapport cette forme d'exhibitionnisme avec la "satisfaction à s'exposer à nu" dont parle Freud? Est-ce que, en forçant la note, l'exhibitionniste n'est pas justement celui qui, aveuglé à l'avance par la perte de son objet de désir, remet la partie la plus secrète de son corps au néant d'un regard anonyme? Est-ce que le mélancolique, à certains égards, n'aurait-il pas comme projet de noyer son désir (ainsi que le fruit de son désir) dans l'anonymat d'une masse amorphe, gluante, à la limite plus obscène que ses propres aveux? Remettre ses cinq enfants à l'hospice des Enfants-Trouvés serait-ce pour l'auteur des

Confessions une manière détournée et perverse de regagner l'anonymat dans lequel il avait été heureux? Mais ce qui compte aussi, c'est cette volonté de se dire dans le cadre d'un exhibitionnisme où le remords, la culpabilité et la honte s'effacent au profit d'une écriture paradoxale qui, à la limite, vise à innocenter le sujet par une fonction cathartique de la décharge du moi.

LES INSONDABLES VOLTIGES DE L'ÉTRANGER: ALBERT CAMUS, DANY LAFERRIÈRE, SERGIO KOKIS

Le mélancolique, tout comme l'étranger, cherche à se dédouanner aux frontières. L'altérité, réseau d'accès à l'autre, en est le carrefour par excellence. L'autre lieu, l'autre espace, l'autre temps, autrui et ses innombrables bifurcations, tout cela pointe vers des déplacements où la frontière devient le lieu de la transgression pour le mélancolique. En fait, voyager pour lui c'est transgresser. Pour gravir les échelons et franchir les seuils inhérents à chaque migration, il faut d'une manière ou l'autre satisfaire les besoins de soumission de la Loi. Le récit autobiographique d'auto-inculpation plaît à l'autorité car il légitime son statut tout en lui facilitant la tâche. Rien de plus instructif là-dessus que la *Lettre au père* de Kafka comme il sera étudié plus loin. L'auto-reproche s'avère donc une stratégie du mélancolique beaucoup plus qu'une faiblesse. Cette logique d'auto-dénigrement joue également un rôle très important dans l'oeuvre de Camus notamment *L'Étranger* et *La Chute*. La mélancolie associée aux différentes métamorphoses de l'étranger s'y découvre beaucoup plus constructive et métastratégique, si l'on peut dire, qu'un pur problème de deuil pathologique dont le travail n'a pas eu lieu. Il n'en demeure pourtant pas moins vrai qu'une réaction anormale à la perte de l'objet d'amour de même qu'une régression libidinale (les deux conditions de possibilité du deuil pathologique selon Freud) peuvent aussi s'expliquer par d'autres facteurs qui ne sont pas nécessairement reliés à une pure impossibilité de déplacer l'investissement libidinal. Il est vrai cependant que la pensée freudienne, avec la perspicacité qui la caractérise, nuance ce tableau en faisant jouer un rôle déterminant à l'ambivalence des sentiments chez le mélancolique qui l'amène à un conflit entre l'amour et la haine:

La perte de l'objet d'amour est une occasion privilégiée de faire valoir et apparaître l'ambivalence des relations d'amour. Là où la prédisposition à la névrose obsessionnelle est présente, le conflit ambivalentiel confère de ce fait au deuil une forme pathologique et le force à s'exprimer sous la forme d'auto-reproches selon lesquels on est soi-même responsable de la perte de l'objet d'amour, autrement dit qu'on l'a voulue. Dans ce

genre de dépressions névrotiques-obsessionnelles survenant après la mort des personnes aimées, nous sommes en présence de ce que le conflit ambivalentiel produit à lui seul lorsque ne s'y ajoute pas le retrait de la libido. Les causes déclenchantes de la mélancolie débordent en général le cas bien clair de la perte due à la mort et englobent toutes les situations où l'on subit un préjudice, une humiliation, une déception, situations qui peuvent introduire dans la relation une opposition d'amour et de haine ou renforcer une ambivalence déjà présente. Ce conflit ambivalentiel dont l'origine peut tantôt être rattachée davantage à la réalité, tantôt davantage aux facteurs constitutionnels, ne doit pas être négligé parmi les conditions présupposées par la mélancolie. Si l'amour pour l'objet, qui ne peut pas être abandonné tandis que l'objet lui-même est abandonné, s'est réfugié dans l'identification narcissique, la haine entre en action sur cet objet substitutif en l'injuriant, en le rabaissant, en le faisant souffrir et en prenant à cette souffrance une satisfaction sadique. La torture que s'inflige le mélancolique et qui, indubitablement lui procure de la jouissance, représente, tout comme le phénomène correspondant dans la névrose obsessionnelle, la satisfaction de tendances sadiques et haineuses qui, visant un objet, ont subi de cette façon un retournement sur la personne propre.⁶

La "torture" dont parle Freud dans le cadre du conflit entre l'amour et la haine peut s'avérer essentielle pour comprendre le problème que pose l'irruption de la violence; les attitudes suicidaires propres au mélancolique peuvent probablement s'expliquer par une tentative de récupérer l'objet perdu en agressant le moi. Ainsi touché, le moi serait à même (par un curieux mécanisme de compensation) de redécouvrir l'autre. Mais je préfère plutôt ici relier la notion de violence à une production discursive se traduisant par une mise-en-scène de la "faute" au point que l'expression de la parole mélancolique débouche sur un véritable *spectacle* d'auto-inculpation.

La confession calculée de Clamence, le personnage de *La Chute* de Camus, emprunte la voie d'une mise-en-scène autant de la faute que de la parole en trompe-l'oeil qui lui sert d'appui. Il faudrait ajouter à cela une dimension théâtrale qui permet au discours mélancolique de berner son public. La violence verbale que le mélancolique exerce contre lui-même relève ainsi d'une forme de sadisme qui aboutit à une autoimmolation publique en quelque sorte. Tout se passe comme s'il fallait que le monde entier prenne note de sa souffrance. Ce n'est donc pas la cause de la souffrance qui est dès lors en jeu mais la souffrance elle-même. "Regardez-donc ce que la souffrance fait de moi", semble nous dire le mélancolique. Il ne s'agit surtout pas d'avoir une prise sur elle, de la transformer. Le mélancolique subit l'interpellation de la souffrance avec une très grande

énergie et parfois même une sorte d'euphorie délectable. Tout en renonçant à lui faire obstacle, il épouse avec détermination la vague qui l'emporte. Cela pourrait expliquer l'enthousiasme lyrique de Meursault dans *L'Étranger* qui, ayant tout fait pour avoir la tête tranchée, semble attendre impatient (et presque avec soulagement) le moment de l'exécution finale:

Comme si cette grande colère m'avait purgé du mal, vidé d'espoir, devant cette nuit chargée de signes et d'étoiles, je m'ouvrais pour la première fois à la tendre indifférence du monde. De l'éprouver si pareil à moi, si fraternel enfin, j'ai senti que j'avais été heureux, et que je l'étais encore. Pour que tout soit consommé, pour que je me sente moins seul, il me restait à souhaiter qu'il y ait beaucoup de spectateurs le jour de mon exécution et qu'ils m'accueillent avec des cris de haine.⁷

La solitude de l'étranger est ainsi comblée par un geste paradoxal: ceux-là même qui le condamnent et l'ostracisent se transforment en un regard panoptique pétri de haine qui brise son isolement.

II: DANY LAFERRIÈRE: LES MASQUES DU NÈGRE

Ce regard derrière lequel se profile la Loi demeure le point de repère incontournable: c'est d'elle que l'étranger attend son impossible reconnaissance. Or l'étranger, par définition, c'est justement celui que l'on ne reconnaît pas. "Qui es-tu?", "D'où est-ce que tu viens?", "Que fais-tu ici?", ce sont des énoncés que l'étranger lit toujours dans le regard de celui qui l'observe. Ce geste qui consiste à toujours devoir décliner son identité l'agace et le maintient en éveil en même temps. Que ce soit la couleur de sa peau ou l'accent avec lequel il parle, l'étranger ne parvient que rarement à se mimétiser avec l'environnement qui l'accueille. Quoi qu'il dise, quoi qu'il fasse, il n'ignore pas que jamais il ne sera comme ceux nés sur place. Dany Laferrière en choisissant la figure du Nègre comme clef de voûte de son écriture joue sur l'anticipation du regard d'une société blanche curieuse, voire obsédée, de tout ce qui échappe à sa représentation. *Comment faire l'amour avec un Nègre sans se fatiguer* met en scène le stéréotype du Nègre (assumé comme étalon sexuel) sans parvenir cependant à vraiment le démonter. Mais c'est l'anticipation du regard de l'autre qui doit retenir ici notre attention. En comblant l'attente de ce regard, la parole étrangère de Laferrière cède aux sommations d'une logique du conflit basée sur la différence ethnico-culturelle. En effet, le narrateur de *Comment faire l'amour avec un Nègre sans se fatiguer* voit

dans l'accouplement Nègre/Blanche la logique explosive susceptible de déstabiliser l'ordre des choses:

Nous retournons à la table.

-Ton truc sur la sexualité, me dit-elle sans transition, c'est des clous.

-Ah! bon...

-Tu reprends tout simplement le mythe du Nègre Grand Baiseur. Je ne crois pas à ça, moi.

-Et c'est quoi ton idée à toi?

-Pour moi, Nègre et Blanc, c'est pareil.

-On parle sexualité, pas mathématique.

-Soit. Mais encore...

-Puisque tu m'as provoqué, je vais te dire le fond de ma pensée. Nègres et Blancs sont égaux devant la mort et la sexualité. Êros et Thanatos. Je pense que le couple Nègre/Blanche est pire qu'une bombe. Le Nègre baisant la Nègresse ne vaut peut-être pas la corde qui doit le pendre, mais avec la Blanche, il y a de fortes chances qu'il se passe quelque chose. Pourquoi? Parce que la sexualité est avant tout affaire de phantasmes et le phantasme accouplant le Nègre avec la Blanche est l'un des plus explosifs qui soit.

-L'émotion est nègre, n'est-ce pas là un mythe éculé?

-Oui, mais les Blancs ne peuvent pas gagner sur les deux tableaux. Ils s'affirment supérieurs aux Nègres partout et puis tout à coup, ils veulent être nos égaux quelque part. Dans la sexualité.

-Et les Blancs qui ne se croient pas supérieurs aux Nègres?

-Ceux-là, évidemment, n'ont pas de problèmes sexuels.*

Alors que dans *l'Étranger* de Camus l'autre (l'Arabe), n'avait pas de voix et terminait par être assassiné par Meurseault⁹, le Nègre dans les textes de l'écrivain d'origine haïtienne prend abondamment la parole et n'hésite pas à faire l'éloge de la célébrité et de l'argent en tant que valeurs américaines qu'il épouse sans trop de scrupules au nom d'un passé de misère. Cet éloge explicite et peu nuancé de ce que nos sociétés occidentales ont probablement de plus problématique ne peut que surprendre, bien entendu, venant d'un auteur qui vient du pays le plus démuné des Amériques. Bien que son écriture fasse souvent la part belle au cliché, Laferrière interroge les conditions qui rendent le Nègre une métaphore de la sexualité débridée en Occident. La place de nouveau considérable qu'occupe le sujet liée à la logique postmoderne avec son accent sur une culture de l'hétérogène font en sorte que cette figure "marginale" prenne soudainement une place importante dans le cadre de la littérature migrante au Québec. Alors

que la parole littéraire au Québec allait surtout dans le sens de renforcer l'appartenance à la communauté francophone "pure laine"¹⁰, l'irruption de la voix du métèque sous la figure du Nègre remet en question cet état de choses. André Lamontagne a raison de souligner qu'en déléguant la voix narrative à un personnage explicitement placé en situation minoritaire¹¹, Laferrière brise avec le dominant du roman québécois qui voit l'autre à partir d'une perspective en trompe-l'oeil où sa différence est figée d'avance. Derrière ce travail mi ironique mi-naïf se cache une soif de reconnaissance qui frise parfois la révolte. De même que chez l'Argentin Manuel Puig¹², l'écrivain haïtien met en place un imaginaire gavé de mythes hollywoodiens, notamment celui de la femme blonde:

[...] La blonde est un être à part. Premier principe: elle le sait. Deuxième principe: si tu sais cela, tu sais tout, frère. Je l'analyse minutieusement parce qu'elle est un des phantasmes les plus puissants de l'Amérique. Quelque chose qui se trouve au coeur de nos rêves les plus fous. Cet obscur objet du désir reste quand même l'être le plus proche de la lumière. Cette lumière qui semble l'éclairer de l'intérieur. La peau diaphane. L'odeur du lait de vache. C'est ce qui attire le Nègre (l'odeur du lait). Pour ma part, je dirais que ce genre de femme (blonde, jambes longues et fines, sourire légèrement méprisant) constitue l'échec personnel de ma vie. Non seulement j'ai perdu cette bataille, mais j'ai été aussi humilié dans mon identité même. Toujours ce bon vieux Ts'ao Ts'ao: "C'est un terrain d'où il est difficile de revenir". Elles m'ont littéralement ignoré durant deux décennies. Cette façon de regarder dans ma direction sans jamais me voir. L'impression d'être un mur lisse et blanc. Sans aucune aspérité. L'oeil ne peut s'accrocher nulle part. En un mot, vous n'existez pas. D'où tient-elle une telle capacité de mépris?¹³

Le "mépris" évoqué par le narrateur de *Cette grenade dans la main du jeune Nègre est-elle une arme ou un fruit?* semble pouvoir être interprété à l'intérieur d'une dialectique de reconnaissance entre le Maître et l'esclave. Derrière les traits que le Nègre prête à "la blonde" se dessine le profil du pouvoir. Le regard qui ne voit pas l'autre (le Nègre, l'étranger, l'immigré), beaucoup plus qu'un constat, opère comme une plainte. Le sujet périphérique avec le crâne bourré d'images préconstruites, aliéné par rapport au pays d'origine, ne peut assumer son désir qu'en position de dépotoir, de déchet. En effet, c'est en fonction d'humilié, d'excroissance tiers-mondiste qu'il formule sa parole de désir. D'où le sentiment d'"échec" qui s'empare de lui lorsqu'il porte le regard vers l'objet de son désir. Le référent originaire, Haïti, devient

l'espace dont il faut se déprendre pour parvenir à combler le manque. La soif de "célébrité", les concessions qu'il fait aux formules commerciales, le fait qu'il soit prêt à **f**oncer dans une carrière littéraire où l'exigence et la rigueur intellectuelles et artistiques ne sont pas toujours au rendez-vous, illustrent une démarche d'écriture interpellée par le vide qu'éprouve l'étranger qui doit à tout prix "réussir" s'il ne veut pas sombrer dans le néant du grand mythe américain. Face à la blonde, le Nègre reste en suspens. Sa parole se fige; c'est la défaillance du langage dont parle Quignard¹⁴ qui le ligote tout à coup. Interdit d'oralité, le Nègre dépose les armes pour assister au "théâtre de la cruauté"¹⁵ qui fait de lui un pur regard abîmé dans la contemplation du Maître. Ce mécanisme de reconnaissance l'éblouit au point qu'il fait inlassablement appel à une sexualité primitive dans le but de sortir de sa prostration. Se met en place une ocnophilie¹⁶ fantasmatique qui est le fruit de son aliénation de sujet en position de dépotoir. L'anonymat dans ce contexte a pour lui des résonances négatives. Ignoré par la Blonde, il éprouve le monde américain comme le principal défi de son existence. Ce qu'il nomme son "identité" passe alors par une récupération de la virilité du Nègre telle qu'elle est représentée (à gros coups de stéréotypes) dans l'imaginaire collectif occidental. Ici se trouve la force et la faiblesse tout à la fois de l'écriture de Dany Laferrière; le fait de récupérer, pour ainsi dire, la *dépouille* (discursivement parlant tout au moins) du Nègre pour en faire sa matière prime constitue en soi-même une stratégie narrative intéressante et novatrice dans le cadre de l'espace littéraire québécois; cependant, l'on constate en même temps que ses romans ne remettent pas en question la vision préconstruite de l'hypersexualité du Nègre mais vont jusqu'à la légitimer:

-Quand est-ce que vous allez arrêter de provoquer les gens et sortir une fois pour toutes ce que vous avez dans le ventre?... Vous ne pourrez pas contenir très longtemps cette souffrance que je sens en vous.

-Ah! les catholiques... Quel sens de la souffrance! Je ne provoque pas les gens. J'analyse les clichés à propos de la sexualité. La sexualité interracial est tout simplement un bon sujet, si l'on est amateur... Au début, je voulais détruire ces clichés... Ah! ah! ah!... Quel naïf j'étais! Je suis tout de suite arrivé à cette conclusion qui m'a littéralement terrifié: la plupart des clichés sur les rapports sexuels entre le Nègre et la Blanche sont vrais. Tout est vrai dans cette histoire. J'ai été d'abord effrayé. Ensuite, j'ai repris mes esprits afin de rendre compte à mes lecteurs des résultats de mon enquête. Je suis un écrivain. Un reporter des rapports humains.¹⁷

L'énoncé selon lequel les clichés sur les rapports sexuels entre le Nègre et la Blanche sont vrais révèle une certaine absence de profondeur concernant le traitement des enjeux sous-jacents aux interactions interculturelles dans le

roman de Laferrière. Cela est d'autant plus remarquable que la somme de vécu investie dans chacun des textes semble aller vers une représentation soucieuse de subvertir les idées reçues sur l'altérité du Nègre en Occident. La figure du Nègre prend place au détriment de l'identité proprement haïtienne. Ce choix narratif paraît sous-tendu par une stratégie qui mobilise en fait le stéréotype du sujet noir virilement puissant dont la pertinence est posée comme vérité universelle. Tout se passe comme si la figure de l'immigré haïtien à elle seule ne pourrait pas attirer l'attention que réclame l'agonistique de reconnaissance dans laquelle s'engage la parole romanesque de Dany Laferrière. La figure de l'immigré haïtien est donc tacitement oblitérée afin que le stéréotype du Nègre puisse émerger comme seul et unique héros capable de livrer cette lutte pour la reconnaissance qui sous-tend l'écriture de Laferrière. Cette occultation du sujet haïtien renforce ainsi le cliché que le discours romanesque présente comme "vrai". Une parole littéraire dont la fonction serait d'exprimer la vérité du stéréotype, voilà ce que Dany Laferrière paraît viser comme projet lorsqu'il s'agit de représenter l'altérité du Nègre.

III: SERGIO KOKIS: L'ÉTRANGER DANS TOUS SES ÉTATS

La figure de l'étranger chez Sergio Kokis (contrairement à celle de Dany Laferrière) découvre un ludisme de surface qui vise en réalité à épouser la neutralité de l'anonyme. Il s'agit d'un masque permettant à l'étranger de ne pas être repéré tout en se protégeant des menaces suspendues à l'horizon de tout exil:

Je me revois à la sortie de l'aéroport, m'étonnant de la taille énorme des automobiles, de l'apparence moderne de cette grande ville où je pouvais enfin me perdre, passer inaperçu. Rien ne m'y attachait, aucun souvenir, aucune souffrance. L'étranger porte un masque d'apparence anodine pour être accepté, pour qu'on le laisse en paix. Il n'est pas sûr des autres, ni prêt à abandonner sa nature profonde. Il joue un jeu pour s'intégrer. Par l'orifice des orbites il essaie d'apprendre à son corps cette danse qu'il singe mais qu'il ne ressent pas. Tel un nègre sur une patinoire, je m'agitais, maladroit et déséquilibré, cherchant à ne pas être ridicule à leurs yeux. Rien que pour un certain temps, en attendant que les choses se tassent là-bas.¹⁸

Le pavillon des miroirs, parole-clé de l'oeuvre romanesque de Sergio Kokis, voit le lieu où s'accomplit l'exil comme un laboratoire mémoriel pour l'étranger; c'est là qu'il pourra en fin donner libre cours au conglomerat d'images que constitue son 'passé'. En conflit souvent les unes avec les

autres, ces images réclament de l'étranger un mimétisme stratégique afin de pouvoir franchir le seuil qui effacerait l'impression de flottement dans laquelle vit l'artiste migrant. La figure de l'étranger-anonyme revêt ainsi une double fonction; elle permet une intégration circonstancielle (purement stratégique) tout en suscitant la libre expression de fantasmes, d'images archétypales ainsi que des rêveries capables de se substituer à l'espace et au temps dans lesquels opère la voix venue d'ailleurs. L'étranger évite ici les sentiers battus dans la mesure où il refuse d'endosser les représentations stéréotypées du même toujours avide de confirmer l'idée qu'il se fait de l'autre. À l'écoute exclusive de ses propres images, l'étranger offre le masque de l'anonyme telle une toile blanche sur laquelle le stéréotype n'a plus de prise. *Dites de moi ce que vous voudrez; je suis ailleurs*, semble nous dire, non sans un brin d'ironie, l'étranger de Kokis. Étranger partout, y compris chez lui, il appert que le personnage se découvre de nulle part à partir du moment où il refuse d'être enfermé dans une idée toute faite de son lieu d'origine. Les clichés sur le carnaval et les lieux communs sur la samba ne font qu'approfondir son sentiment d'étrangeté. À cela s'ajoute que l'étranger du *Pavillon des miroirs* pratique un art figuratif dont les portraits torturés ne cadrent pas avec l'idée que l'on se fait du Brésil, pays d'origine de l'auteur et dans lequel se déroule le roman:

[...] Tout gênait mes visiteurs. Je me sentais encore plus mal à l'aise de devoir expliquer les légendes ou les références historiques que personne ne connaissait, les citations de poèmes que personne n'avait lus. Leurs commentaires étaient déplacés, avec des silences lourds comme lorsque quelqu'un n'ose pas demander où sont les toilettes. Le pire, c'étaient les réflexions béates sur le malheur des pauvres gens, sur le tiers monde ou, lorsque trop angoissés, ils poussaient la bienséance jusqu'à suggérer des interprétations sauvages sur ma propre personne. Très pénible, en effet. Je ne sais pas vraiment quoi faire dans ces situations, quand je dois arrêter de parler, si je dois montrer d'autres tableaux, comment je devrais abrégé la visite. Heureusement que les gens savent réagir, qu'ils sont mondains, jouant avec le regard et le corps pour changer de sujet, s'extasiant sur un objet quelconque de mon atelier pour dévier des tableaux. Ou alors sachant que je viens de là-bas, ils bifurquent sur le carnaval ou la samba.¹⁹

Grâce à ce double exil, l'étranger se dérobe aux politiques de représentation du stéréotype. Ni les tableaux du personnage ni le peu d'empressement qu'il met à épouser les images prêtes à l'emploi de la société d'accueil font de lui un assimilé; il tient d'ailleurs à conserver une neutralité intrinsèque à l'anonyme qui réserve sa voix profonde pour

une communion avec des images hostiles à toute forme de pacte avec le stéréotype. Le stéréotype désigne ici ce qui cherche la conformité de l'étranger, son assimilation à une image préconstruite. L'étranger, condamné à un deuil perpétuel, cherche à multiplier les preuves de son incapacité à saisir la Chose;²⁰ attaché ainsi à une intensité dépourvue de présence, le personnage de Kokis ne peut que multiplier en atelier (c'est là son cocon matriciel, le centre même de sa quête narcissique) l'impossible portrait de l'inassouvisable et de ce qui, somme toute, demeure irréprésentable. Dès lors on comprend mieux l'étonnement et l'incompréhension des visiteurs qui s'attardent sur les toiles de l'étranger; peintes à la bile noire de la mélancolie, l'humeur qu'elles dégagent ne sont que les signes d'une recherche phénoménologique (l'art de l'étranger se veut un pont entre sa mémoire et le passé en tant que phénomène à jamais perdu) vouée à l'échec. À travers les visages crispés qui s'agglutinent en grappes de désespoir, le spectateur est pris de malaise en s'éprouvant témoin d'une atmosphère appesantie par l'haleine décomposée de la mort. Serait-ce la grande fiancée de l'étranger? Sa seule amie? Leurs noces, différées à la limite de l'insoutenable, découvrirait-elles enfin l'autisme affectif dans lequel s'enferme le personnage confronté à l'exil? Ce décalage d'identité que l'étranger constate entre son lieu d'origine, son passé, et "le monde palpable"²¹ sera l'espace-temps dans lequel il inscrira les signes aveugles de son errance. Le passé mal-aimé qu'il ressent souvent comme un boulet cache au fond une fracture entre lui et ce dont il a été séparé que le mot 'passé' ne fait plus que creuser. L'atelier surgit alors comme le lieu dans lequel exorciser les revenants qui maintiennent le désir de l'artiste migrant en suspens; l'ultime reconnaissance de l'étranger s'avère ainsi ne pouvant être que celle de la mort. Utopie radicale et absurde tout à la fois. L'étranger du roman de Kokis s'inscrit donc dans une parole-pour-la-mort qui nous éclaire sur l'impossible tâche qui attend le sujet déraciné lorsqu'il s'acharne à représenter son passé.

DES ALTÉRITÉS MINEURES: PAROLE LITTÉRAIRE ET LANGUE DE BOIS

L'écrivain cubain Alejo Carpentier, dans son roman *Concierto barroco*²², présente la prise de conscience du "Nègre" cubain Filomeno lors de sa rencontre avec la culture européenne au moment du Carnaval de Venise. Après avoir affirmé son identité cubaine à travers son attachement à la musique, le personnage périphérique de Carpentier prend soudainement conscience d'être pris en Europe pour un masque de lui-même. C'est-à-dire qu'il n'est perçu qu'en fonction de l'idée que la société italienne de l'époque se fait d'un Noir. Un Noir par surcroît au service d'un maître qui,

lui, s'en sert pour mettre en valeur son rang social. *Concierto barroco* nous décrit donc un Noir qui représente un symbole de la réussite du Blanc. La soumission du Noir, sa qualité d'esclave en quelque sorte, l'échec de sa liberté en tant qu'individu sont des qualités et des signes extérieurs de richesse pour la classe sociale au pouvoir. La démarche de Carpentier, comme on le voit, s'inscrit elle aussi à l'opposé de celle de Dany Laferrière. *Concierto barroco* cherche, en effet, à démonter les mécanismes faisant que le sujet périphérique à la peau noire aboutisse à une sorte de déguisement de lui-même lorsqu'il engage sa parole dans une lutte de reconnaissance. La reconnaissance dans le roman de Carpentier ne réduit pas son identité à une pure question de sexualité. Pour être accepté pour ce qu'il est plutôt que pour ce qu'il irradie comme cliché, le sujet doit d'abord décliner son identité en fonction d'un horizon d'attente largement nourri par le stéréotype. Ne pouvant que se placer là où le regard réificateur de l'Européen l'attend, le Noir Filomeno disposera d'une marge de manoeuvre limitée mais somme toute efficace. Grâce à une recontextualisation historique de ses conditions matérielles d'existence, le roman laissera transparaître une ironie décapante moyennant laquelle le personnage parviendra à faire entendre sa musique hybride et déroutante. Le personnage de Carpentier s'emploie à une subversion du stéréotype, et par là même du discours ayant le pouvoir de figer l'autre (le différent, l'étranger, le "Nègre" comme dirait Dany Laferrière) dans des traits préconstruits. On voit dès lors les différentes politiques de représentation qui séparent l'écrivain cubain de l'auteur de *Comment faire l'amour avec un Nègre sans se fatiguer*.

Le procédé métonymique utilisé par Dany Laferrière (association d'une identité à un seul trait, qui peut du reste s'avérer faux) rappelle les formules administratives dans lesquelles l'on demande à la personne de s'identifier "comme membre d'une minorité visible" en fonction d'étiquettes aussi vagues et imprécises que "les habitants de l'Asie méridionale" ou "les Latino-Américains".²³ Une même logique de classification qui transforme l'autre en chose peut alors sous-tendre et la langue administrative et la parole littéraire. Le gouvernement canadien, à travers ses différents organes institutionnels, établit des partages en fonction des origines culturelles et de la couleur de la peau. La notion de "minorité visible" y trouve ses conditions de possibilité. Il s'agit en fait d'un fourre-tout permettant d'embrasser toute une série d'individus dont le seul point commun est celui de ne pas appartenir à l'Europe. Là s'établit le premier partage grâce auquel la machine à pondre des statistiques peut s'emparer des spécificités identitaires pour les compresser sous le seau de la race.²⁴ Loin de respecter une altérité, ce procédé ghéttoise et marginalise des individus dont la différence n'est établie qu'en fonction de la couleur de leur peau:

On estime que des personnes appartiennent à une minorité visible selon la définition aux fins de l'équité en matière d'emploi qui entend par minorités visibles les personnes autres que les autochtones, qui ne sont pas de race blanche ou qui n'ont pas la peau blanche. La population des minorités visibles comprend ceux qui déclarent appartenir à l'un des groupes suivants: Chinois, Asiatiques du Sud, Noirs, Arabes ou Asiatiques de l'Ouest, Philippins, Asiatiques du Sud-Est, Latino-Américains, Japonais, Coréens et Insulaires du Pacifique.²⁵

La langue de bois administrative s'abrite derrière "l'équité en matière d'emploi" afin de procéder à son classement ethnique. Il ne s'agit pas ici, bien entendu, de faire un procès d'intention à la langue de bois officielle pratiquée au Canada et ailleurs, mais de souligner que même avec les meilleures intentions, on risque parfois de précariser le droit à une différence non stéréotypée de celles et ceux que l'on prétend protéger. C'est justement cette langue de bois dont le but est de chosifier l'autre qu'il faut mettre en rapport avec la parole littéraire. Aussitôt qu'un trait unique (la couleur de la peau ici) est identifié comme dénominateur commun ("minorité visible") pour des cultures et des peuples aussi différents, complexes et intrinsèquement variés que des Chinois, des Arabes et des Latino-Américains (parmi lesquels, au demeurant, l'on peut trouver des Noirs, des Indiens, des Blancs, des Métis et des Jaunes), on est confronté, pour le moins, à un emploi, si j'ose dire, totalitaire du langage. Le rapport suspect entre la formulation des énoncés et le pouvoir est d'ailleurs à l'origine de ce que Barthes appelle "langue fasciste"²⁶.

Le terme "minorité" vient du latin *minoritas*, extrait à son tour du latin classique *minor*, qui veut dire "moindre". Le mineur c'est donc le plus petit, l'inférieur, celui qui doit être mis sous tutelle. Sa raison dépend d'une autorité sans laquelle elle ne peut fonctionner. En réalité, elle n'est jamais reconnue car, d'une manière ou d'une autre, elle est perçue comme barbare, étrangère à l'espace de civilisation du même. Qu'on le veuille ou non, l'assignation de quelqu'un à résidence (celle de la "minorité visible") relève d'une forme de paternalisme insidieux, et probablement dangereux à moyen terme pour la société qui l'emploie. Ce regard officiel qui projette la différence comme mineure est consubstantiel à une performativité dialectique qui fait de l'autre ce qu'elle énonce. Là aussi la littérature permet de comprendre la logique inhérente à ce regard dans la mesure où elle se révèle capable d'anticiper l'arrêt de mort dont est porteuse la langue de bois.

IV: LETTRE AU PÈRE DE KAFKA: LES MÉTAMORPHOSES DE L'ÉTRANGER

Le texte littéraire révèle comment l'étranger est piégé dans le carcan du langage avant que la réalité brute ne déferle sur lui. Dans l'espace du roman, le langage *est* d'ailleurs la seule réalité possible. La mise à mort de toute forme d'altérité passe d'abord par une carceralité discursive. Pour effacer les traits différentiels qui font signe chez l'autre, la violence exige un arrêt sur image. L'immobilisation de l'autre passe par une mise en place de mécanismes langagiers de nature à pétrifier toute forme de différence susceptible de s'écarter de la "norme". Pour Kafka (clef de voûte de la sensibilité moderne), cette violence commence à la maison sous le regard du père qui rase les crêtes de liberté du fils. La violence cherche ici une conformité à une vision qui lutte pour imposer une seule perspective. L'espace domestique constitue ainsi le microcosme dans lequel se concentre une dynamique d'évacuation et de rejet de différences. C'est la scène paternelle par excellence où se joue le destin du fils. Et cela, à la limite, est bien plus important que de savoir si Kafka dit vrai ou non lorsqu'il rend responsable son père de son malheur.²⁷ Toute l'œuvre de Kafka souligne que les registres variés, souvent d'une très grande finesse, qui accompagnent la voix du fils doivent se mettre en veilleuse au profit de l'autorité. Et c'est par la parole en tout premier lieu que cette autorité s'exprime. Car il faut avant tout réduire la marge de manoeuvre de la différence du fils pour pouvoir enfin l'éliminer, ou tout au moins la neutraliser. Dans ce cadre d'analyse (et toujours à la lumière de l'œuvre de Kafka), le roman a la capacité d'anticiper des savoirs sur la destruction de l'autre. Détruire l'autre c'est tout d'abord, aussi paradoxal que cela puisse paraître, le re-présenter. Tous les textes de Kafka confirment cette hypothèse. *La Métamorphose*, *Le Procès* et *Le Château* multiplient des savoirs sur la précarité croissante de l'individu. Cette fragilité commence par les *trappes* que le langage active dès qu'il s'agit de nommer l'autre. Les clichés, les stéréotypes, les lieux communs, les expressions toutes faites, les métaphores lexicalisées peuvent être vus comme des trappes, ou des pièges, dans lesquels les sujets sont inféodés à une logique réductrice. Parler veut alors dire être broyé d'une manière ou d'une autre par les engrenages qui transforment l'autre en dépouille de lui-même. Dans ce broyage de l'autre intervient la peur. C'est elle probablement la compagne la plus fidèle de l'étranger après la mélancolie. Kafka, étranger parmi des étrangers, sait que sa parole sera toujours celle d'un acrobate. Mais son étrangeté même (liée en partie à son caractère minoritaire) font d'elle un levier grâce auquel sauter par-dessus l'épaule du père qui l'opprime. À l'origine de la peur, il y a un danger réel ou imaginaire. Afin de survivre, l'étranger qu'il est

doit se confier à une intensité extrême de l'expression face aux menaces qui assombrissent son horizon. Kafka dont l'écriture en dernière instance ne parle que de l'impossibilité d'être soi-même, nous découvre la figure de l'étranger au sein de la famille. Étranger au père surtout et avant tout. Étranger à cette force que le fils ressent comme une menace et une bombe à retardement. Il sent qu'un jour cette force qui l'a fait naître l'émiettra en mille morceaux, ou s'abattra soudainement sur lui de tout son poids pour l'écraser à tout jamais. Vivre à côté père veut dire alors vivre *tout contre* le père. Quoique paradoxal, dans l'imaginaire du fils, le père joue le rôle du pire ennemi: celui qui dort sous le même toit. Peu importe ici si le père dont parle Kafka est vrai ou faux. La seule chose qui compte c'est l'espace que le regard du père prend dans l'imaginaire du fils; au fait, il prend tout son espace vital. À cet égard, d'un strict point de vue littéraire, le père imaginaire c'est le père réel. Rien de moins étonnant que ce soit la peur qui pousse le fils à prendre la plume lorsqu'il s'agit de parler au père:

Très cher père,

Tu m'as demandé récemment pourquoi je prétends avoir peur de toi. Comme d'habitude, je n'ai rien su te répondre, en partie justement à cause de la peur que tu m'inspires, en partie parce que la motivation de cette peur comporte trop de détails pour pouvoir être exposée oralement avec une certaine cohérence. Et si j'essaie maintenant de te répondre par écrit, ce ne sera encore que de façon très incomplète, parce que, même en écrivant, la peur et ses conséquences gênent mes rapports avec toi et parce que la grandeur du sujet outrepassa de beaucoup ma mémoire et ma compréhension.²⁸

Écrire c'est donc pour Kafka oser nommer ce qui le tenaille au point de le rendre inapte au mariage, incapable d'assumer une sexualité mûre, accroché à une écriture sous le signe du désespoir, etc. Dans ce texte bref qui contient en condensé toute son oeuvre, Kafka essaie de comprendre ce lien étrange et paradoxal que constitue la peur entre la victime et le bourreau. La peur crée un lien de dépendance entre le fils et le père. Ce qui le limite semble en même temps se transformer en une raison d'être. La peur qui le rend hésitant jusqu'à la paralysie peut aussi devenir une raison de vivre. *Regarde-moi, père, saltimbanque de la peur*, semble dire Kafka entre les lignes. Les indécisions, les impasses, les échecs y puisent des tentatives d'explication. Kafka a besoin d'analyser cette peur enracinée en lui depuis son enfance pour pouvoir comprendre (ou ne pas comprendre) le sens de sa vie. Le report de ses projets de mariage, sa carrière plutôt mornes de bureaucrate, son écriture de juif marginalisé écrivant en allemand,

tout passe à la loupe de la peur. Son choix même d'une écriture *mineure* (faite maison?), carcérale à la limite, restreinte en tout cas, fait de lui le bouc émissaire du désir du père qui veut à tout prix le garder entre les quatre murs d'un univers *domestique* impitoyable. Au fond, la peur, l'être de la peur, est indissociable de la figure du père. C'est là qu'elle prend sa source comme un horizon indépassable. Pour Franz, être fils revient donc à avoir peur. Fils de la peur, Kafka voit dans les figures animales la meilleure stratégie pour exprimer la logique primitive de ce sentiment-passion. Étudier les "conséquences" de cette peur sur sa vie sera la tâche du fils. Une activité herméneutique intense, fébrile, inépuisable, vrombit à chaque ligne de son texte. Kafka sait que sa parole (parole fécondée par la peur) est foncièrement incompatible avec les attentes du père. Jamais il ne lui enverra la lettre. Ce n'est donc pas lui le destinataire de cette parole prise d'effroi. Kafka s'adresse au père qu'il n'a jamais eu. Le père que l'étranger garde dans son for intérieur comme un souvenir du futur. Un père reconstruit à partir des lacunes du père réel :

J'étais un enfant craintif, ce qui ne m'empêchait pas d'être têtue, comme le sont les enfants; il est certain aussi que ma mère me gâtait, mais je ne puis pas croire qu'on n'eût pu obtenir tout ce qu'on voulait de moi en me parlant sur un ton affectueux, en me prenant posément par la main, en me regardant avec bonté. Or tu es bien, au fond, un homme bon et tendre (ce qui suit n'y contredira pas, car je parle uniquement de l'apparence que tu prenais aux yeux de l'enfant quand tu agissais sur lui), mais tous les enfants n'ont pas la persévérance et l'audace de chercher aussi longtemps qu'il faut pour arriver à la bonté. Tu ne peux traiter un enfant que selon ta nature, c'est-à-dire en recourant à la force, au bruit, à la colère, ce qui, par-dessus le marché, te paraissait tout à fait approprié dans mon cas, puisque tu voulais faire de moi un garçon plein de force et de courage.²⁹

Le père veut un fils à son image, une copie conforme à l'idée qu'il se fait de ce que doit être un homme; le fils regarde le père d'en bas: sa peur est rampante, visqueuse, elle colle à sa peau comme une seconde nature au point qu'il ne pourra jamais confronter le père en face, et encore moins franchir le seuil entre l'apparence du père et sa réalité. L'image du père comme apparence permet ainsi une politique de la peur que le fils mettra toute une vie à mener à nul port: celui d'une littérature de l'anéantissement. Le père doit toujours avoir le bénéfice du doute pour que le fils poursuive sa tâche herméneutique jusqu'à la fin de ses jours. Mon père, était-il bon? Était-il méchant? Afin de

pouvoir répondre à cette question cruciale, il faudrait d'abord être capable d'émettre un jugement, voire de condamner. Mais un père peut être craint ou aimé mais jamais condamné. La force du père réside dans le fait qu'il se dérobe à toute forme de condamnation. On ne condamne pas la parole de la Loi. On la subit, tout au plus on l'interprète. Trancher, en outre, voudrait dire pour le fils prendre enfin le taureau par les cornes et, qui sait?, parvenir un jour à évacuer la peur ou, du moins, l'apprivoiser.

La peur, tout en étant à l'origine d'une sorte de paralysie ontologique chez Kafka, n'est pas exempte d'une certaine dose de séduction. Comment expliquer autrement le regard presque médusé que le fils porte parfois à l'endroit du père en dépit des ravages causés par la peur?

[...] Là où j'étais encore le plus à l'aise, c'est quand il t'arrivait de te déshabiller le premier et que je pouvais rester seul dans la cabine pour retarder la honte de mon apparition publique, jusqu'au moment où tu venais voir ce que je devenais et où tu me poussais dehors. Je t'étais reconnaissant de ce que tu ne semblais pas remarquer ma détresse, et, d'autre part, j'étais fier du corps de mon père. Il subsiste d'ailleurs aujourd'hui encore une différence de ce genre entre nous.³⁰

La force du père repose sur un corps grand et puissant que le fils voit comme celui d'un géant. Le corps du père provoque l'admiration et l'écrasement du fils à la fois. C'est un corps qui se confond avec les limites de l'univers; c'est un corps-mappemonde qui détermine à l'avance les frontières qu'il est impossible de traverser. La réalité est ainsi soufflée au profit de ce simulacre grotesque dicté par la peur de l'enfant. L'image du père comme microcosme de l'univers renforce cette peur qui se lit alors comme une réalité inébranlable. C'est à partir de là que le fils éprouve de la honte lorsqu'il observe son propre corps. À l'aune de la force physique du père, le fils *perd* le lien avec son corps qui devient ainsi la preuve de son échec. Une carcasse lamentable, la dépouille de quelqu'un qui ne sera pas. Kafka éprouve son corps comme une dépouille avant la lettre. Il s'agit d'un corps que la force de la vie déserte; enfant, il se découvre mort alors même qu'il est à l'aube de la vie. D'où le cauchemar dans lequel il se retrouve lorsqu'il doit se déshabiller devant le regard du père, mesure suprême de toute chose. Cette perte du propre corps sous le regard du père est essentielle pour comprendre la logique de la métamorphose chez Kafka. Incapable d'assumer son corps ("maigre, chétif, étroit"³¹), le fils s'identifie avec des formes animales abjectes. Grégoire Samsa, le personnage principal de *La Métamorphose*, est changé en cancrelat à son réveil:

Un matin, au sortir d'un rêve agité, Grégoire Samsa s'éveilla transformé dans son lit en une véritable vermine. Il était couché sur le dos, un dos dur comme une cuirasse, et, en levant un peu la tête, il s'aperçut qu'il avait un ventre brun en forme de voûte divisé par des nervures arquées. La couverture, à peine retenue par le sommet de cet édifice, était près de tomber complètement, et les pattes de Grégoire, pitoyablement minces pour son gros corps, papillotaient devant ses yeux.³²

Sous le regard horrifié de sa famille, il gardera sa conscience jusqu'à la mort comme la preuve d'une lucidité d'homme qui a égaré son enveloppe humaine. C'est l'homme-dépouille qui fait irruption dans l'espace littéraire de la modernité. Puisque l'on ne saura jamais ce que le corps du fils peut, l'on détaillera au moins ses restes, la dépouille de ce qu'il fut. Comme pour l'étranger de Sergio Kokis, le personnage de Kafka cherchera toujours en vain de composer avec un présent qui le transforme en dépouille de lui-même. Le fils ne signifie au fond qu'en tant que future dépouille, d'où son bannissement et son exil. Cette exclusion du monde "normal" opère comme une dernière alternative face au regard du père. Devenir un cafard, un insecte répugnant, voilà la marge de manoeuvre du corps du fils face à la force du père. Cette force attire et pulvérise l'enfant. Mais la séduction du père ne s'arrête pas à sa seule force physique. Adhérée à ce corps "fort, grand, large"³³, il y a une opinion qui fait la pluie et le beau temps. En fait, le discours du père se substitue au réel grâce à un premier moteur qui surprend et séduit le fils: une confiance illimitée en lui-même. Le doute est étranger à l'univers du père. C'est simple, il ne doute pas, il opine:

À ceci répondit par la suite ta souveraineté spirituelle. Grâce à ton énergie, tu étais parvenu tout seul à une si haute position que tu avais une confiance sans bornes dans ta propre opinion. Ce n'était pas même aussi évident dans mon enfance que cela le fut plus tard pour l'adolescent. De ton fauteuil, tu gouvernais le monde. Ton opinion était juste, toute autre était folle, extravagante, *meschugge*, anormale. Et avec cela, ta confiance en toi-même était si grande que tu n'avais pas besoin de rester conséquent pour continuer à avoir raison. Il pouvait aussi arriver que tu n'eusses d'opinion du tout, et il s'ensuivait nécessairement que toutes les opinions possibles en l'occurrence étaient fausses, sans exception. Tu étais capable, par exemple, de pester contre les Tchèques, puis contre les Allemands, puis contre les Juifs, et ceci non seulement à propos de points de détail, mais à propos de tout, et, pour finir, il ne restait plus rien en dehors de toi. Tu pris à mes yeux ce caractère énigmatique qu'ont

les tyrans dont le droit ne se fonde pas sur la réflexion, mais sur leur propre personne. C'est du moins ce qu'il me semblait.³⁴

L'autonomie intellectuelle dont fait preuve le père semble fasciner le fils. Le fauteuil paternel s'érige comme un trône. Ses jugements irrévocables ne laissent personne debout. La force réapparaît ici sous la forme du tyran qui écrase tout sur son passage, y compris la raison. Cette mise hors-lieu de la raison par le père explique probablement l'univers arbitraire dans lequel évoluent les personnages de Kafka. Dans un monde où personne ne connaît les règles du jeu, l'on ne peut qu'être en faute. La culpabilité du fils, son fardeau le plus lourd, y trouve sa condition de possibilité. Condamné à toujours enfreindre des lois qu'il ne connaît pas, le fils accroît sa culpabilité dès qu'il essaie de s'affranchir des seuils (le mariage, l'écriture, etc.) qui *coïncent* son désir. Dans ce contexte, la relation d'altérité est toujours compromise. Une opacité flotte entre les sujets. Aucun engagement n'est possible car l'incertitude face à la Loi rend toute tentative de rapprochement vaine. Le cauchemar (sous la forme de la métamorphose animale) risque d'intervenir à n'importe quel moment faisant en sorte que la reconnaissance humaine s'efface. Être vu comme une "vermine" serait alors l'échec le plus cuisant d'une altérité aux abois. La forme animale avec conscience humaine constitue alors la figure la plus extrême de l'étranger. L'oeuvre de Kafka représente ainsi l'altérité comme une impasse par rapport à laquelle la voie de la dépouille animale est une tentative d'échapper aux interpellations du discours du pouvoir.

V: TRUISMES DE MARIE DARRIEUSECQ: LE MONDE VU DEPUIS LES YEUX D'UNE TRUIE

Le roman *Truismes* de Marie Darrieusecq met en scène l'animalisation d'une femme au sein d'une société régie par la manipulation de l'image et la prédation capitaliste. La figure de l'étrangère y révèle les contraintes qui pèsent dans nos sociétés occidentales sur le corps de la femme. Écrit à la première personne, le roman explore la métamorphose d'un femme en truie. D'où l'ironie du titre qui joue avec l'image de la femelle du porc et la vérité d'évidence. La symbolique du "cochon" imprègne le texte dès le début grâce à une exploitation stratégique de l'imaginaire qui l'accompagne:

[...] J'espère que l'éditeur qui aura la patience de déchiffrer cette écriture de cochon voudra bien prendre en considération les efforts terribles que je fais pour écrire le plus lisiblement possible. L'action même de me souvenir m'est très difficile. Mais

si je me concentre très fort et que j'essaie de remonter aussi loin que je peux, c'est-à-dire juste avant les événements, je parviens à retrouver des images. Il faut avouer que la nouvelle vie que je mène, les repas frugaux dont je me contente, ce logement rustique qui me convient tout à fait, et cette étonnante aptitude à supporter le froid que je découvre à mesure que l'hiver arrive, tout ceci ne me fait pas regretter les aspects les plus pénibles de ma vie d'avant. Je me souviens qu'à cette époque où tout a commencé j'étais au chômage, et que la recherche d'un emploi me plongeait dans des affres que je ne comprends plus maintenant. Je supplie le lecteur, le lecteur chômeur en particulier, de me pardonner ces indécentes paroles. Mais hélas je ne serai pas à une indécence près dans ce livre; et je prie toutes les personnes qui pourraient s'en trouver choquées de bien vouloir m'en excuser.³⁵

La "nouvelle vie" du personnage de Darriusecq découvre un arrière-fond de misère humaine et cupidité que l'animalisation de la jeune femme ne fait qu'accentuer. Comme chez Kafka, le regard de celui qui exerce l'autorité rabaisse l'autre tout en lui faisant sentir sa vulnérabilité et l'exiguïté de sa marge de manoeuvre. Tous les hommes se servent d'elle, y compris les clochards avec lesquels elle s'acoquine lors d'une invasion de piranhas. L'imaginaire de Darriusecq n'hésite pas à faire appel aux formes les plus exotiques de la présence animale afin de renforcer une atmosphère de prédation qui envahit le récit. La rencontre avec les clochards représente une descente dans ce que la ville a de plus puant ("Moi, j'avais une bonne odeur franche et forte, ça les enivrait ce parfum de campagne; mais l'odeur des citadins pas lavés, j'avoue que j'ai du mal")³⁶. Le périple de la femme-truie comprend les hauts et les bas d'une société fracturée. Alors que Grégoire Samsa chez Kafka ne voit que la mort comme dernière voltige ontologique possible face à sa famille qui le rejette, le personnage de Darriusecq trouve dans un retour à la nature une nouvelle raison de vivre. Entre Rousseau et Kafka, c'est donc le premier qui semble inspirer l'ultime avatar de la femme-truie:

[...] Je ne suis pas mécontente de mon sort. La nourriture est bonne, la clairière confortable, les marcassins m'amuse. Je me laisse souvent aller. Rien n'est meilleur que la terre chaude autour de soi quand on s'éveille le matin, l'odeur de son propre corps mélangée à l'odeur de l'humus, les premières bouchées que l'on prend sans même se lever, glands, châtaignes, tout ce qui a roulé dans la bauge sous les coups de patte des rêves.³⁷

Ce retour à la nature est cependant une critique acerbe à l'égard d'une civilisation qui court à sa ruine. L'altérité s'y heurte à un cul-de-sac: plus l'image devient une marchandise plus l'autre est pétrifié. En quelque sorte, le texte de Darrieusecq fait le constat d'une impossibilité de transparence et de réciprocité dans un monde miné par le malentendu, les magouilles politico-financières et la manipulation des informations. Les nouvelles technologies de l'information et l'âge de l'accès débouchent au bout du compte sur une société où l'espace de l'être se rétrécit de jour en jour. D'où le besoin d'un retour à la nature qui se fait par une métamorphose vers une étrangeté poussée à ses limites les plus extrêmes. L'animalisation de l'étranger y joue alors le rôle d'une dernière stratégie possible face à une altérité aux abois. Le regard animal, dans une certaine mesure, met les choses en perspective. La femme-truie, en dépit de la violence qui déferle sur elle, donne un sens au déséquilibre des signes. Paradoxalement, le monde vu par une truie trouve soudainement une sorte d'équivalence grâce à laquelle la vie demeure possible. Tout se passe comme si le monde lui-même se couvrait d'une peau de truie à la manière d'une oeuvre de Christo. L'effet qui en ressort en saisissant: enfin la matrice de cette terre corrompue par l'haleine fétide des hommes là voici couchée et souillée à chaque page. La mélancolie de l'étrangère (la truie-écrivaine) parvient à nous imposer une vision crépusculaire où l'embryon d'un ressourcement brille à l'horizon. Tout se passe comme si elle nous disait: "puisque nous n'avons pas su être humains, apprenons au moins à apprivoiser l'animal qui sommeille en nous".

ÉPILOGUE:

MÉLANCOLIE ET DÉPOUILLE: ÉCRIRE POUR TOUT PERDRE

En *s'écrivant*, le mélancolique essaie de saisir ce qu'il a perdu. Cette tentative exige de sa part beaucoup d'énergie qui peut se traduire en violence. La violence sous-jacente à sa parole relève de cette dynamique. Il doit briser le carcan dans lequel l'enferme la perte afin de mobiliser des énergies susceptibles de l'extraire de la prostration qui le ronge de l'intérieur. Il faut d'abord qu'il expie sa faute; réelle ou imaginaire, peu importe, la faute est à l'origine de sa perte. L'auto-rabaissement (l'animalisation en fait partie) sera la stratégie choisie par les plus aptes à survivre dans les plis de l'être. Il s'agit d'un renoncement à épouser la frénésie de la vie dans ce qu'elle a de plus concret (assumer ses enfants pour Rousseau ou contracter un mariage pour Kafka). S'offrir en sacrifice tel un agneau mystique permet d'aplanir les soupçons. Avant même que le refus ne soit formulé, l'auto-dénigrement a déjà levé les obstacles qui empêchaient une écoute

bienveillante. Qui oserait attaquer celui qui se flagelle au su et vu de tous? Cette forme de parole autosacrificielle rassure la communauté des justes. Il est toujours bon qu'il y ait des brebis galeuses soucieuses du grand pardon public. Même dans le règne animal, des lézards et des crustacés se livrent à des automutilations afin d'échapper à un danger. Cet autotomie (mutilation réflexe) du mélancolique se fait donc sur un autel rituel: le livre, espace de communion, lieu d'altérité par antonomase. Le livre fonctionne comme un espace public de lapidation symbolique: "Tirez sur ma dépouille, je n'y suis plus là", semble nous dire l'auteur. Au fond, le mélancolique confie aux mots la punition qui lui est dûe. La violence est avant tout verbale, et elle vient tout d'abord de la perte.

Or la tentative de récupérer l'objet perdu, y compris si elle échoue, révèle une énergie qu'on pourrait qualifier presque d'héroïque. Même si l'échec est souvent au rendez-vous, l'écriture de la perte est vécue comme une réparation. Le sentiment de décalage par rapport à l'environnement y trouve des modalités d'atténuation. Autant le mélancolique que l'étranger sont des héros de l'exil. Tous les deux (se) sont condamnés à vivre loin de ce qui leur est cher. L'intégration est souvent vécue comme une parenthèse entre l'indéracinable mémoire du passé et un nouvel exil. Afin d'apaiser la mémoire, l'étranger, un jour ou l'autre, doit renouer avec son passé. Qu'il le veuille ou non, l'écriture de l'étranger est une parole d'exil irréprésentable. Il y aura toujours hiatus et décalage entre son passé et lui. Assumé ou répudié, ce passé revêt le poids d'un rocher sisyphien avec lequel il faudra *jouer* pour le meilleur ou pour le pire. L'étranger devra toujours graver sa pente sans filet de sécurité. Saltimbanque sur la corde de ses propres dépouilles, il ne peut être qu'un contorsionniste dans un monde où l'acrobatie majeure est de demeurer en vie. Le regard qu'il pose sur sa terre d'adoption, aussi ferme soit-elle, est forcément teinté et conditionné par le déracinement et la perte. Rien n'exige davantage d'effort et de courage que la réparation d'une perte. S'il s'agit d'un lieu (pays, ville, maison, personne), la parole de l'étranger fera de l'absence la matière première de son entreprise. Ce faisant, acrobate de lui-même, l'étranger bâtit de nouvelles passerelles sur le néant qui l'entoure.

Le mélancolique, tout comme l'étranger, est toujours aux prises avec le vide que laisse la perte de l'objet de désir. Lorsqu'il s'abîme dans l'écriture, il fait parfois du néant son séjour d'élection. Le fait de séjourner dans le néant ne doit pas être pris ici comme une figure rhétorique. Pour quelqu'un qui a tout laissé derrière (lieu d'origine, langue, culture, environnement humain, etc.) l'écriture peut certes se transformer en terre d'asile bien plus que le pays d'accueil. L'écriture en tant que parole transnationale ne connaît pas de frontières, et peut même transgresser les différents codes

d'appartenance culturelle. Par définition, la parole migrante brise toute loyauté dans la mesure où elle ne se révèle que dans la dispersion et le déracinement. La logique nomade qui la pousse souvent vers des limites proches de l'insoutenable représente une quête permanente de l'épreuve. D'où la mélancolie qui plane sur elle. Voilà pourquoi la figure de l'étranger incarne dans ce livre le registre le plus intense de la mélancolie. Dès qu'il est confronté à l'absence de son environnement familial, il comprend qu'à l'étranger, l'étranger c'est lui. Très vite aussi il découvre que son être se rétrécit littéralement dans l'impossibilité qu'il est de se servir des codes linguistiques, des conduites, des rituels et des interprétations propres à sa culture d'origine. C'est alors qu'il doit pratiquer une sorte de mutilation réflexe afin de survivre sans pour autant renoncer à l'expression. Incapable de s'inféoder à la langue du même, il renonce à celle qui l'a vu naître. À l'aide d'une parole hybride, reconstituée, il se confronte au présent tout en étant hanté par le passé. Devant le vide qu'il éprouve lors de son arrivée dans un nouvel environnement culturel, l'horizon de sa recherche acharnée d'un objet inaccessible s'étale jusqu'à l'infini. Tout à coup, il comprend que jamais il ne pourra la combler.

La tradition aristotélicienne associe la mélancolie au désir. Les romantiques allemands (Schelling, Schlegel) y voyaient le sentiment à l'état pur de l'existence humaine. Contrairement au désir qui trouve satisfaction, la mélancolie ouvre sur une soif inextinguible. La mélancolie devient ainsi le paradigme de l'inassouvissement. L'exil est probablement le lieu où la mélancolie met le mieux en lumière la fracture entre le sujet et la société dans laquelle il vit. Là se découvre aussi le carrefour le plus à même de révéler les sentiments de vide, de vacuité, d'inanité et d'ennui qui obsèdent la parole littéraire dans son rapport à l'altérité. Les différentes poétiques du néant inhérentes à l'espace littéraire gagnent à être interrogées en fonction des enjeux posés par l'altérité. À l'épreuve de l'angoisse qu'il ressent en tant que sujet dépaycé, l'étranger glisse progressivement vers un sentiment d'engluement, de chute et de vertige. C'est le néant qu'il vit comme une suspension entre ciel et terre. "Tombé" en terre inconnue, souvent inhospitalière, l'étranger expérimente sa séparation du pays natal comme un déchirement. Une impression de mort peut même le ligoter au point qu'il se claquemure dans un ghetto mental qui mène, dans les cas les plus graves, à une situation d'inadaptation et d'ostracisme. Ce que l'étranger connaît de la mort commence par là: l'angoisse d'un sevrage qui n'aura jamais de fin. Faire le deuil du premier terroir se révèle souvent une tâche impossible. Les plus instruits, ceux qui possèdent les outils culturels les plus sophistiqués, parviendront probablement tant bien que mal à se forger des identités multiples mais l'absence demeure, obstinée et incontournable.

Associer la mélancolie à l'étranger permet donc de mieux éclairer du même coup les registres les plus liés à la parole littéraire. Foncièrement nomade, cette parole frise souvent la transgression dans la mesure où elle méconnaît les remparts linguistiques et culturels qui tabouisent les représentations du même. De manière générale, la littérature migrante ne parle que d'une impossible reprise. En cela elle rappelle le drame de Kierkegaard incapable d'épouser la femme aimée, et condamnée à en parler à partir d'un ressassement sans fin. Parler toujours, jusqu'à l'infini, de l'objet perdu. C'est la perte, en dernière instance, qui est à la base de la mélancolie de l'étranger. L'écrivain en tant qu'étranger n'écrit que pour s'appartenir. Voilà son espoir et son leurre en même temps.

Eu égard au fait que les grands mélancoliques sont également de grands amoureux, la tradition aristotélicienne a tendance à les classer dans la catégorie de l'éros. Or il se trouve que, contrairement à ce qui se passe avec le désir, la mélancolie ignore la satisfaction. Par définition insatiable, le mélancolique fait de sa quête de l'objet perdu la raison de son parcours existentiel. La relation étroite entre mélancolie et écriture y trouve sa condition de possibilité: l'écriture ne déploie sa force épistémologique que lorsqu'elle se met en quête d'une perte. L'étranger, héros malheureux de cette quête vouée à l'échec, y perd inéluctablement son "identité". Pour que la perte soit enfin consommée, donc consumée et détruite, la parole littéraire, et l'art en général, s'abîment (ne serait-ce qu'en trompe-l'oeil) dans leurs propres dépouilles.

Notas

- 3 Jean-Jacques Rousseau, *Les Confessions*, Livre septième, p. 584-585.
- 4 Sigmund Freud, "Denil et mélancolie", *Métapsychologie*, Gallimard, "Folio", Paris, 1996.
- 5 *Ibid.*, p. 152.
- 6 *Ibid.*, p. 158-159-160.
- 7 Albert Camus, *L'Étranger*, Gallimard, "Folio", Paris, 1992, 185-186.
- 8 Dany Laferrière, *Comment faire l'amour avec un Nègre sans se fatiguer*, vlb éditeur, Montréal, 1985, p. 123-124
- 9 Aspect paradoxal eu égard au statut de marginal du personnage qui, à cet égard, se rapproche de l'Arabe en situation de colonisé.
- 10 Simon Harel met l'accent sur la marginalisation de la figure de l'étranger afin de réactiver l'homogène face à l'hétérogène. Cf. *Le Voleur de parcours. Identité et cosmopolitisme dans la littérature québécoise contemporaine*, Le Éditions du Prémambule, Longueuil, 1990.
- 11 André Lamontagne, "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* Volume 23, Spring 1997.
- 12 Cf. *La Trahison de Rita Hayworth* (1968), *Le Plus Beau Tango du monde* (1969), *Le Baiser de la femme araignée* (1976).

- 13 Dany Laferrière, *Cette grenade dans la main du jeune Nègre est-elle une arme ou un fruit?*, vlb éditeur, Montréal, 1993, p. 81-82
- 14 Pascal Quignard, *Le nom sur le bout de la langue*, P.O.L., Paris, 1993.
- 15 Dany Laferrière, *ibid.*
- 16 Concept développé par Michael Balint pour expliquer la régression que vit le sujet qui s'accroche à quelque chose de solide pour se sentir en sécurité. Cf. *Les Voies de la régression*, Payot, Paris, 1959.
- 17 Dany Laferrière, *op.cit.*, p. 76.
- 18 Sergio Kokis, *Le pavillon des miroirs*, XYZ éditeur, Montréal, 1995, p. 45.
- 19 *Op. cit.*, p. 47-48.
- 20 Julia Kristeva précise avec pertinence la portée qu'elle donne au concept qu'elle place à la frontière de la phénoménologie heideggerienne et la psychanalyse freudienne: "Dans la brèche ouverte par la question de Heidegger mais à la suite de l'ébranlement freudien des certitudes rationnelles, nous parlerons de *Chose* en y entendant le *quelque chose* qui, vu à rebours par le sujet déjà constitué, apparaît comme l'indéterminé, l'inséparable, l'insaisissable, jusque dans sa détermination de chose sexuelle même" dans *Soleil noir: Dépression et mélancolie*. Gallimard, Paris, 1987, p. 22.
- 21 Sergio Kokis, *op. cit.*, p. 360: "Ce déraciné oscille ainsi entre deux temps, le sien et le réel, en arrière et en avant, sans pouvoir se fixer. C'est que le temps s'allonge drôlement, il devient élastique et visqueux à la fois, fuyant et tassonnant, dès qu'on s'en va de sa maison. De toute maison, ailleurs. Il passe désormais sans toutefois passer, car l'identité n'est plus en harmonie avec le monde palpable. Ses repères sont restés en arrière et lui tirent les pieds comme les fantômes d'autrefois. L'étranger ne peut pas toujours se détacher vers l'avenir; il reste souvent embourbé entre cette identité qui fut et la béance de devoir devenir autre".
- 22 Alejo Carpentier, *Concierto barroco*, Siglo Veintiuno Editores, México, 1975.
- 23 Cf.: "Formulaire à l'intention des membres potentiels de comités d'évaluation", Renseignement personnels. Conseil des Arts du Canada
- 24 "En 1996, près des deux tiers de toutes les personnes appartenant à un des sous-groupes des minorités visibles au Canada étaient des Chinois (27%), des Asiatiques du Sud (21%), ou des Noirs (18%). Parallèlement, 8% faisaient partie du groupe des Arabes ou Asiatiques de l'Ouest, 7%, des Philippins, 6%, des Latino-Américains, 5%, des Asiatiques du Sud-Est, 2%, des Japonais et enfin, 2%, des Coréens, tandis que 2% appartenaient à plus d'un sous-groupe des minorités visibles", *Les minorités visibles au Canada*, Statistique Canada, Ministère de l'Industrie, Division du marketing, Ottawa, 2001, p. 3.
- 25 *Ibid.*
- 26 Roland Barthes, *Leçon*, Seuil, Paris, 1978, p. 14: "Mais la langue, comme performance de tout langage, n'est ni réactionnaire, ni progressiste; elle est tout simplement: fasciste; car le fascisme, ce n'est pas d'empêcher de dire, c'est d'obliger à dire".
- 27 Gilles Deleuze & Félix Guattari, *Kafka. Pour une littérature mineure*, Minuit, Paris, 1975, p. 17.
- 28 Franz Kafka, *Lettre au père*, Gallimard, Paris, 2002, p. 9.
- 29 *Op. cit.*, p. 14-15.
- 30 *Op. cit.*, p. 19.
- 31 *Op.cit.*, p. 18.
- 32 Franz Kafka, *La Métamorphose*, Gallimard, Paris, 1938, p. 7.
- 33 *Lettre au père*, p. 18.
- 34 *Op. cit.*, p. 19-20.
- 35 Marie Darricusecq, *Truïsmes*, P.O.L., Paris, 1996, p. 10.
- 36 *Op. cit.*, p. 97.
- 37 *Op. cit.*, p. 158.