

Pensées francophones de l'universel
Les modèles contrastés d'Édouard Glissant et Dany Laferrière

Amaury Dehoux (UCLouvain/FNRS)

Pour les littératures francophones du Sud et pour les écrivains qui leur sont liés, il n'est pas possible de dire l'universel sans paradoxalement revenir à un constat de l'altérité et à une expérience de la distance. Comme le figure entre autres *Monnè, outrages et défis* d'Ahmadou Kourouma, un tel constat et une telle expérience répondent à des motivations historiques : ils sont inextricablement liés à la colonisation par la France qui impose aux peuples soumis une série de valeurs tenues pour universelles¹. Dans le roman de Kourouma, il apparaît ainsi très clairement que l'arrivée des Français se confond avec l'instauration d'une perspective occidentale qui vient recouvrir les symboliques totalisantes par lesquelles les Malinkés tentent de saturer l'espace de leur monde. La colonisation vient briser l'isolement du royaume de Soba : elle lui interdit d'encore se penser comme un monde clos et immuable, comme un univers en soi. De ce fait, le règne de Djigui Keita se voit rendu indissociable des paradigmes et des événements européens — c'est le principe même du roman de Kourouma. Sur ce point, il faut d'ailleurs tenir pour exemplaire la vaste entreprise de construction ferroviaire à laquelle se consacre le souverain malinké : le train, dont Djigui Keita rêve, fonctionne comme le symbole même d'une idéologie de la modernité et du progrès qui s'implante dans les colonies africaines, dans les sociétés traditionnelles, au nom de l'universalité que lui confèrent ses promoteurs occidentaux.

Par les considérations qu'il autorise, le roman de Kourouma indique en quoi le dessin de l'universel suppose une pensée de la distance dans les cultures francophones. En effet, dès leur naissance, qui est inextricablement corrélée à la colonisation, ces cultures se voient caractérisées suivant une actualisation différée de la civilisation tenue pour universelle. Elles sont présentées comme des cultures qui ont dû combler un certain écart pour participer d'une telle civilisation. Or, parce qu'il peut toujours être rappelé, cet écart se révèle impossible à abolir : les cultures francophones demeurent irrémédiablement des cultures qui sont venues à l'universel défini par l'Occident. Il convient ici de citer à nouveau le roman de Kourouma et son titre paradigmatique, *Monnè, outrages et défis*. En tant que tel, ce titre porte un exposé

¹ Voir Ahmadou Kourouma, *Monnè, outrages et défis*, Paris, Seuil, 1998 (Points).

explicite de la distance. Même si le royaume de Soba adhère aux valeurs universelles de la France, il reste un mot, « Monné », qui ne trouve aucun équivalent dans la langue française : la disjonction linguistique enseigne que la culture des Malinkés ne se fond pas totalement dans l'universel importé par la colonisation. En d'autres termes, cet universel exprime une altérité au regard de certaines données locales. En raison même d'une telle altérité, il se voit alors questionné par le roman de Kourouma et, plus largement, par les littératures francophones qui le convoquent implicitement ou explicitement — ce questionnement est renforcé par le fait que, comme le montre encore *Monné, outrages et défis*, l'universalité déclarée ne se double pas d'une égalité effective entre tous les hommes : les colonisateurs jouissent d'un statut supérieur aux colonisés, qui se voient par exemple soumis à la pratique des travaux forcés. Ainsi que le souligne l'intraduisibilité même du mot « Monné », un tel questionnement de l'universel peut être mené par la confrontation aux spécificités des cultures autochtones colonisées ou déportées. Par le biais même de cette confrontation, les littératures francophones interdisent de placer l'universel sous le signe d'une définition intrinsèque ou absolue. Elles signalent au contraire que celui-ci implique nécessairement une pensée du particulier à partir duquel il se conçoit — disons, par exemple, la France — et contre lequel il se heurte — citons, au regard de l'exemple précédent, les cultures francophones. Par là même, l'universel et le particulier s'instituent comme deux notions indissociables, qui s'appellent mutuellement². Il en résulte qu'en une congruence avec les thèses que Ngugi Wa Thiong'o applique à toutes les littératures postcoloniales, les auteurs francophones tentent de construire leur statut à partir d'une dialectique entre ces deux notions³. Étant donné qu'elle n'est pas figée, cette dialectique peut ouvrir à des positionnements différents à l'égard de l'universel : il existe bien des possibilités d'articuler les deux pôles de la dichotomie, et de valoriser l'un ou l'autre. Prises comme deux vignettes, les œuvres d'Édouard Glissant et de Dany Laferrière permettent d'illustrer la variété même de ces possibilités. Elles traduisent deux façons contrastées d'appréhender l'universel — et, en un corollaire, de définir la littérature dans laquelle Glissant et Laferrière entendent respectivement s'inscrire.

² *Mutatis mutandis*, Geertz pose un constat similaire pour l'anthropologie. Il s'attache en effet à nuancer la tendance universaliste de l'anthropologie occidentale à travers une insistance sur le rôle du particulier. Voir notamment Clifford Geertz, *The Interpretation of Cultures*, New York, Basic Books, 1973 et *Local Knowledge. Further Essays in Interpretive Anthropology*, New York, Basic Books, 2000.

³ Voir Ngugi Wa Thiong'o, *Moving the Centre. The Struggle for Cultural Freedoms*, Londres, James Currey, 1993.

Édouard Glissant : le monde au-delà de l'universel

Le titre d'un essai de Patrick Chamoiseau, *Écrire en pays dominé*, résume parfaitement la position à partir de laquelle Édouard Glissant articule sa réflexion sur l'universel⁴. L'auteur antillais sait pertinemment qu'il écrit depuis un lieu, la Martinique, qui connaît une forte domination économique, politique et symbolique — ce lieu actualise le paradoxe d'un pays non reconnu, non indépendant. Le statut même de l'île indique clairement qu'une telle domination repose ultimement sur la colonisation, que Glissant interprète comme une émanation de l'universel. De ce fait, pour explorer le drame historique de la Martinique, le romancier est amené à caractériser et à critiquer la philosophie de l'universel, qu'il assimile à une doctrine de l'unité⁵. À ses yeux, l'universel dérive en effet d'un particulier qui a perdu le sens de sa spécificité et de sa concrétude : en s'installant comme un absolu, un tel particulier s'est constitué comme un idéal abstrait. À ce titre, l'universel engage une pensée du système : il définit un modèle unitaire qui regroupe tous les éléments sous le signe d'un principe commun. Glissant précise toutefois que l'Occident n'est pas la seule culture à avoir établi un tel modèle unitaire. Il estime au contraire que ce type de modèle a été produit par de nombreuses cultures du monde — aux cultures européennes il ajoute celles des pays arabes, amérindiens et d'Afrique noire. Il désigne alors ces cultures comme ataviques et il identifie en elles une série de propriétés qui favorisent la pensée de l'universel. De cette manière, il note que toutes ces cultures se dotent d'un mythe de la Genèse destiné à affirmer la racine unique qu'elles se prêtent comme origine. Tout en autorisant à dérouler une filiation linéaire qui fonde la légitimité ancestrale du lien à une terre instituée comme territoire, la racine unique nourrit l'identité prédatrice des cultures ataviques : elle dicte une méfiance et, même, une haine à l'égard de l'Autre. C'est pourquoi l'imaginaire de la racine peut ouvrir à une pensée de l'empire : au nom de l'unicité et, inévitablement, de la supériorité qu'il confère à sa racine, un peuple atavique se révèle particulièrement enclin à tenir sa culture pour universelle et à l'imposer aux autres populations — qu'il ramène ainsi à la mesure de sa propre identité. À travers les empires coloniaux qu'il a mis en place, l'Occident se présente dès lors comme le paradigme des cultures ataviques : il pousse à son paroxysme l'imaginaire de la racine et ses

⁴ Voir Patrick Chamoiseau, *Écrire en pays dominé*, Paris, Gallimard, 2011 (Folio).

⁵ La pensée de Glissant, on le sait, se donne comme une spirale qui emmêle ses textes. C'est pourquoi, à quelques exceptions près, on ne renvoie pas systématiquement à un texte de Glissant. L'entièreté du propos se construit plutôt à travers une vision synoptique des différents essais glissantiens : *Soleil de la conscience. Poétique I*, Paris, Gallimard, 1997 ; *L'Intention poétique. Poétique II*, Paris, Gallimard, 1997 ; *Poétique de la Relation. Poétique III*, Paris, Gallimard, 1990 ; *Traité du Tout-Monde. Poétique IV*, Paris, Gallimard, 1997 ; *La Cohée du Lamentin. Poétique V*, Paris, Gallimard, 2005 ; *Une nouvelle région du monde. Esthétique I*, Paris, Gallimard, 2006.

implications. En d'autres mots, la colonisation peut se lire comme l'extension maximale de la culture européenne : l'universel occidental se trouve reproduit à l'échelle du monde. Par là, l'Europe affirme la supériorité de sa racine sur celles de toutes les autres cultures ataviques : en imposant leur langue et leur culture, les puissances occidentales s'élèvent comme « l'absolu du monde »⁶. Bien plus, elles font triompher l'idée selon laquelle l'identité se conçoit nécessairement à travers la racine. Autrement dit, elles rendent l'imaginaire de la racine universel — c'est en ce sens que Glissant explique la généralisation du paradigme européen de l'État-nation qui lie un peuple à un territoire et, bien souvent, à une langue. Pour toutes ces raisons, la colonisation se voit assimilée à un processus qui fait sombrer la totalité du monde dans le régime totalitaire de l'unité : elle prétend diffuser partout un modèle commun et indifférent aux spécificités de chaque culture.

Glissant estime néanmoins que la colonisation porte son propre principe de déliaison. Alors qu'elle cherche à imposer l'imaginaire de la racine, elle crée paradoxalement les conditions mêmes de son dépassement — voire de sa faillite. En effet, tout en voulant unifier le monde, la colonisation amène à éprouver sa diversité. Par les mouvements de population qu'elle suscite, elle provoque la friction des cultures ataviques⁷. La Martinique illustre remarquablement cette friction : les esclaves africains sont déportés dans les Caraïbes, où ils entrent en contact avec les colons français et avec la trace des Amérindiens. Une telle friction engendre dès lors de nouvelles cultures qui sont dites composites. Aux yeux de Glissant, le propre de ces cultures tient au fait qu'elles ne peuvent se dire suivant une Genèse. De cette manière, comme le traduit à nouveau le cas de la Martinique, elles sont dans l'impossibilité de se reconnaître une origine qui remonte à la nuit des temps : pour les esclaves déportés, cette origine se situe dans la cale du bateau négrier, qui interrompt toute lignée ancestrale — c'est l'argument du roman *Le Quatrième Siècle*⁸. Par conséquent, les cultures composites sont conduites à se penser selon une digenèse qui, à l'origine absolue, substitue une conjonction de commencements venant de plusieurs espaces. En raison d'une telle digenèse, la culture martiniquaise et, plus largement, les cultures composites ne peuvent développer un imaginaire de la racine : elles conçoivent leur identité comme un rhizome qui établit un rapport entre différentes cultures. En d'autres termes, elles se voient tenues pour ontologiquement inadaptées à la pensée de l'universel : elles obligent à envisager la diversité des peuples et des cultures. Elles incarnent une forme d'accumulation de toutes les altérités, de tous les

⁶ Édouard Glissant, *L'Intention poétique. Poétique II, op. cit.*, p. 28.

⁷ Sur la friction des cultures, voir Anna Lowenhaupt Tsing, *Friction. An Ethnography of Global Connection*, Princeton/Oxford, Princeton University Press, 2005.

⁸ Voir Édouard Glissant, *Le Quatrième Siècle*, Paris, Gallimard, 1997.

particuliers du monde. En elle-même, une telle accumulation se trouve alors donnée comme le principe même qui autorise la déliaison de tout absolu : la coprésence des cultures permet de se confronter à la différence irréductible de l'Autre, qui se manifeste par le biais de son opacité.

De façon significative, Glissant lit l'œuvre de William Faulkner sous le signe d'une telle déliaison⁹. Or, comme le montre notamment le prix Nobel de littérature reçu par le romancier américain, son écriture peut certainement être interprétée à travers le prisme de l'universel : elle aurait transcendé le Sud des États-Unis pour évoquer plus généralement des sentiments et des problèmes humains — Glissant a d'ailleurs parfaitement conscience de propos de Faulkner soutenant une telle interprétation. De même, les romans faulknériens peuvent être envisagés comme un exposé de la racine unique — ils représentent un monde où l'universel occidental a été transplanté et où, par conséquent, le Blanc se tient pour supérieur au Noir et à l'Indien. Cependant, pour Glissant, les lectures convoquant l'universel et la racine unique se voient rendues caduques par la déliaison qu'il identifie dans l'œuvre de Faulkner. L'écrivain antillais considère en effet que cette œuvre dispose une pensée de la racine mise à mal dans ses deux dimensions fondamentales. De cette manière, il s'attache à montrer en quoi Faulkner figure une filiation pervertie et, donc, problématique — malgré leurs ambitions, les personnages ne peuvent jamais instaurer une dynastie qui se perpétue. Par le dessin d'une filiation qui ne parvient pas à s'affirmer, les personnages — blancs — de Faulkner se trouvent également placés dans une position qui ne leur permet pas de légitimer leur possession du territoire — Glissant insiste sur le fait que tous les romans de Faulkner explorent un comté dont la fondation repose sur le crime et l'usurpation. En donnant la filiation et la légitimité comme impossibles, l'œuvre faulknérienne rend définitivement irréalisable l'idéal de la racine qui obsède bien des personnages. Elle pressent l'identité rhizomique ou composite qu'elle ne peut et ne veut accepter : même si le mélange racial reste décrit comme la faute suprême, elle admet déjà que le métissage est inévitable dans le Sud des États-Unis, qui met en relation plusieurs cultures. La ségrégation voulue et revendiquée se défait dans le constat de l'actualisation effective des différences du monde — le comté met en contact des Blancs, des Noirs et des Indiens — et dans la conscience inavouable de la Relation, qu'un tel constat suppose. Bien qu'elle ne soit pas totalement assumée, cette Relation est ce qui empêche le surgissement de l'universel abstrait dans l'œuvre de Faulkner : elle ramène constamment les individus à l'opacité concrète de la différence. Glissant pointe à

⁹ Pour une telle lecture, voir en particulier Édouard Glissant, *Faulkner, Mississippi*, Paris, Gallimard, 1998 (Folio essais).

ce titre un fait qu'il juge remarquable : Faulkner ne recourt jamais au monologue intérieur pour les personnages noirs — l'Autre devient la figure même de son opacité pour l'écrivain blanc. Tout en réfutant l'universel abstrait, ce jeu sur la différence et l'opacité constitue aussi, aux yeux de l'auteur antillais, un moyen d'éprouver la diversité qui compose le monde *at large*. En ce sens, Faulkner devient une espèce de symbole du projet d'écriture glissantien : son œuvre actualise une poétique qui fouille un lieu particulier pour y déceler la trace ou l'écho du monde.

Par la caractérisation qu'il donne de la poétique faulknérienne, Glissant signale que sa critique de l'universel ne se confond pas avec un renoncement à une pensée de la totalité. En réalité, loin d'être abolie, cette pensée se déplace depuis l'universel vers le monde. Visant à répondre d'une totalité rendue paradoxale par le fait même qu'elle ne peut se départir de la déliaison, un tel déplacement aboutit au dessin et à la définition du Tout-monde, entendu comme la coprésence non hiérarchisée et non systématisée de toutes les différences qui composent le monde. Par l'absence même de systématisation et de hiérarchisation, le Tout-monde suppose bien une déliaison que renforce encore la créolisation telle qu'elle est pensée par Glissant. Cette créolisation renvoie en effet à un procès infini : survenant en tout endroit du monde où plusieurs cultures sont mises en contact, elle génère en permanence des nouveautés imprévisibles. En raison même de son imprévisibilité, la créolisation instaure le Tout-monde comme une totalité qui n'est jamais achevée : la totalisation doit être constamment reprise dans la mesure où la relation des cultures ne cesse de produire de nouvelles différences, de nouvelles altérités. Par conséquent, la pensée du monde marque ultimement chez Glissant un triomphe du particulier sur l'universel, ainsi que le souligne telle formule paradoxale : « L'étendue des différents [...] est le seul universel concevable, dans la diversité »¹⁰.

En conformité avec la prévalence qui est conférée au particulier, les romans de Glissant s'attachent à chanter la diversité du monde depuis la Martinique. À l'instar du Sud des États-Unis chez Faulkner, cette île caribéenne se prête particulièrement à un tel chant, dans la mesure où elle s'institue comme le lieu d'une créolisation historique qui l'ouvre au reste du monde. Par là même, la culture et les personnages martiniquais se trouvent figurés suivant une déliaison constante. Cette figuration déliée se réalise notamment à travers la poétique de l'errance dont joue le roman *Tout-monde*. Dans sa forme même, ce roman se donne comme une totalité inachevée qui, par l'emmêlement de bouts d'histoires, inclut une multitude de

¹⁰ Édouard Glissant, *Une nouvelle région du monde. Esthétique I, op. cit.*, p. 134.

temps, de lieux et de voix brassés par l'errance de personnages martiniquais. Il présente une telle multitude de manière chaotique et désordonnée, étant donné qu'elle ne peut être systématisée — ce serait réduire le Tout-monde à la pensée de l'universel. De façon remarquable, même quand il doit évoquer l'origine, *Tout-monde* le fait suivant le principe de la déliaison. Comme l'indique Raphaël Targin, les personnages martiniquais, qui reviennent constamment dans tous les romans de Glissant, ne peuvent se dire selon aucune origine claire : « Regardez bien, depuis que je vous raconte les histoires de ces familles, les Béluse les Longoué les Targin les Celat, tous acassés dans la même baille de terre avec combien d'eau de la mer autour. Vous essayez de débrouiller, vous suivez le fil de parenté en parenté. Mais à quoi bon ? [...] La source des commencements, vous ne savez vraiment pas où vous l'avez laissée. Et alors, comment cheminer sans commencement ? »¹¹. Autrement dit, les personnages glissantiens jouent d'une ontologie qui échappe à la filiation et à la racine : ils sont des incarnations de la digenèse et des cultures composites dont ils émanent. Dans *Sartorius. Le roman des Batoutos*, Glissant montre même qu'il est possible de construire tout un récit sur la déliaison des origines¹². La figure des Batoutos permet en effet de corriger un défaut que Glissant identifie dans la pensée césairienne de la négritude : elle autorise l'auteur antillais à dire un peuple africain sans succomber à l'imaginaire de la racine mythifiée. À l'intérieur même du roman, les Batoutos se constituent d'ailleurs à travers le refus assumé d'une telle racine. La fondation de ce peuple s'assimile à une déliaison : les Batoutos s'installent dans une savane qu'ils ne voient pas comme un territoire continu, mais comme un ensemble d'îles — d'emblée, ils perçoivent le monde par le prisme de la diversité et non de l'unité. Le roman fait entendre que les Batoutos n'existent que par et pour la déliaison : ils se répandent dans le monde, qu'ils cherchent à éprouver dans toute son étendue différenciée. Les Batoutos peuvent dès lors se trouver partout. Toutefois, leur omniprésence n'aboutit à aucune emprise totalitaire sur le monde. Au contraire, leur être-au-monde n'offre aucune prise : ils sont invisibles. Par conséquent, ils défont en permanence la totalité du monde : à travers leur invisibilité et, donc, leur insaisissabilité, ils incarnent la différence qui échappe toujours au procès de la totalisation et qui oblige *de facto* à le reprendre indéfiniment. Les Batoutos en viennent ainsi à actualiser la totalité déliée que symbolise pour eux Élééné !. Comme le souligne explicitement l'opposition à Borges que met en place le roman, une telle totalité est l'antithèse de l'universel : tandis que l'Aleph fonctionne comme un absolu du lieu, qui concentre la totalité en un point unique, Élééné ! renvoie à un assemblage chaotique de la

¹¹ Édouard Glissant, *Tout-monde*, Paris, Gallimard, 1995 (Folio), p. 352.

¹² Voir Édouard Glissant, *Sartorius. Le roman des Batoutos*, Paris, Gallimard, 1999.

diversité concrète du monde. En somme, Éléonore ! réaffirme, dans l'œuvre de Glissant, le triomphe de la multiplicité du particulier sur l'unité de l'universel.

Dany Laferrière : comment faire l'universel avec un écrivain noir

La réflexion de Dany Laferrière sur l'universel ne prend pas pour point de départ la domination. Elle se fonde plutôt sur l'expérience du déplacement : dans sa jeunesse, Laferrière a dû fuir Haïti et se réfugier au Québec. De ce fait, au moment où il commence à écrire, il n'est nullement confronté à un universel qui aurait été importé depuis l'Occident sur son île natale. Il se voit au contraire renvoyé au particulier. Il éprouve sa propre différence dans l'espace d'accueil : il est un individu noir au sein d'une population majoritairement blanche. Il note d'emblée que cette différence suppose une forme d'infériorité : il a parfaitement conscience que le racisme affecte la vie quotidienne des Noirs au sein de l'espace nord-américain. Dans *Cette grenade dans la main du jeune Nègre est-elle une arme ou un fruit ?*, il consacre d'ailleurs une partie de son récit à l'évocation de violences et d'injustices policières dirigées contre des Noirs en Amérique du Nord : il reconnaît explicitement qu'il existe un racisme structurel dans diverses institutions de cette région du monde¹³. En d'autres termes, la question raciale constitue inévitablement l'une des expériences initiales que Laferrière vit dans l'espace nord-américain et qu'il aborde dans ses premiers romans, significativement regroupés dans un ensemble baptisé *Mythologies américaines*. Cette question raciale possède également un impact sur le rapport de Laferrière à la littérature dont il entend participer — ainsi que l'indique son premier roman qui, en un jeu de mise en abyme, se donne comme le récit d'un individu noir aspirant à être écrivain. De cette façon, en raison de sa couleur de peau, l'écrivain noir se trouve placé dans une niche particulière au sein de la littérature nord-américaine et, plus largement, occidentale — il est tenu pour produire une littérature noire. Avec malice, le narrateur de *Comment faire l'amour avec un Nègre sans se fatiguer* remarque que cette niche offre certains avantages : il est plus facile de devenir le plus grand écrivain noir que le plus grand écrivain mondial¹⁴. Le fait d'être noir permet de ne pas se confronter directement à tous les auteurs de la littérature universelle. Cependant, la niche où il est rangé apparaît rapidement problématique pour le romancier noir. Elle lui impose systématiquement de se consacrer à un seul et même thème :

¹³ Voir Dany Laferrière, *Cette grenade dans la main du jeune Nègre est-elle une arme ou un fruit ?*, in *Mythologies américaines*, Paris, Grasset, 2016, pp. 195-501.

¹⁴ Voir Dany Laferrière, *Comment faire l'amour avec un Nègre sans se fatiguer*, in *Mythologies américaines*, op. cit., pp. 39-154.

pour être reconnu, l'écrivain noir devrait traiter de la question raciale. Or, comme le signale ironiquement *Comment faire l'amour avec un Nègre sans se fatiguer*, la reprise incessante de cette question porte la menace d'une standardisation : afin d'être publié, le romancier noir risque de composer des textes stéréotypés qui reproduisent le discours attendu de lui — c'est le reproche fait par le narrateur de *Cette grenade dans la main du jeune Nègre est-elle une arme ou un fruit ?* à Spike Lee¹⁵. *Comment faire l'amour avec un Nègre sans se fatiguer* se présente dès lors comme une critique en acte de ces textes stéréotypés. Tout le roman se construit autour de clichés en lien avec la question raciale. Toutefois, il s'amuse à manipuler ces clichés d'une façon qui ne correspond pas aux attentes des lecteurs — blancs ou noirs. Le narrateur confirme ainsi des stéréotypes problématiques : l'homme noir aurait un appétit sexuel démesuré ; l'amour interracial serait impossible, dans la mesure où les rapports entre l'homme noir et la femme blanche seraient toujours soumis à des jeux de domination et de mauvaise conscience occidentales à l'égard de l'ancien colonisé. Autrement dit, le roman de Laferrière utilise une série de clichés pour détruire de l'intérieur l'œuvre stéréotypée qu'il serait censé écrire. Comme l'explique le narrateur de *Cette grenade dans la main du jeune Nègre est-elle une arme ou un fruit ?*, le projet de Laferrière est de saturer son roman des termes « Nègre » et « Noir » au point de les rendre inoffensifs. L'excès doit engendrer une indifférenciation du Noir — quand le narrateur de *Comment faire l'amour avec un Nègre sans se fatiguer* déclare que ses personnages noirs sont occidentaux, il pointe en réalité qu'ils sont déjà indifférenciés au regard du contexte dans lequel ils vivent. L'idéal d'indifférenciation répond alors à une volonté de contrer la dérive qu'implique la niche de la littérature noire et qui consiste à exclure l'écrivain noir de la littérature universelle. Cette dérive est clairement dénoncée par le narrateur de *Cette grenade dans la main du jeune Nègre est-elle une arme ou un fruit ?*, qui reproche à la critique d'appréhender Toni Morrison uniquement comme une grande romancière noire et de manquer l'universalité de son œuvre. C'est pourquoi, au terme de ce même roman, le narrateur pose définitivement le choix de l'indifférenciation : « Je ne suis plus un écrivain nègre »¹⁶.

Dans ses romans et ses textes ultérieurs, Laferrière s'attache alors à figurer le procès d'indifférenciation par lequel il entend cesser d'être un écrivain noir et entrer dans la littérature universelle. En réalité, c'est dans sa propre existence qu'il trouve une manière de penser un tel procès : l'exil l'amène à éprouver le jeu de la décontextualisation. Comme il le

¹⁵ On trouve là un écho à la critique de Huggan à l'égard de la littérature postcoloniale. Voir Graham Huggan, *The Postcolonial Exotic. Marketing the Margins*, Londres/New York, Routledge, 2001.

¹⁶ Dany Laferrière, *Cette grenade dans la main du jeune Nègre est-elle une arme ou un fruit ?*, op. cit., p. 499.

note dans *Le Cri des oiseaux fous*, l'exilé n'appartient à aucun monde — il est un individu de l'entre-deux, qui ne participe pleinement ni de la culture qu'il quitte, ni de celle qu'il rejoint¹⁷. Dans *Je suis un écrivain japonais*, le narrateur, présenté comme un romancier issu des Caraïbes, actualise explicitement ce jeu de la décontextualisation¹⁸. Profondément ennuyé par la question de l'origine, il estime avoir le droit de choisir son lieu d'appartenance et d'en changer. C'est pourquoi il se définit sérieusement comme un auteur japonais. Il considère en effet que la littérature se place irrémédiablement sous le signe de la décontextualisation : selon lui, l'écrivain prend la nationalité de son lecteur. L'œuvre décontextualisée s'assimile à l'espace dans lequel elle pénètre. Dans *L'Art presque perdu de ne rien faire*, la traduction se voit d'ailleurs appréhendée comme un parfait symbole de la décontextualisation qu'implique la littérature : le romancier peut être lu dans des langues — ici, le coréen — qu'il ne parle pas lui-même¹⁹. Il en résulte que, pour caractériser sa langue d'écriture, Laferrière mobilise la symbolique d'un langage universel. La langue littéraire est un dépassement du particulier originel — en optant pour le français, Laferrière choisit d'emblée de ne pas écrire dans sa langue maternelle, le créole haïtien. Transcendant ses particularités, la langue de l'écrivain se rend, notamment par le biais de la traduction, universellement compréhensible : elle permet de communiquer avec le monde entier. En se décrivant régulièrement comme des lecteurs, Laferrière et ses personnages illustrent exemplairement la communication universelle qu'autorise la littérature. Ainsi, dans *Je suis un écrivain japonais*, le narrateur détaille à plusieurs reprises la lecture qu'il est en train de faire de Basho. Il assimile cette lecture à l'expérience d'une communion entre lui et l'auteur japonais : alors qu'il a vécu dans un lointain passé japonais, Basho est parvenu à produire des vers qui font écho à l'existence d'un écrivain contemporain, installé au Québec. Dans la même optique, Laferrière dresse une sorte de bibliothèque personnelle dans *L'Art presque perdu de ne rien faire* : il cite et commente les œuvres d'une série d'auteurs qui l'ont particulièrement marqué. Par là même, il produit en acte le dialogue qu'il affirme établir avec ces auteurs. De cette façon, Laferrière souscrit à une vision qu'il dit borgésienne de la littérature : il tient celle-ci pour une patrie universelle et intemporelle dans laquelle le lecteur peut entrer en relation avec les auteurs de tous les lieux et de toutes les époques. En devenant écrivain, Laferrière veut lui aussi intégrer cette patrie universelle. En multipliant les références et les allusions à des auteurs mondialement connus, il noue inextricablement son œuvre au réseau universel dans lequel elle entend s'inscrire. Il

¹⁷ Voir Dany Laferrière, *Le Cri des oiseaux fous*, Paris, Zulma, 2015.

¹⁸ Voir Dany Laferrière, *Je suis un écrivain japonais*, Paris, Librairie générale française, 2012 (Le Livre de poche).

¹⁹ Voir Dany Laferrière, *L'Art presque perdu de ne rien faire*, Paris, Grasset, 2014.

instaure littéralement la littérature comme une totalité décontextualisée qu'il peut *de facto* convoquer à tout moment. Il joue consciemment de la position de Borges qui a institué la bibliothèque comme le symbole même de cette totalité décontextualisée — Laferrière rappelle que l'écrivain argentin a développé l'idée selon laquelle la littérature est entièrement composée par un auteur anonyme.

La référence à Borges est donc centrale pour Laferrière : aux yeux de l'auteur francophone, personne n'a mieux incarné l'universalité de la littérature que l'écrivain argentin. En outre, une telle référence renvoie à une trajectoire que Laferrière tient pour exemplaire au regard de sa propre situation : Borges peut être vu comme un écrivain périphérique qui est devenu universel par le biais d'une œuvre ne cessant de proclamer l'universalité de la littérature. Ainsi, tandis qu'il constitue une figure d'opposition pour Glissant, Borges se voit assimilé par Laferrière à une espèce de modèle : il actualise la faisabilité et la réussite du projet de l'auteur de *Je suis un écrivain japonais*, qui cherche à son tour à transcender son statut périphérique — noir — par l'absolu de la littérature. En d'autres mots, Laferrière adopte une position littéraire dans laquelle la dimension universelle tend à l'emporter sur le local, le particulier. Une telle position se manifeste très clairement dans la lecture qu'il propose de ses écrivains favoris. Certes, il pointe la singularité de leurs œuvres respectives. Mais, dans le même temps, il s'attache surtout à montrer comment celles-ci parviennent à exprimer des questions ou des sentiments qui sont partagés par tous les hommes et qui, *ipso facto*, les dotent d'une portée universelle. *L'Art presque perdu de ne rien faire* livre un exemple remarquable de ce type de lecture universalisante. En présentant la figure du dictateur comme une obsession du roman sud-américain, Laferrière l'inscrit d'abord dans un contexte local — une telle figure relèverait de conditions politiques et historiques propres à l'Amérique du Sud et à sa littérature ; ces conditions ont nettement moins de pertinence pour l'espace nord-américain et occidental actuel. Toutefois, Laferrière ajoute très vite que cette figure locale possède une signification universelle : elle ouvre à une réflexion sur le pouvoir, sur la monstruosité, sur le rapport du peuple à ses leaders politiques. En ce sens, elle parle au monde entier et assure, de ce fait, la reconnaissance internationale de la littérature sud-américaine — Laferrière affirme que la figure du dictateur, traitée dans *La Fête au bouc*, a joué un rôle important au regard du prix Nobel de littérature qui a été attribué à Mario Vargas Llosa. Comme l'illustre sa lecture du roman sud-américain, Laferrière estime que le particulier, le local ne fait sens en littérature que s'il permet de rejoindre une dimension universelle. Autrement dit, le particulier n'est jamais nié chez Laferrière — la situation de l'auteur rend impossible une telle négation : le fait d'être noir se voit régulièrement rappelé

dans un contexte majoritairement blanc. L'écriture de Laferrière mobilise d'ailleurs ce particulier : le narrateur des romans, qui parle à la première personne, se nourrit de l'existence de l'écrivain en Haïti ou en exil. Néanmoins, le particulier se voit toujours orienté vers l'universel : explicitement inscrite dans le réseau mondial et intemporel des écrivains cités par Laferrière, l'expérience personnelle du narrateur vise à susciter un écho aux préoccupations universelles de l'humanité.

En définitive, on constate que Glissant et Laferrière jouent de la même dialectique qui articule le particulier et l'universel. Ils se distinguent en réalité par le fait qu'ils ne déclinent pas de la même façon une telle dialectique. Glissant pense et figure une totalité qui se délie dans la diversité des spécificités. Laferrière dispose un particulier qui s'indifférencie dans un universel abstrait. Par les tendances contrastées qu'ils actualisent, ces deux auteurs en viennent finalement à exposer le paradoxe des littératures francophones au regard de l'universel. Ainsi, celles-ci participent bien d'une forme d'universel — la littérature. Néanmoins, elles se voient simultanément désignées dans leur particularité — elles sont dites francophones. L'ambivalence même de leur caractérisation confère alors aux littératures francophones le pouvoir critique d'interpréter l'universel de la littérature depuis leur propre altérité.

Références

- Chamoiseau, Patrick, *Écrire en pays dominé*, Paris, Gallimard, 2011 (Folio).
- Geertz, Clifford, *The Interpretation of Cultures*, New York, Basic Books, 1973.
- Geertz, Clifford, *Local Knowledge. Further Essays in Interpretive Anthropology*, New York, Basic Books, 2000.
- Glissant, Édouard, *Poétique de la Relation. Poétique III*, Paris, Gallimard, 1990.
- Glissant, Édouard, *Tout-monde*, Paris, Gallimard, 1995 (Folio).
- Glissant, Édouard, *Soleil de la conscience. Poétique I*, Paris, Gallimard, 1997.
- Glissant, Édouard, *L'Intention poétique. Poétique II*, Paris, Gallimard, 1997.
- Glissant, Édouard, *Traité du Tout-Monde. Poétique IV*, Paris, Gallimard, 1997.
- Glissant, Édouard, *Le Quatrième Siècle*, Paris, Gallimard, 1997.
- Glissant, Édouard, *Faulkner, Mississippi*, Paris, Gallimard, 1998 (Folio essais).
- Glissant, Édouard, *Sartorius. Le roman des Batoutos*, Paris, Gallimard, 1999.
- Glissant, Édouard, *La Cohée du Lamentin. Poétique V*, Paris, Gallimard, 2005.
- Glissant, Édouard, *Une nouvelle région du monde. Esthétique I*, Paris, Gallimard, 2006.
- Huggan, Graham, *The Postcolonial Exotic. Marketing the Margins*, Londres/New York, Routledge, 2001.
- Kourouma, Ahmadou, *Monnè, outrages et défis*, Paris, Seuil, 1998 (Points).
- Laferrière, Dany, *Je suis un écrivain japonais*, Paris, Librairie générale française, 2012 (Le Livre de poche).
- Laferrière, Dany, *L'Art presque perdu de ne rien faire*, Paris, Grasset, 2014.
- Laferrière, Dany, *Le Cri des oiseaux fous*, Paris, Zulma, 2015.
- Laferrière, Dany, *Comment faire l'amour avec un Nègre sans se fatiguer*, in *Mythologies américaines*, Paris, Grasset, 2016, pp. 39-154.
- Laferrière, Dany, *Cette grenade dans la main du jeune Nègre est-elle une arme ou un fruit ?*, in *Mythologies américaines*, Paris, Grasset, 2016, pp. 195-501.
- Ngugi, Wa Thiong'o, *Moving the Centre. The Struggle for Cultural Freedoms*, Londres, James Currey, 1993.
- Tsing, Anna Lowenhaupt, *Friction. An Ethnography of Global Connection*, Princeton/Oxford, Princeton University Press, 2005.