

Images et narration dans l'œuvre de Dany Laferrière

Cet article analysera le rapport entre images et narration en prenant en considération surtout les romans et les récits que Dany Laferrière a consacré à son enfance et à sa jeunesse haïtiennes ou à ses retours au pays natal pendant l'âge adulte. Sans doute pour des raisons thématiques, le narrateur de ces *œuvres haïtiennes* y évoque des images, des tableaux, des photos plus fréquemment que dans les autres œuvres du même auteur, car les images peuvent l'aider à reconstruire son histoire. Nous verrons que, si les images stimulent la narration, la narration crée aussi un genre particulier d'images, et le passé narré par les œuvres n'en est pas un. Nous vérifierons si, comme le proposait Georges Didi-Huberman dans un autre contexte, « ce temps qui n'est pas exactement le passé a un nom : c'est la mémoire » (Didi-Huberman, 2000 : 37). Les images vont se révéler comme un élément crucial de l'imaginaire de Laferrière et structurent souvent sa narration.

1. Les images : un ressort pour la narration

L'odeur du café est la première œuvre ouvertement haïtienne que Laferrière a publié. Ce récit, comme la plupart des œuvres de cet auteur, est construit par fragments qui, dans ce cas, sont organisés en chapitres. Dès les premières pages, ces fragments sont constitués par une description qui se transforme en narration. Parfois, la référence à l'art est explicite, comme dans le fragment « Le paysage » :

On dirait un dessin de peintre naïf avec, au loin, de grosses montagnes chauves et fumantes. Là haut, les paysans ramassent le bois sec pour le brûler. Je distingue les silhouettes d'un homme, d'une femme et de trois enfants dans le coin du vieux morne (1999 : 14).

Dr Paola Ghinelli – chargée de cours à l'Université de Modena e Reggio Emilia (Italie). Adresse pour correspondance : Docente a contratto 2014-15, Dipartimento di Studi Linguistici e Culturali dell'Università degli Studi di Modena e Reggio Emilia, Largo Sant'Eufemia 19, 41121 Modena ; e-mail: paolag1976@gmail.com.

Cette description continue jusqu'à devenir narration, et ceci à deux niveaux : d'abord, les actions de la famille de paysans sont décrites de manière détaillée et de moins en moins compatible avec une image statique comme le serait, par exemple, celle d'un tableau : « La femme vient de rentrer dans la maison d'où elle ressort immédiatement pour aller se placer devant l'homme » (1999 : 14). Ensuite, ces actions sont racontées par le protagoniste, un enfant de dix ans, à sa grand-mère : « Je raconte tout cela à Da. Il faut dire que je raconte tout à Da. Da dit que j'ai un œil d'aigle » (1999 : 14).

Ce mécanisme se répète plusieurs fois dans ce premier récit haïtien et semble même être à l'origine du processus créatif, puisque *Lodeur du café* se termine par une phrase qui ramène la motivation et l'inspiration de l'écrivain à une scène aux caractéristiques fortement iconiques :

Mais j'ai écrit ce livre surtout pour cette seule scène qui m'a poursuivi si longtemps : un petit garçon assis aux pieds de sa grand-mère sur la galerie ensoleillée d'une petite ville de province. Bonne nuit, Da ! (1999 : 216)

D'ailleurs, Mieke Bal a démontré que la description constitue souvent le moteur de la narration (Bal, 2002 : 189-224) mais le cas de Laferrière se détache légèrement de la démonstration de Bal, car les narrateurs de ses œuvres évoquent parfois des images sans les décrire véritablement.

Pays sans chapeau est un roman dans lequel sont évoqués des tableaux, pour des raisons liées à l'intrigue : en revenant en Haïti après vingt ans d'exil, le protagoniste retrouve un amour d'adolescence qui travaille au musée d'art. Ainsi, dans le fragment intitulé « Mes peintures », les tableaux que le protagoniste préférait 20 ans plus tôt sont évoqués par leur titre et par une courte description. Le narrateur déclare : « tout cela est bien brouillé dans ma mémoire, aujourd'hui » et « Ce sont des images inscrites dans ma chair qui m'ont accompagné durant ce long voyage dans le nord » (1996 : 150). Dans ce cas, donc, l'évocation d'images est accompagnée par une description sommaire, mais il existe des descriptions encore plus sommaires dans le même roman, comme dans le fragment « La photo », où les seules lignes consacrées à la photo du titre sont les suivantes : « Sur le mur du fond, une photo en noir et blanc, agrandie, où l'on voit trois jeunes lascars, maigres comme des harengs, debout devant le cinéma Paramount : Philippe entre Manuel et moi » (1996 : 167). Or, ces quelques lignes sont suffisantes à faire avancer la narration, comme il arrive souvent dans les œuvres de Laferrière. En effet, la femme de l'ami d'enfance du narrateur qui vient de montrer la photo à ce dernier dit : « Tu vois cette photo, c'est la première chose qu'il a installée dans cette maison » (*ibid.*) et le dialogue continue avec la narration des habitudes de cet ami resté en Haïti.

Dans *Tout bouge autour de moi*, une photo de Demers est aussi évoquée presque sans être décrite, sans doute parce que l'auteur s'attend à ce que ses lecteurs la connaissent déjà :

Son émouvante photo du jeune garçon qui tourne son regard vers nous, avec un mélange de douleur et de gravité, restera longtemps dans notre mémoire. La lumière douce qui éclaire son visage fait penser à la peinture flamande. Pourtant, le photographe semble déchiré entre cette soudaine célébrité et la ville détruite – l'un n'allant pas sans l'autre. Il n'a pas à se sentir mal. Sa photo du jeune garçon au regard si doux restera (2011 : 60).

Les exemples examinés jusqu'à présent nous permettent de nous interroger sur les modalités d'introduction des images dans les textes de Laferrière et sur leurs caractéristiques. Apparemment, les images évoquées ou décrites sont choisies à cause de leur valeur sentimentale pour le narrateur, et cette valeur influence aussi l'attribution d'un jugement esthétique à ces images. Quant à leur introduction dans les textes, les images sont, pour ainsi dire, lancées dans les textes parce qu'elles en constituent le point de départ ou de rebondissement. Même dans l'exemple tiré de *Tout bouge autour de moi*, où la citation insérée conclut un fragment, le fragment successif commence par : « Subitement, la journaliste me demande ce que je pense de tout cela » (*ibid.*). Dans ce cas aussi, l'image est donc un ressort pour la narration, et la simple évocation de celle-ci suffit à déclencher une intrigue ou une partie de l'intrigue. Mais l'œuvre de Laferrière ne se limite pas à fournir un exemple d'images comme source de développements narratifs. L'œuvre de cet auteur est bien plus riche et souvent, quand les images sont décrites ou évoquées, elles renvoient à une réflexion sur le processus créatif.

2. La réflexion sur le processus créatif

Le récit *Tout bouge autour de moi* relate l'expérience autobiographique de l'écrivain concernant le tremblement de terre de janvier 2010, donc auteur et narrateur y sont extrêmement proches. Le narrateur décrit la modalité de fonctionnement de sa créativité d'écrivain : « En voyage, je garde toujours deux choses sur moi : mon passeport [...] et un calepin noir où je note tout ce qui traverse mon champ de vision ou qui me passe par l'esprit » (2011 : 13-14). « Tout ce qui traverse [le] champ de vision » de l'auteur est donc une source de réflexion potentielle et peut déclencher le processus créatif qui portera à l'œuvre finie.

Même la simple évocation d'images peut aboutir à la création. En effet, *Pays sans chapeau* illustre au mieux ce mécanisme. Ce roman s'ouvre sur le fragment « Un écrivain primitif » dans lequel le narrateur se décrit en train d'écrire :

Je veux perdre la tête. Redevenir un gosse de quatre ans. Tiens, un oiseau traverse mon champ de vision. J'écris : oiseau. Une mangue tombe. J'écris : mangue. Les enfants jouent au ballon dans la rue parmi les voitures. J'écris enfants, ballon, voitures. On dirait un peintre primitif. Voilà, c'est ça, j'ai trouvé. Je suis un écrivain primitif (1996 : 15).

Parallèlement, dans le dernier fragment du roman, dont le titre est « Un peintre primitif », des tableaux primitifs luxuriants et joyeux sont évoqués comme la représentation du pays rêvé. Le peintre qui les crée déclare peindre le pays qu'il rêve, car « Le pays réel [...] je n'ai pas besoin de le rêver » (1996 : 225). Or, le narrateur déclare que l'histoire narrée dans ce dernier fragment peut être à l'origine du roman, et le lecteur n'en doute pas, non seulement pour la référence implicite au premier fragment de l'œuvre, mais aussi parce que le roman entier est organisé en parties qui incluent deux ou trois fragments et la majorité des titres de ces parties est « pays rêvé » ou « pays réel ». Ainsi, ces incursions d'images dans la narration constitueraient le démarrage du processus créatif mais aussi l'élément qui rend les œuvres de Laferrière des œuvres d'art. Du moins, c'est ce que l'anecdote qui clôt *Pays sans chapeau* et surtout le parallélisme écrivain primitif / peintre primitif nous autorisent à penser. Tout comme le peintre primitif sélectionne des images luxuriantes – qui peuvent être des images rêvées – et les insère dans ses tableaux, Laferrière ou « l'écrivain primitif » insère dans ses récits des images qui lui sont chères pour des raisons sentimentales ou esthétiques. Les deux œuvres – tableau et livre – seront des œuvres d'art parce qu'elles correspondent au pays rêvé. Au-delà de la dichotomie pays rêvé / pays réel, le thème de l'esthétisation des moments vécus par chacun est suggéré dans d'autres œuvres de Laferrière, par exemple dans *L'art presque perdu de ne rien faire* :

Je crois plutôt que notre véritable secret, d'autant plus secret qu'il n'intéresse que nous, est ce temps fluide fait des émerveillements de la vie : la première fois qu'on a vu la mer, la lune ou le vaste ciel étoilé, la naissance du désir, le voyage en rêve, un cheval au galop, une libellule au vol soyeux, l'odeur de la terre après une brève pluie tropicale, le premier visage aimé qui ne soit pas celui de sa mère, un cerf volant dont on ne voit plus le fil, les grands yeux noirs d'une petite fille en robe jaune, un après-midi sans fin passé à pêcher des écrevisses avec ses cousins, l'odeur du maïs boucané au début des grandes vacances, un vélo rouge appuyé contre un mur, une nuit à grelotter de fièvre sous les draps parce qu'on pense trop à la petite voisine, et cette joie si intense de la revoir au matin qu'on a mal au côté gauche. C'est la nostalgie de ces moments éblouissants qui crée chez nous cette tristesse que nous gardons, au fond de notre poche, comme une pépite (2014 : 29-30).

Le rapport entre l'image et l'imaginaire fait donc l'objet d'une réflexion qui – sans être systématique – s'insère dans la trame des romans et des récits de Laferrière comme un leitmotiv en créant un effet de mise en abyme. Ceci dit, le constat que le processus créatif peut se déclencher à partir d'images pour arriver aux textes et le fait que le narrateur lui-même semble le souligner ouvertement n'empêchera pas les lecteurs attentifs de remarquer que certains textes de Laferrière ressemblent à des descriptions d'images. Le chemin inverse est donc possible : les narrateurs de Laferrière peuvent porter les lecteurs de la narration vers l'image. Pour mieux réfléchir sur cet aspect, il faudra d'abord analyser le rapport que les œuvres de Laferrière ont avec le temps. En effet, l'œuvre de Laferrière se prête à l'interprétation offerte par Didi-

Huberman. Les images seraient un « cristal de temps » (2000 : 241) dans lequel, pour citer Benjamin « L'Autrefois rencontre le Maintenant dans un éclair pour former une constellation » (Didi-Huberman, 2000 : 241). Qu'il s'agisse de récits ou de romans, Laferrière utilise le temps présent de l'indicatif pour écrire ses narrations, ce qui est paradoxal, puisqu'il est virtuellement impossible de narrer une succession de faits en n'utilisant que le présent de l'indicatif. Nous verrons au cours du prochain paragraphe comment la dimension temporelle introduite dans la narration par les images modifie et élargit les possibilités grammaticales offertes par le temps présent en introduisant un élément d'anachronisme.

3. Images et temps

La description suivante ressemble à la description d'un tableau, et ceci pour des raisons précises repérables dans le texte :

Vers deux heures de n'importe quel après-midi d'été, Da arrose la galerie. Elle pose une grande cuvette blanche remplie d'eau sur un des plateaux de la balance et, à l'aide d'un petit seau en plastique, elle jette l'eau sur la galerie, d'un coup sec du poignet. [...] J'aime m'allonger sur la galerie fraîche pour regarder les colonnes de fourmis noyées dans les fentes des briques. Avec un brin d'herbe, j'essaie d'en sauver quelques-unes. [...] Je peux les suivre comme ça pendant des heures.

Da boit son café. J'observe les fourmis. Le temps n'existe pas (1999 : 23-24).

Cette scène est tellement nette, qu'elle rappelle un tableau. Le caractère séquentiel des actions de Da y est estompé par l'utilisation du présent. La première phrase de ce paragraphe indique clairement la typicité de la scène par un savant flou temporel (« n'importe quel après-midi »...). C'est comme si la scène était peinte, mais elle s'anime au fur et à mesure que l'observateur s'y approche, ou que le lecteur continue sa lecture. À bien regarder pourtant, il s'agit d'un tableau stéréotypé. Cette scène accumule des clichés qui densifient la narration, la cristallisent, pour ainsi dire : l'après-midi d'été, l'enfant qui joue avec les fourmis, la vieille femme immobilisée par le temps présent... Mais cette accumulation elle-même permet au lecteur de deviner, derrière cette hyper-connotation, la fuite inexorable du temps. Cette scène de *Lodeur du café* qui décrit un après-midi avec Da pourrait bien être inspirée de l'autobiographie de l'auteur. Sûrement, le village de Petit-Goâve, où se déroulent les épisodes de ce roman est effectivement un des lieux de son enfance. Mais le choix de conformer cette scène à une scène idéale la rend une œuvre d'art, et non un simple récit autobiographique. Le temps verbal du présent y prédomine, mais quelques détails rendent cette scène anachronique. Peu importe si les données concrètes transmises par ce texte correspondent effectivement à des données de l'enfance de l'auteur. Si c'était le cas, le présent des romans de Laferrière ne serait pas du présent à proprement parler car

les contenus que ce présent véhicule se réfèrent au passé. Il nous sera utile de rappeler aussi que ces contenus ont des caractères iconiques. Quand il ne s'agit pas d'évocation d'œuvres d'art existantes, la narration stimule l'imagination du lecteur qui ne sait plus s'il est en train de lire un épisode biographique ou la description d'un tableau.

Les *scènes* comme celle que nous venons d'analyser sont très fréquentes dans l'œuvre de Laferrière. Elles rendent difficile la classification de ses œuvres, car même un récit comme *Tout bouge autour de moi* inclut le texte suivant :

C'est la première image que je vois sur la route qui mène à Pétion-ville. Une marchande assise le dos contre un mur. Une dizaine de mangues étalées devant elle. C'est son commerce. Pour elle, rien de nouveau. [...] Ces gens sont tellement habitués à chercher la vie dans des conditions difficiles qu'ils porteront l'espérance jusqu'en enfer (2011 : 32).

Dans le texte, l'exceptionnalité de cette scène est constituée par le fait que la veille il y a eu le tremblement de terre le plus catastrophique de l'histoire d'Haïti jusqu'à nos jours, donc l'imperturbabilité de la marchande devient un symbole d'espoir et de retour à la normalité. Toutefois, le fait que le narrateur se réfère à cette scène, comme à une *image* est significatif parce que, comme d'ailleurs dans l'exemple précédent, il ne s'agit effectivement pas d'une *scène*, parce que les personnages sont comme cristallisés dans un instantané ou dans un tableau. Ainsi, ces images deviennent les images d'un pays rêvé qui a la dignité d'une œuvre d'art et représentent le temps lui-même.

4. Les apories du présent

Dans son essai *Devant le temps*, Georges Didi-Huberman observe les rapports entre les images et le temps en proposant de ne plus envisager les œuvres exclusivement par rapport à leur temps, mais d'analyser les manipulations du temps qu'effectue l'artiste. Son allusion à la mémoire du présent est aussi importante pour la mise en évidence du caractère représentatif du temps. En effet, si Saint Augustin définissait déjà les trois temps principaux comme le « présent du passé », le « présent du présent » et le « présent du futur » (1974 : 314), c'est parce que toutes les perceptions humaines du temps se font dans le présent, sont encadrées dans le présent.

Je ne veux surtout pas dire [explique Didi-Huberman] que l'image est « intemporelle », « absolue », « éternelle », qu'elle échappe par essence à l'historicité. Je veux dire, au contraire, que sa temporalité ne sera pas reconnue comme telle tant que l'élément d'histoire qui la porte ne sera pas dialectisé par l'élément d'anachronisme qui la traverse (2000 : 25).

Ces quelques phrases expriment clairement les rapports ambigus qui lient le temps à l'image. Par la densité des images qu'il décrit, Laferrière pousse le lecteur à l'ana-

chronisme. Par l'accumulation des images, et par leur hyperconnotation, Laferrière crée des textes complexes. Les images *sont là*, elles sont *présentes*, par définition, mais elles sortent du temps, parce qu'elles se réfèrent au passé et qu'elles vont durer : ce sont là des œuvres d'art. Ce qui complexifie les textes de Laferrière est que les images ne passent jamais inaperçues. Les images sont dans le texte en tant qu'images, ce qui change tout. C'est comme si l'auteur les encadrerait pour mieux souligner leur présence et pour mieux souligner leur rapport avec le temps. Pour le dire avec les mots de Laferrière : « Il y a sûrement dans le travail que je fais des clichés qui décrivent l'instant présent, tout en espérant que ces clichés-là auront la force d'une œuvre picturale » (Ghinelli, 2005 : 105).

Que les scènes ou les images qu'il propose dans ses romans soient en elles-mêmes dynamiques ou statiques, présentes ou passées, n'a aucune importance. Au moment où il leur donne la *forme* d'une image, Laferrière les soustrait à toute contingence. Ainsi, l'après-midi avec la grand-mère, transformé en image par les éléments textuels que nous avons mis en évidence plus haut, entre à faire partie du pays rêvé. Laferrière détruit le réalisme et la personnalisation des situations qu'il décrit pour les transformer en œuvres d'art. Le présent de ses romans est, à proprement parler, la présence d'une absence parce que l'élément biographique est accessoire et que l'élément esthétique est fondamental. D'abord étourdi par la netteté des scènes de Laferrière et distrait par leurs richesses, le lecteur ne tarde pas à s'apercevoir qu'elles manquent de perspective, exactement comme les tableaux des peintres primitifs si souvent cités dans les œuvres en examen. Tout à fait vives, ces scènes ne sont pas réalistes, et leur typicité est l'évidence d'un décalage par rapport à la réalité. L'art de Laferrière évoque ainsi une étrangeté déstabilisante : il prive le lecteur de toute attache au réel parce qu'il exploite sa confiance au temps verbal du présent. Devant le temps présent, le lecteur est en fait porté à croire qu'il s'agisse d'un présent actuel, alors que c'est un anachronisme car il se soustrait à la temporalité narrative.

5. Conclusions

Laferrière et ses narrateurs peuvent parcourir le chemin qui mène de l'image à l'imaginaire dans les deux sens, car si les images sont souvent à l'origine de développements narratifs, les évocations d'épisodes d'inspiration autobiographique se font souvent grâce à des choix stylistiques qui synthétisent une expérience ou une série d'expériences en les transformant en *scènes* qui ressemblent plus à une description d'image qu'à un récit. Il est clair que la dimension temporelle joue un rôle essentiel dans ce passage perpétuel de l'image à l'imaginaire et retour, parce que, comme le montre Didi-Huberman, l'image porte en elle-même un élément anachronique. Grâce à ce dernier, Laferrière parvient à narrer des intrigues qui se situent dans un passé plus ou moins éloigné en utilisant prioritairement le temps verbal du présent de l'indicatif.

Le nœud conceptuel temps-image-œuvre d'art est toujours effleuré dans les œuvres de Laferrière, avec son style ironique et léger, mais il n'est jamais tout à fait dénoué, ce qui fait une grande partie du charme que l'œuvre de Laferrière exerce sur tant de lecteurs. Pourtant, dans une de ses dernières œuvres, le narrateur/écrivain se laisse aller à une réflexion qui semble confirmer son obsession pour les thèmes que nous venons de traiter tout en les liant à la création littéraire et artistique :

Nous allons tous vers la mort. C'est la seule chose d'ailleurs que nous partageons tous – et en ce sens elle est précieuse. Et si le baiser a tant notre faveur c'est qu'il nous donne l'illusion de partager, pour une fois, un moment ensemble. C'est une forme brûlante de présent de l'indicatif. Mais le plus beau voyage dans le temps que je connaisse c'est celui que procure la lecture. On vous croit dans cette pièce alors que vous vagabondez dans d'autres siècles. Et cela sans faire le moindre bruit. L'imaginaire crée un si vaste espace-temps qu'il élimine les notions de passé, de présent et d'avenir. L'art est bien la seule tentative de réponse sérieuse à l'angoisse de l'homme face à ce monstre insatiable qu'est le temps (2014 : 96).

L'angoisse devant la fuite du temps serait donc à l'origine de la construction de l'imaginaire qui, chez Laferrière, se fonde sur les images et sur l'élément anachronique qu'elles impliquent. Il ne faut pas croire pour autant que le rôle des images dans l'univers littéraire de Laferrière soit exclusivement utilitaire. Le choix de chaque image se fonde sur des raisons affectives et esthétiques qui ne sont jamais expliquées ou rationalisées et parviennent ainsi à conserver l'ambiguïté, le mystère et l'irréductibilité propre aux représentations visuelles. Les images sont le noyau de la construction narrative de Laferrière et elles placent sa production littéraire dans le domaine de l'art.

BIBLIOGRAPHIE

- Augustin. Trad. Trabucco J. 1974. *Les confessions*. Paris. Flammarion.
- Bal M. 2002. Descrizione, costruzioni di mondi e tempo della narrazione. In Moretti F. *Il romanzo II – Le forme*. Turin. Einaudi. 189-224.
- Didi-Huberman G. 2000. *Devant le temps : histoire de l'art et anachronisme des images*. Paris. Minuit.
- Ghinelli P. 2005. *Archipels littéraires. Chamoiseau, Condé, Confiant, Brival, Maximin, Laferrière, Pineau, Dalember, Agnant*. Montréal. Mémoire d'encrier.
- Laferrière D. [1991] 1999. *L'Odeur du café*. Montréal. Typo.
- Laferrière D. 1996. *Pays sans chapeau*. Outremont. Lanctôt.
- Laferrière D. 2011. *Tout bouge autour de moi*. Paris. Grasset & Fasquelle.
- Laferrière D. 2014. *L'art presque perdu de ne rien faire*. Paris. Grasset & Fasquelle.

Images and narration in Dany Laferrière's work

ABSTRACT: Narrative developments often stem from images in Dany Laferrière's work. On the other hand, some of the narration in Laferrière's fiction and nonfiction is synthesized in *narrative snapshots* that resemble descriptions. Temporal dimension plays a key role in this constant shift between image and imagination, because, as Didi-Huberman has shown, images carry an anachronistic element. This element also allows Laferrière and his narrators to use mainly simple present tense, even when the content of the narration is set in the past. Nevertheless, images are never explained or rationalized in Laferrière's work, which keeps the mystery and ambiguity that characterize visual representations.

Keywords: Laferrière, images, narration, time, present tense.