

**ENTREVISTA COM DANY LAFERRIÈRE realizada
em Montreal no dia 26 de abril de 2007**

Irene Corrêa dos Santos Barbosa de Paula

1. Votre « autobiographie américaine » a été écrite et publiée dans un ordre non chronologique, qu'est-ce qui a motivé l'ordre de l'écriture? Aviez-vous dès les premières publications l'intention d'écrire une autobiographie en plusieurs volumes? Quand avez-vous décidé de le faire?

Je ne pouvais pas publier dans un ordre chronologique parce que ce serait trop ennuyeux, j'ai préféré découper ça selon mes humeurs, selon mon désir et passer d'un mode à un autre, d'une époque à une autre. Je pense que dès le troisième livre, après le deuxième, après *Éroshima*, quand je suis allé à Miami et j'ai commencé à penser à l'idée d'écrire un troisième livre dès lors j'ai eu la vision de cette chose là, c'est-à-dire, de l'autobiographie américaine et j'ai même d'ailleurs écrit sur une page que j'ai, je ne sais pas où, les différents titres que j'aurais pour former cela, à peu près tous les livres que j'ai publiés jusqu'à *Je suis fatigué* étaient sur la liste.

2. Comme il s'agit d'une autofiction, vous pouvez faire comme vous voulez, vous pouvez suivre les traces de votre mémoire et on n'a pas accès à la mémoire d'une façon organisée et chronologique, on peut aller dans tous les sens.

Oui, même les titres que j'ai mis je ne les ai pas écrits l'un à la suite de l'autre sur la liste. Et ce n'était pas des histoires, c'était découpé en lieux et en moments et en temps. On peut aller n'importe où mais si je pense qu'il y a deux livres, *l'Odeur du café* et *Le charme des après-midi sans fin* sur l'enfance et *Petit Goâve*, et puis il y a trois peut-être sur *Port-au-Prince*, *Le goût des jeunes filles*, *La chair du maître* et puis *Le cri des oiseaux fous...* Dans ma tête, il y avait ces moments-là, l'enfance, l'adolescence, *Port-au-Prince*, *Montréal*, l'Amérique du Nord, le retour. Ce n'était pas des histoires qui étaient sur la liste, c'était des moments. Comme pour *Pays sans chapeau*, j'aurais pu écrire un autre livre, un retour complètement différent, ça n'était pas dans la liste, ce qui était dans la liste c'est qu'il devrait avoir un roman sur le retour.

3. Vous avez affirmé dans le journal *Le Devoir* être obsédé par la façon de rendre publique l'intimité, mais aussi de rendre la vie publique intime. Comment d'après vous le parcours collectif et le parcours individuel se dessinent-t-ils (s'entremêlent) dans votre œuvre, c'est-à-dire, celui de l'homme américain, noir, antillais, diasporique et celui de l'individu, de Vieux Os et de son univers intime, sa famille, ses amis et ses rêves?

C'est tout à fait normal, parce que c'est un peu ma vie, c'est la vie de beaucoup de gens des pays du tiers monde qui ont connu la dictature, la politique est toujours liée à votre vie personnelle, vous êtes en danger, vous devez quitter votre pays parce que vous êtes en danger, donc il y a toujours un rapport tout à fait individuel. Dans les pays en Amérique du Nord les rapports entre l'État et l'individu se trouvent au moment de payer les taxes, où l'individu voit qu'il y avait un État, c'est-à-dire, on doit aller voter une fois par an ou une fois tous les quatre ans alors que dans un pays comme Haïti, la vie politique a une implication directe sur votre vie personnelle. Ainsi en racontant Haïti, je devrais raconter ma vie et en racontant ma vie je devais raconter Haïti. Un écrivain français ou un écrivain Allemand ou Anglais ou Canadien ou Québécois peut raconter sa vie sans raconter son pays, il peut choisir de le faire. Mais avec un écrivain du Tiers monde, même dans le livre le plus innocent, comme *L'Odeur du Café*, où il n'y a presque pas de présence de tonton macoute ni de situations dangereuses, on pose la question : Mais pourquoi il n'y en a pas, puisque c'était à l'époque de Duvalier aussi? Est-ce que vous étiez pour Duvalier? Est-ce que votre famille était à l'abri? Pourquoi? La question se pose même pour le lecteur et va au-delà de ce que vous proposez comme univers. Alors, je dis, non, il n'y a en a pas parce que tout ce qui est public peut ne pas avoir d'impact sur ce qui est privé si c'est un enfant et les adultes veulent le protéger, un peu comme dans le film *La vie est belle* où le jeune garçon n'a même pas vu la seconde guerre mondiale, il pensait que c'était un jeu. Mais le rapport public/privé, l'imbrication qu'il y a entre ces deux là, ces deux axes, leur croisement a une incidence même chez le lecteur, qui a été habitué à des livres venants des pays de dictature beaucoup plus violents, entre le face à face et qui s'attend à un face à face plus violent chez moi. Mais, parfois, c'est cela qui arrive à les charmer. Ils ont l'impression que c'est vrai, que c'est plus vrai, parce que c'est bizarre, il n'y a pas de situations sanglantes comme dans les films où on tente de décrire la dictature et on voit toujours du sang.

Le sang ne doit pas couler chaque jour, sinon il n'y aurait plus personne dans ces pays. Et quand cela arrive à pénétrer dans le cerveau du lecteur, il est acquis parce que c'est fondamental que le lecteur ait l'impression que ce qu'il lit est vrai. Je ne dis pas que c'est la vérité, mais que c'est vraisemblable.

4. Vos romans qui se passent en Amérique du Nord sont très ironiques, lucides et plein d'autodérision, même si cette ironie disparaît un peu em *Chronique de la dérive douce* et réapparaît en *Pays sans chapeau*. Quel rôle cette ironie qui rit de soi-même joue dans votre œuvre ? Et pourquoi elle disparaît dans les romans du cycle haïtien ? Considérez-vous que votre façon de faire de l'humour a changé au cours du parcours américain ?

Moi, je ne fais jamais d'humour, c'est la situation qui dégage son ironie. L'ironie vient de ma posture, de ma façon de regarder les choses, mais au fond c'est la façon d'où on se place. Pourquoi ce n'est pas le même regard ironique partout? Ce n'est pas volontaire, regardez un arbre et essayer d'être ironique. Donc, ce n'est pas un regard personnel, c'est le rapport que j'ai avec l'environnement humain, social et naturel. Quand je regarde un arbre québécois bien sûr, il y a un regard qui est d'étonnement, c'est un arbre qui peut perdre toutes ses feuilles, puis avoir de la neige dessus, c'est un arbre qui change. Mais l'arbre haïtien, je ne le vois pas, parce qu'il ne change pas, il fait partie de ma vie, il est lié à mon enfance, il est plus vieux que moi, mais, moi, je suis plus vieux que l'arbre québécois, parce que j'étais adulte quand je l'ai vu; l'arbre haïtien m'a vu, parce que j'étais enfant et je suis né devant lui, en sa présence. C'est pour cela que je dis souvent que je ne fais pas d'ironie. C'est la situation, c'est le contexte qui va faire en sorte que je le regarde ainsi et que l'ironie apparait, je ne cherchais jamais à le faire, parce que pour moi c'est pas profond. Ce qui est important pour moi c'est le regard et à ce moment-ci le regard des narrateurs rencontre le regard de l'autre, le regard du lecteur, le regard de la lectrice, ce croisement crée une sorte de densification, ça donne une force. Mais si c'est une ironie qui vient de la personnalité de l'individu, on aurait l'impression qu'on lit le même livre. L'humour est présent dans mes livres, mais pas sous ce mode-là. Donc, je ne cherche pas à être drôle,

sinon je l'aurais été dans tous mes livres. Et le livre *Comment faire l'amour avec un nègre sans se fatiguer* a un contenu acide parce que l'atmosphère est acide, parce que cette urbanité exige un tel regard, l'autodérision et la dérision, ce sont des valeurs urbaines, de grandes villes, quand on est seul, on sent la collectivité, la pression, on a une sorte de surplus, de valorisation de soi. Mais quand je suis dans mon enfance à Petit Goâve, je n'ai pas besoin de regarder, je peux laisser les autres me regarder, les arbres me regarder, le paysage me regarder, mais à Montréal dans les premières années, JE REGARDE.

5. Le regard de l'Autre envers soi, de soi envers l'Autre, de soi envers le monde ou vers soi-même est très important dans vos textes, comment situez-vous la place du regard dans votre œuvre? Dans les romans du cycle haïtien, vous ne faites pas trop attention au regard de l'autre, par contre, dans les premiers ouvrages du cycle nord-américain ou vous êtes regardé en tant que différent ou, au contraire, vous n'êtes pas du tout regardé. Mais quand vous devenez un écrivain connu, il y a un changement par rapport à cela et, tout à coup, le monde commence à vous regarder comme une célébrité, et là vous vous laissez de nouveau regarder.

J'essaie de ne pas attacher d'importance au fait d'être regardé, parce que, pour moi, le fait d'être regardé ne m'importe pas et cela ne concerne que celui qui regarde, comme moi, quand je regarde la ville, ça n'importe pas la ville et ce qui est important, c'est moi qui regarde. Quand l'autre me regarde, je ne dois pas attacher d'importance. C'est son affaire, c'est lui qui regarde, avec tous ses sentiments, toutes ses émotions et qui voit des choses que je ne sais pas de moi-même. Si j'attache trop d'importance à ça, je deviens une star, une starlette, je commence à agir en fonction du regard. En Haïti on vous regarde aussi, il y a plutôt le regard de celui qui se demande d'où viendra le danger. Il y a un monde qui est comme une jungle, on ne sait pas, mais on fait confiance parce qu'on y est né, on doit avoir des réflexes. Les réflexes remplacent le regard. On se dit que s'il y a quelque chose de mal, s'il y a un mauvais regard, on va le capter rapidement et choisir de l'affronter ou de s'enfuir. Et là, en Amérique du Nord, quand je suis arrivé, je me suis dit, je ne connais personne, je ne connais aucun code, donc il faut regarder, il faut analyser, sinon on ne va pas s'en sortir, on ne va pas survivre. C'est en tant qu'être humain que je parle là. Les gens qui ne regardent pas sont dans les ghettos, ils conservent le regard qu'ils avaient chez eux. Ils n'ont pas changé de posture et ils se retrouvent

dans le ghetto, où c'est plus facile pour eux, ils continuent à regarder les choses, les gens, les comportements qu'il connaissent. Mais, moi, je ne voulais pas habiter dans un ghetto, alors, il faudrait que je vois comment on me regarde et comment je regarde. C'est aussi l'urbanité. Ma vie à Petit Goâve est différente aussi de ma vie à Port-au-Prince. À Petit Goâve je me laissais regarder par ces gens bienfaisants qui sont mes voisins qui m'ont connu bébé et les animaux, les arbres. À Port-au-Prince, c'est plutôt la jungle, donc il y a d'autres antennes, il faut avoir un oeil derrière la tête. Et à Montréal, c'est autre chose, c'est un autre danger.

6. Et dans *Pays sans chapeau*, qui parle du retour, la situation est-elle différente ? Vous pouvez me parler un peu de ce livre ?

Pays sans chapeau, si je le lis comme lecteur, je dirais que c'est pour dire que j'accepte que j'ai voyagé. Il y a toujours un problème avec beaucoup d'écrivains du Tiers-monde qui n'acceptent pas qu'ils ont voyagé, parce qu'en l'acceptant ils ont l'impression d'avoir vraiment trahi. Dans leur littérature, au lieu de montrer, d'accepter (comme dans *L'odeur du café* e *Comment faire l'amour*) les différents mondes dont ils font partie, ils les cachent plutôt. C'est pour ça qu'ils écrivent à Montréal, à Paris ou à Berlin des romans qui se passent dans leur pays d'origine, qui sont encore plus enfoncés dans leur culture, ils deviennent des défenseurs de choses qu'il n'auraient pas défendu s'ils étaient restés dans leur pays. Précisément, parce qu'ils n'acceptent pas le voyage. Ils essaient de le dissimuler pour enlever la trace de la trahison parce que, pour beaucoup d'intellectuels, voyager c'est trahir. Alors que voyager n'est pas trahir puisque, c'est, précisément, subir. D'accord, on peut voyager tout simplement, mais dans ces pays-là, souvent pour les intellectuels, c'est un exil ou un semi-exil, donc c'est subir. C'est au dictateur d'avoir honte, ce n'est pas à moi. Alors qu'est-ce qu'il m'est arrivé durant ce temps à l'étranger ? Bien, voilà, j'ai vécu aussi et j'en tiens compte. Dans le retour, dans *Pays sans chapeau*, le narrateur n'essaie pas de dissimuler qu'il est différent des gens et en même temps il ne cherche pas ses racines non plus, il regarde, des fois il repère des choses, il questionne, mais c'est tout doux, on a changé, j'ai changé, ils ont changé, nous avons changé. Mais bon, tout est pareil en fait, c'est un peu ça.

7. Selon vous, dans quelle mesure votre oeuvre constituerait-elle une contribution à la littérature et culture québécoise?

Je ne crois pas beaucoup dans les pays, je ne crois pas beaucoup dans les histoires de littérature québécoise, haïtienne ou littérature française. Pour les lecteurs, je ne pense pas que ça existe. Je pense que la librairie c'est un endroit où les peuples se réunissent. Une toute petite librairie d'un village, on entre là dedans on trouve des Russes du dix-neuvième siècle, des écrivains américains qui ont publié hier, des poètes maudits, des bests sellers. Pour moi, c'est un autre pays. C'est pour cela que je mets très rarement les livres dans un pays réel. Les livres appartiennent à un pays rêvé. Donc, littérature québécoise ou haïtienne comptent très peu pour moi.

8. Et la réception des vos ouvrages auprès de la communauté haïtienne?

Au début, je pense qu'ils avaient pris ça un peu personnel. *Comment faire l'amour*, ça parlait de sexe, alors que ce sont des gens très pudiques. Il est mal compris par certains, mais c'est fait pour ça. Je ne vais pas me plaindre, au contraire! Moi, je ne comprends pas les gens qui disent « nous, on n'est pas compris, on n'est pas écouté ». Si vous voulez écrire un livre pour être accepté, vous savez quoi dire, donc pourquoi vous vous plaignez après? Ma famille dit toujours « fais attention, les gens ne vont pas comprendre ni accepter », je dis, « mais il ne faut pas qu'ils fassent attention, il ne faut pas qu'ils comprennent ou qu'ils acceptent ». Ceux qui comprendront, comprendront et ceux qui n'acceptent pas s'en passeront et c'était ça le but, donc, réveiller, vivre, exciter. Moi aussi, je n'accepte pas tout ce que j'écris. C'est comme ça, il faut un petit peu de danger dans la vie. Il ne faut pas se plaindre quand on a fait quelque chose. Il ne faut pas se plaindre parce que ce n'est pas une adhésion, un vote électoral, c'est une conversation, c'est une discussion.

9. Et par rapport à *Pays sans chapeau*, comment a été la réaction pour les Haïtiens ?

Leur livre c'est *L'odeur du café*, ils en font des examens du baccalauréat, ils en donnent des dictées dans les écoles primaires. Mais *Pays sans chapeau*, il y a quelque chose, le chapitre sur le vaudou les a troublés un peu, de titrer un chapitre « Des dieux de classe moyenne », ils n'aiment pas ça, ils sentent qu'il y a une ironie là-dedans. Je ne vois pas d'ironie, ce sont des dieux de classe moyenne! Des dieux qui ne changent pas.

Mais comme ça ne m'intéresse pas, non plus, de cracher sur les choses et que c'est ridicule de les adorer, je dis que ce sont des dieux de classe moyenne. Si vous crachez dessus ils pensent que vous êtes un ennemi, alors ça les rassure, mais si vous dites « ce n'est pas si bon que ça », alors là, ils sont fâchés!

10. Dans vos romans vous décrivez souvent la rencontre entre des types très différents qui sont souvent attirés l'un vers l'autre – les noirs et les blanches, les francophones et les anglophones, les occidentaux et les orientaux, les riches et les pauvres, même les vivants et les morts, les hommes et les Dieux (dans *Pays sans chapeau*). Ces personnages qui semblent à un premier moment très différents (opposés mêmes) et stéréotypés se révèlent au long de la lecture pluriels et finalement pas si différents que ça. Je pense, par exemple, à la rencontre entre Kero la japonaise et le narrateur Vieux, que vous reprenez dans *Je suis fatigué*. Malgré leur frappantes différences (l'un ne parle presque pas, l'autre est très bavard, l'un est oriental, l'autre occidental, l'un est jaune, l'autre noir, l'un est styliste, l'autre écrivain) ils ont un langage commun qui est le sexe et des points en commun, la création, par exemple, et des changements de comportements d'un roman à l'autre. Vous pouvez me parler un peu plus de cette façon de concevoir la différence (l'altérité)?

C'est bien ça, je me méfie des stéréotypes, les gens aiment être bien rassurés. C'est un rêve d'écrivain, au lieu de montrer des gens très naturels, très simples et qu'à la fin on voit que ce sont des clichés ou qui deviennent des clichés, je préfère montrer les clichés et les rendre de plus en plus humains. C'est peut-être un truc pour ne pas faire de cliché. Alors je montre les clichés d'abord et le lecteur dit « ah oui bon, ça a l'air facile » et puis après je les laisse plus complexes et les gens deviennent des gens. Dans la vie c'est comme ça, tout le monde est assez différent tout le temps et pourtant la différence n'importe pas aux gens. La différence vient de celui qui regarde. Dans la réalité, les gens ont tellement de fils de connections qu'on ne voit pas, si on ne les connaît pas. Et, souvent, les gens qui veulent se connaître, apprennent à se connaître très vite, c'est-à-dire, apprennent à reconnecter les fils invisibles et laissent les visibles à quelqu'un qui les regarde de loin, qui voit qu'ils sont un homme ou une femme, un noir ou autre chose, alors que le rapport, des fois, c'est l'amitié, l'affection, la haine, le désir, ce sont d'autres fils invisibles.

Enfin, je les présente comme ça et après j'essaie de montrer les fils invisibles où les contrastes, d'abord, ne sont pas négatifs, dans le sens que ce qui les différencie les rapproche, les attire. C'est pour ça que je déteste, dans les bars branchés, de voir la belle fille avec le beau garçon, je trouve que c'est la chose la plus banale, c'est même une vulgarité, quel manque d'imagination ! Pour moi, le sommet de l'imagination c'est une femme extraordinairement belle qui sort avec un clochard, parce qu'elle a remarqué chez ce clochard-là une élégance que les autres n'ont pas remarquée et quand je dis ça, je dis ça pour un homme aussi, par exemple, un homme très connu, qui arrive dans un endroit et qui parle avec la personne avec qui il a envie de parler ; c'est-à-dire, qu'on ne soit pas tout le temps en train de rassembler les puissants avec les puissants, les beaux avec les belles, c'est tellement ridicule. Parce que, pour moi, ce sont des clichés, ils auraient pu essayer de trouver les fils invisibles à l'intérieur, l'ironie. Il faut donner l'impression que la vie peut avoir des surprises.

11. Dans *Cette grenade*, à travers les discours, réel ou fictionnels de différents types noirs nord-américains, vous montrez les contradictions et les tensions de l'Amérique face à la communauté noire et également les contradictions et l'hétérogénéité existantes au sein de la communauté noire elle-même. Et vous faites référence tout au long du roman à un champ lexical de la guerre. Il s'agit de quel type de guerre, d'une « guerre » voilée contre le racisme?

C'est une guerre qui se fait sur le même territoire. Généralement on appelle ça une guerre civile quand les gens d'une même nationalité se battent. Mais c'est une guerre assez internationale aussi. C'est la guerre contre tout ce qui est différent. C'est la guerre, partant du principe qu'un petit groupe doit toujours régner, donc il faut raffiner de plus en plus les critères d'admission pour permettre à ce que le groupe reste petit et puis aussi défendre le territoire, souvent très vaste, conquis par ce petit groupe. C'est la guerre pour un territoire qu'on défend, territoire moral, territoire social, financier, territoire, espace, tout simplement des lieux. Aux États-Unis, dès que vous traversez une ville, si vous êtes dans un quartier où il y a beaucoup d'arbres, vous êtes chez les riches, souvent blancs, et dès que vous commencez à avoir uniquement des pylônes électriques et pas d'arbres, vous êtes chez les pauvres, et quand vous traversez les rails de train, de l'autre côté, là, vous êtes chez les très très pauvres. C'est la guerre des territoires, la guerre des langages, des accents. Les gens définissent l'autre dès qu'ils entendent tel type d'accent, des musiques de la langue.

On sait très bien comment se comporter avec telle ou telle personne, si on peut l'humilier ou pas, si on peut lui refuser des choses ou pas, ou si la personne est supérieure, alors il faut l'accueillir. J'en ai parlé d'ailleurs dans *Cette grenade*, *Pays sans chapeau* et *Le Cris des oiseaux fous* sur la musique de la langue bourgeoise, ils ont une musique de langue qui est complètement différente dans tous les pays et qui dit : « attention produit de luxe, ne touchez pas, vous risquez à avoir affaire avec l'État, avec les gens qui protègent les produits de luxe ». Plus la voix est fluette, pointue, aiguë et musicale, plus le produit est de luxe, plus la voix semble sans protection, plus le produit est de luxe. Parce que l'autre voix est une voix qui doit se défendre par elle-même; parce qu'elle est habituée à monter pour se défendre, à grossir, à gonfler, donc à se rendre plus forte. L'autre voix n'en a pas besoin parce que ce n'est pas à elle de se défendre. Il y a des guerres sans arrêt. La guerre de l'argent où l'humiliation joue un très grand rôle. Les gens humilient, écrasent les autres sans cesse. J'ai vu une guerre terrible en Amérique du Nord.

12. Somme toute faite, *Cette grenade dans la main du jeune nègre* est-elle une arme ou un fruit?

C'est au lecteur de décider. La grenade c'est le livre, alors il doit savoir ce qu'il a en main.

13. Dans l'un de vos articles écrit dans « La Presse » vous affirmez être en guerre contre l'uniformisation. En quoi consiste votre « guerre »?

Contre les clichés. Contre le fait que les gens ne font aucun effort pour accepter l'autre. Pourquoi nous sommes sur le même territoire? Il faut donner une chance aux autres et ne pas, tout simplement, repérer les gens qui portent le même costume que nous, qui sont semblables. Ce sont des corps sociaux qui marchent, ce ne sont pas des individus, c'est une uniformisation des gens qui portent des vêtements de leur groupe, de leur parti, de leur classe. Cette question de robe griffée a pris une si grande importance chez les adolescentes parce qu'elles ont senti une guerre. Comment ressembler à la personne qui nous ressemble dans les magazines et qui représente le mieux l'intouchable, la richesse, la puissance? Cela touche aussi le regard que l'on pose sur les gens, car on évalue très vite l'autre. C'est la même chose dans la réflexion, dans les articles, les gens évaluent vite. Ils voudraient bien uniformiser la pensée alors que je pense que dans un pays où il n'y a pas de guerre réelle avec des armes, cette autre guerre est bien terrifiante.

14. Le 16 mars 2007 vous avez signé un manifeste où vous célébrez la mort de la francophonie et la naissance d'une littérature-monde en français. Je voudrais que vous parliez un peu sur les raisons de ce changement qui est plutôt conceptuel et ses répercussions.

Les répercussions vont prendre du temps. Tout cela est un peu contre le mot Francophonie. Mais pourquoi un mot peut-il représenter un danger? Parce qu'il finit par englober trop de choses. Il n'englobe pas uniquement les racines, les origines de l'écrivain qui vient d'un pays qui parle français et qui n'est pas la France, mais ça englobe sa vision du monde, sa vision de la vie, sa situation économique et ça empêche de lire. Les gens n'ont qu'à dire littérature francophone et on dirait qu'ils ont tout dit. Bon, quant à la forme de la littérature, déjà ce n'était pas tout à fait réel puisqu'il y a des écrivains qui viennent de ces pays là et qui sont complètement différents entre eux, comme je me sens totalement différent de Patrick Chamoiseau. Et la littérature, elle-même, n'est pas faite pour que des gens qui viennent d'un territoire se ressemblent, puisqu'elle prend des ingrédients internationaux – tous les livres que nous lisons et qui sont des écrivains qui viennent de partout. Pour moi, la littérature c'est un territoire, un pays, un espace, qui n'est pas sur terre, qui n'est pas défini comme un lieu physique, réel et le fait de la rattacher à un espace qui est, mettons, un espace de colonisation ou l'espace des pays qui parlent français, mais qui n'est pas la France. Alors pourquoi j'ai accepté la langue française? Tout simplement parce que c'est vrai que j'écris en français, pour moi c'est quelque chose de vrai qui ne devrait pas avoir d'importance, avec le temps j'espère qu'on verra le caractère inimportant de cela. C'est comme de dire nous respirons par l'oxygène.

15. Littérature monde en français » en quoi ça change exactement?

C'est le côté un peu pompeux, dans un manifeste on signe à 70%. Dans un manifeste il y en a quarante qui signent et il y en a peut-être deux qui l'ont écrit. C'est à peu près proche de ce qu'on voudrait, mais moi, je ne suis pas dans cela. Ce que je voudrais c'est qu'on enlève francophonie, langue française, monde, qu'on enlève tout et qu'on foute la paix aux gens. Il y a des écrivains et des lecteurs, c'est le seul rapport que je vois avec la littérature, on en fait pas tout un plat pour les médecins, les mécaniciens. Tout cela est tout à fait vieillot. Il y a beaucoup d'argent qui se donne, c'est peut-être pour ne pas perdre les subventions. Le mot francophonie veut dire des subventions venant des ministères. Quand il

y a la semaine de la francophonie, les voyages que nous faisons, l'argent qu'ils veulent dépenser ou gagner, tout simplement ce n'est pas pour faire du bien. Plus il y a des gens qui parlent français et plus la France est un pays qui vaut la peine, c'est une publicité qu'ils se font avec si peu. Langue française, cela enlève l'idée qu'il y a une différence entre les écrivains français et les écrivains qui écrivent en français et qui viennent d'autres pays. Le mot « monde » veut montrer que la langue française s'écrit et se parle en Algérie, au Maroc, en Haïti et au Liban, en France, en Espagne, au Brésil, au Québec. C'est une langue française monde.

16. Il y a parmi certains écrivains et critiques littéraires une polémique autour du concept d'écriture migrante. D'un côté, certains auteurs affirment que la notion d'écriture migrante est une notion libératrice, une figure d'ouverture vers l'autre. Ils assurent que les écrivains « néo-québécois » sont considérés comme une partie effective de la littérature québécoise. D'un autre côté, certains affirment que l'écriture migrante crée des ghettos et une sorte de réduction, d'exclusion. Quelle est votre opinion sur ce sujet? Vous croyez que les écrivains d'origine étrangère sont effectivement intégrés à l'institution littéraire québécoise? Il existe selon vous un imaginaire migrant ? Ou croyez-vous que le terme est devenu inadéquat?

Dans mon rêve, tous les écrivains du monde sont d'origine étrangère et nous parlons tous une langue étrangère, d'ailleurs. Parce que nous n'écrivons pas dans la langue maternelle, la langue maternelle est une langue plus affectueuse, la langue de la littérature c'est une autre mécanique complètement différente. Et, pour moi, un écrivain c'est quelqu'un qui arrive à regarder sa langue et son paysage naturel, comme s'il était un étranger. Donc tout le débat sur ce qui est étranger et ce qui ne l'est pas, je n'y suis pas du tout, parce que je ne crois pas à ce débat de territoire. Il faut protéger ce territoire vierge qui est celui de l'imaginaire pour qu'aucun pays ne puisse mettre leur label dessus.....

17. Vous avez affirmé dans *La presse*: « ce n'est pas parce que je suis noir et haïtien que je ne peux qu'être immigrant. J'aime être un voyageur, un dandy... » (LA PRESSE 2001) enfin, plusieurs choses à la fois. Vous avez également réaffirmé votre refus de tout genre d'étiquette, d'auteur ethnique, noir, postcolonial, etc. Enfin, d'après ce que je comprends, ce qui vous intéresse c'est d'accumuler des identités, d'être, selon vous, « une cible identitaire mobile » (LA PRESSE, mai 2001). En quelle mesure ce choix vous paraît-il libérateur? D'après vous, l'identité ne peut qu'être mouvante?

On ne devrait même pas avoir à s'en occuper. C'est comme pour nos jambes, elles sont là solides, mais on n'a pas à s'en occuper si on veut marcher, sinon on va tomber. Il ne faut pas les regarder quand on marche, elles doivent nous porter tout simplement. C'est ce que nous faisons avec nos jambes qui compte, mais où nous voulons aller. Pour moi, c'est un peu ça avec l'identité. Ce n'est pas ce qu'on a reçu qui compte, c'est ce que nous en faisons. Je trouve qu'il y a un trop gros débat sur l'identité qui ne mène qu'à des choses déplaisantes. Et je trouve que la littérature c'est précisément cela, l'anti-identité. C'est pour nous montrer que nous ressemblons tellement aux autres que notre effort pour nous singulariser est vain et qu'en réalité il suffit de regarder un peu plus de dix minutes l'autre pour voir combien nous avons des affinités avec lui. Et la littérature c'est l'un des rares lieux où tu peux passer des années avec des individus dans une chambre, dans une pièce à les regarder, à les voir vivre. C'est un territoire de la tolérance. Il faut regarder les hommes, il faut les laisser vivre, c'est le seul endroit où on ne juge pas les méchants. Ce territoire là doit exister et il faut l'affranchir de tout drapeau.

18. Dernière question, pourquoi écrire et pourquoi arrêter d'écrire, en quelques mots?

J'écris pour pouvoir arrêter.