

apropos

[Perspektiven auf die Romania]

Sprache/Literatur/Kultur/Geschichte/Ideen/Politik/Gesellschaft

Da(ny) goes (auto)graphic

Production de l'espace et intermédialité dans les « romans dessinés et écrits à la main » de Dany Laferrière

Anne Brüske

apropos [Perspektiven auf die Romania]

hosted by Hamburg University Press

2023, 10

pp. 144-169

ISSN: 2627-3446



Online

<https://journals.sub.uni-hamburg.de/apropos/article/view/1981>

Zitierweise

Brüske, Anne. 2023. „*Da(ny) goes (auto)graphic*. Production de l'espace et intermédialité dans les « romans dessinés et écrits à la main » de Dany Laferrière.“

apropos [Perspektiven auf die Romania] 10/2023, 144-169.

doi: <https://doi.org/10.15460/apropos.10.1981>

Except where otherwise noted, this article is licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 International license (CC BY 4.0)



Anne Brüske

Da(ny) goes (auto)graphic

Production de l'espace et intermédialité dans les « romans dessinés et écrits à la main » de Dany Laferrière

Anne Brüske

est Professeure au Département
d'Études Interdisciplinaires et
Multiscalaires de l'Université de
Ratisbonne.

anne.brueske@ur.de

Mots-clés

Laferrière – espace – transculturation – roman graphique – autofiction – intermédialité

1. Introduction

Le roman *Comment faire l'amour avec un nègre sans se fatiguer* (1985, Montréal) marque le coup d'envoi de la carrière littéraire sans précédent de Dany Laferrière et du cycle de romans *Une autobiographie américaine* (1985-2000) qui sera suivi d'une multitude d'autres récits, romans et films. Dans ces textes autofictionnels, l'écrivain haïtiano-québécois s'interroge sur son parcours d'auteur 'transculturel' et consacre de longues réflexions aux œuvres d'art et aux productions littéraires qui l'ont influencé (*Pays sans chapeau* 1996, *L'énigme du retour* 2009) tout en adoptant une attitude postmoderne. Celle-ci l'amène à prendre ses distances par rapport à des catégories d'appartenance nationale et culturelle et à bâtir son œuvre comme une « littérature de désengagement » (Boisseron 2014, 108). Cela vaut aussi pour les « romans dessinés et écrits à la main » (tels que les nomme Laferrière), cinq romans graphiques, doublement sortis de la plume de Laferrière, en texte et en images. Car, à la fin des années 2010, après une période d'incursions dans les médias audio-visuels, Dany Laferrière change à nouveau de moyen d'expression et publie à un rythme soutenu : *Autoportrait de Paris avec chat* (2018), *Vers d'autres rives* (2019), *L'exil vaut le voyage* (2020), *Sur la route avec Bashô* (2021) et plus récemment *Dans la splendeur de la nuit* (2022).

Dans cet article, je me propose d'étudier la question de l'adoption d'une nouvelle forme médiale chez Laferrière, celle du roman graphique, située à mi-chemin entre littérature et art visuel. Partant de l'exemple de *Vers d'autres rives*, roman graphique dans lequel Laferrière revient à son enfance, mon analyse portera sur la fonction de ce revirement pour le projet laferrien et sur les déplacements qui en

résultent pour la relation entre la production autofictionnelle et son positionnement par rapport à différentes régions du monde (Caraïbes, Amérique du Nord, Amérique du Sud, Europe, Asie) et villes (Petit-Goâve, Port-au-Prince, Montréal, Paris, Miami, Buenos Aires). Comment le discours évolue-t-il dans ses romans graphiques en ce qui concerne l'espace et l'appartenance culturelle de l'artiste ? Pour répondre à ces questions, je présenterai d'abord l'œuvre autofictionnelle de Laferrière pour ensuite situer ses « romans dessinés » dans le contexte du roman graphique au Québec et en Haïti. Je partagerai enfin quelques réflexions concernant le récit « autographique » (Whitlock 2006) ainsi que la façon dont il construit, par le biais de l'écriture et des images, l'espace social et médial du récit. Je consacrerai la partie la plus importante de ma contribution à l'analyse de *Vers d'autres rives* sous l'angle de l'autoreprésentation, des espaces socioculturels et de l'apport de l'intermédial aux réflexions autofictionnelles et poétologiques de Laferrière.

2. Laferrière et ses romans autofictionnels

Dany Laferrière fait partie des écrivains et écrivaines les plus connus, les plus prolifiques et les plus traduits du Québec. Comme Régine Robin, Sergio Kokis, Émile Ollivier ou Yin Feng il a contribué de façon décisive à l'écllosion d'une littérature québécoise à la fois autochtone et transculturelle (cf. Ertler 2004, Gruber 2004). Depuis 2015, il siège à l'Académie française, il en est l'un des rares membres à ne pas être de nationalité française et il est le premier représentant du Canada et d'Haïti. Malgré sa biographie en mouvement – il fuit le Port-au-Prince des Duvalier en 1976 pour s'établir à Montréal, en 1990 il migre à Miami pour rentrer à Montréal en 2002 – Dany Laferrière refuse de se faire affubler de l'épithète d'écrivain migrant, diasporique ou exilé, mais revendique au contraire d'être un 'écrivain tout court' et d'aborder dans ses textes des thèmes strictement universels (cf. De Luca 2018, 199-200). Le contact entre les cultures ainsi que le thème de la migration et du vagabondage jouent néanmoins un rôle-clé dans *Une autobiographie américaine*. Les dix romans de ce cycle se distinguent par leur caractère autofictionnel et par le fait d'avoir été écrits et réécrits à maintes reprises pour la plupart d'entre eux. L'art de la réécriture est caractéristique de l'œuvre laferrienne, au point qu'Oana Sabo parle d'une « esthétique du recyclage » reprenant encore et encore des thèmes et des motifs de *Autobiographie américaine* (Sabo 2018a).¹ Introduisant avec *Je suis fatigué* (2001) une césure dans son œuvre, Dany Laferrière revient sept ans plus tard sur la scène littéraire avec *Je suis un écrivain japonais* (2008), puis *L'énigme du retour* (2009), un grand nombre d'œuvres à la fois autobiographiques et poétologiques suivront. Dans la perception publique, il passe, grâce à sa stratégie d'auto-positionnement, d'écrivain haïtiano-québécois à écrivain américain puis transnational (cf. Sabo 2018b, 127-128).

¹ Le cycle contient : *Comment faire l'amour avec un nègre sans se fatiguer* (1985), *Éroshima* (1987), *L'odeur du café* (1991), *Le goût des jeunes filles* (1992), *Cette grenade dans la main du jeune Nègre est-elle une arme ou un fruit ?* (1993), *Chronique de la dérive douce* (1994), *Pays sans chapeau* (1996), *La chair du maître* (1997), *Le charme des après-midi sans fin* (1997), *Le cri des oiseaux fous* (2000).

Dans sa monographie *Dany Laferrière – La dérive américaine* (2003), Ursula Mathis-Moser soumet l'œuvre fondatrice de l'*Autobiographie américaine* à une catégorisation plus complexe en répartissant ses textes en romans de métropole, de ville et de petite ville, soulignant ainsi l'importance des espaces pour le « je » qui écrit et pour l'évolution du protagoniste autodiégétique Vieux Os (cf. Mathis-Moser 2003, 101, cf. aussi Vasile 2008). Il s'agit de Petit-Goâve, la petite ville de province haïtienne où Laferrière grandit chez sa grand-mère, Port-au-Prince, Montréal, Miami ainsi que Paris (cf. Mathis-Moser 2003, 101). Ces romans sont consacrés à différentes périodes dans la vie de l'auteur ainsi qu'aux lieux et espaces qui leur correspondent, le nom du cycle, *Une autobiographie américaine*, revendiquant en premier lieu une identité transversale – ni haïtienne, ni québécoise – et une poétique transaméricaine (cf. De Luca 2018, 198-199). En même temps, ils soulignent les transitions biographiques marquées par les départs qui mènent l'auteur de la petite ville (Petit-Goâve) à la grande ville (Port-au-Prince) et ensuite à la métropole (Montréal), où il finit par prendre son départ définitif, vers l'écriture cette fois-ci (cf. Mathis-Moser 2003, 101).

La poétique de Laferrière est profondément marquée par un labyrinthe de références intertextuelles, par un jeu d'identité du « moi pluriel » ainsi que par la technique de la « dérive » (Mathis-Moser 2003, 265, 93-94), ce qui permet à Laferrière de naviguer 'de rive en rive' textuelle aussi bien au niveau des événements relatés (*histoire*) que de celui du *discours* (Genette 1972). Presque tous les romans mettent au centre la vie de Vieux Os, alter ego du narrateur et de l'écrivain Dany Laferrière, permettant une lecture à la fois fictionnelle et référentielle, il s'agit donc de récits autofictionnels selon la définition de Serge Doubrovsky et Gérard Genette (cf. Doubrovsky 1977, quatrième de couverture, Genette 1991).² Ainsi les textes de Laferrière déploient un éventail de projections alternatives du « je ». Ces projections se réalisent à travers le « moi pluriel » et se trouvent en tension les unes avec les autres, ce qui conduit Mathis-Moser à qualifier les textes postmodernes de Laferrière d'« autofRictionnels » :

Dans un long travail de création Dany Laferrière ressuscite donc « tous les autres » qui sont en lui, tentative qui selon Régine Robin définit « l'horizon de l'identité postmoderne », jouant à la fois sur des « choix » à la carte et sur l'éclatement, la dissémination, l'éparpillement, la déconstruction du moi, dans un jeu de miroirs où il n'y a plus de certitude, plus d'ancrage stable, plus de filiations assurées [cf. Robin 2001]. (Mathis-Moser 2003, 264)

Dans ce jeu de miroirs, dorénavant complémenté par les « romans dessinés et écrits à la main », les espaces multitemporels (lieux géographiques, espaces sociaux et culturels) ainsi que leur mise en relation jouent un rôle important. En effet, cette production spatiale reflète au moins comment l'auteur se positionne à travers le narrateur et son personnage autodiégétique dans la zone de contact entre les cultures américaines, qu'elles soient haïtiennes, québécoises, états-uniennes ou autres, et, dans une moindre mesure, européennes. Si quelques-uns des romans

² « Fiction d'événements et de faits strictement réels; si l'on veut, autofiction, d'avoir confié le langage d'une aventure à l'aventure du langage, hors sagesse et hors syntaxe du roman, traditionnel ou nouveau ». (Doubrovsky 1977, quatrième de couverture).

de Laferrière se concentrent sur un seul lieu, d'autres, comme *Le goût des jeunes filles* (1992), prennent une perspective double tenant compte de l'appartenance spatiale multiple de l'auteur-narrateur-protagoniste.³

Le quintette des « romans dessinés et écrits à la main » parus jusqu'à présent s'inscrit dans cette tradition de production spatio-culturelle complexe et enrichit les récits autofictionnels de *l'Autobiographie américaine* par sa multimodalité médiale. À l'image des récits purement textuels, il s'approche du « moi pluriel » et de son positionnement spatio-culturel par une multitude de références intertextuelles, anecdotes et réflexions poétologiques. L'aspect intermédial de la double production visuelle et verbale du « moi » et de ses espaces ajoutant de nouveaux miroirs qui nous invitent à reconsidérer les négociations représentées par les récits en texte et images.

3. Roman graphique, récit autographique et production de l'espace

Publiés simultanément chez Boréal à Montréal et chez Grasset et l'Aube à Paris, les « romans dessinés et écrits à la main » de Laferrière font sans aucun doute partie du genre du roman graphique, défini vers la fin des années 1970 par son 'parrain' Will Eisner comme « une BD de la longueur d'un livre » (« a book-length comic », Eisner 1978). Si les formes et formats du roman graphique restent extrêmement divers – l'étiquette « roman graphique » sert tout d'abord d'instrument de marketing pour distinguer la BD dite 'sérieuse' des productions de masse – force est de constater que ce genre hybride forme un point de contact important entre discours autobiographique, mémoriel ou migratoire. Tel est le cas aussi pour le Québec. Ainsi, le premier roman graphique francophone québécois, *Mélody* (1985) de Sylvie Rancourt, raconte la vie de sa créatrice comme stripteaseuse (cf. Rifkind/Warley 2016, 1). Dans une perspective plus globalement anglophone, les récits graphiques d'Art Spiegelman sur l'expérience de son père dans les camps d'extermination nazis rassemblés dans *Maus. A Survivor's Tale* (1986, 1991) et, pour le contexte francophone, *Persepolis* (2000-2003) de Marjane Satrapi sont des exemples paradigmatiques du croisement entre récit mémoriel et récit de migration : *Persepolis* se concentre sur le choc culturel et la migration de la jeune Marji face à la révolution iranienne tandis que *Maus* insiste davantage sur la transmission transgénérationnelle de la mémoire de la shoah (cf. par ex. Whitlock 2006, 970-971). Les romans graphiques de Laferrière touchent ces deux points puisqu'ils négocient les traumas engendrés par la dictature des Duvalier en Haïti en même temps qu'ils illustrent les multiples migrations et nouveaux départs en terre et culture étrangères de Laferrière et de son alter ego. Plus important, ils reprennent les réflexions métafictionnelles typiques de l'écriture de Laferrière mais aussi des récits graphiques d'artistes tels qu'Art Spiegelman.

³ En effet, ce texte à plusieurs niveaux diégétiques met en relation la vie du protagoniste-narrateur-écrivain Dany Laferrière à Miami avec celle de la version plus jeune du protagoniste à Port-au-Prince en introduisant dans le texte principal le scénario fictif « Week-end à Port-au-Prince », œuvre dans laquelle le protagoniste-écrivain du premier plan (re)construit le regard que porte son « je » adolescent sur les jeunes filles.

Si l'on considère Laferrière non seulement comme un auteur cosmopolite mais qu'on lui reconnaît, malgré lui (cf. De Luca 2018, 196-197), une double affiliation haïtienne et (néo-)québécoise, l'on peut constater que ses récits graphiques ne s'inscrivent que partiellement dans la tradition bédéistique de ces régions. Bien que l'aspect autobiographique et la perspective postcoloniale jouent un rôle considérable dans le contexte canadien, l'aspect de la migration semble moins représenté dans les œuvres imprimées (cf. Rifkind/Warley 2016, Reyns-Chikuma/de Vos 2016, Jacob/Saouter 2018).⁴ En revanche, la transformation de l'expérience de migration en récit graphique semble servir de mesure d'intégration créative comme en témoigne le projet « À la rencontre des Néo-Québécois : un roman graphique » du Centre social d'aide aux migrants visant à « encourager la francisation des personnes immigrantes et valoriser leur parcours » par des recueils de témoignages autobiographiques.⁵ Si l'on tourne le regard vers la Caraïbe, les récits graphiques concernant Haïti, à l'image des textes littéraires et journalistiques, seraient surtout marqués par un regard extérieur qui aurait son origine dans la presse et la littérature françaises du XIX^e siècle à propos de la Révolution haïtienne et de ses héros (cf. Forsdick 2017, 192-207). Ce regard exotisant continue de se manifester au cours du XX^e et du XXI^e siècle dans les représentations caricaturales du vaudou, dans les carnets de voyage écrits et dessinés ou encore dans les récits graphiques publiés après le séisme de 2010 par les organisations internationales, adressés à des fins éducatives à la population haïtienne sinistrée (cf. Forsdick 2017, 207-208). Si le cercle de créateurs et créatrices en Haïti reste limité, les artistes Chevelin Pierre, Kendy Joseph et Karl Heins Desroches contribuent à construire un corpus croissant de bandes dessinées consacrées à l'histoire du pays (*Zanfán libète*, 2017), aux personnages folkloriques, créant par ex. des superhéros nationaux dans la filiation de Dessalines (*Amwari*, 2014-) ou encore dédiées à narrer le combat quotidien de la jeunesse haïtienne (*Zafè Lakay*, 2013-) (cf. Forsdick 2017, 211-212). Dans ce contexte, les récits graphiques *désengagés* de Laferrière semblent être les premiers à être publiés depuis une perspective extérieure alors que le premier récit graphique *engagé* qui traite de la diaspora haïtienne se fait toujours attendre, et cela malgré les intentions d'Edwidge Danticat, considérée comme la voix de la diaspora haïtienne actuelle aux États-Unis, de remédier à cette lacune (cf. Forsdick 2017, 212).⁶

⁴ En même temps, on peut constater au Québec l'éclosion d'un nombre croissant de maisons d'édition entièrement dédiées à la bande dessinée et au roman graphique où sont publiées les œuvres de créateurs et créatrices de la province.

⁵ <<https://centrecsai.org/a-la-rencontre-des-neo-quebecois-un-roman-graphique/>>, 4 mai 2023.

⁶ Dans un contexte caribéen plus large, en revanche, il existe un certain nombre de récits graphiques consacrés aux thèmes de la migration, de la mémoire et aux espaces qui y correspondent. Si Hector Pouillet et Élodie Koeger créent depuis une perspective guadeloupéenne la série d'aventures *Les Îles du vent* (2009-), *Adiós mi Habana* (2017) d'Anna Veltfort, *Cuba. My Revolution* (2010) d'Iverna Lockpez et *Apuntes para un viaje a Alemania* (2016) de Carlos Aguilera traitent de la question de la migration, de l'exil et de la diaspora liée à la Révolution cubaine depuis une perspective cubaine transnationale largement autobiographique.

3.1 Récit autographique et représentation du « je »

En 2010, Sidonie Smith et Julia Watson (2010, 173) constatent que les « graphic memoirs », (« mémoires graphiques ») sont devenus une forme d'expression internationale susceptible de refaçonner les idées que se fait un public mondial de la subjectivité humaine et, par leur insistance sur le témoignage et le devoir de mémoire, de produire une nouvelle sorte d'audience, plus cosmopolite, prête à s'identifier aux protagonistes issus de contextes très divers. Ceci est sans doute vrai si l'on considère l'offre et la circulation mondiales de récits graphiques : maintes commissions dites 'vérité et justice' constituées à la suite des dictatures et des guerres civiles latinoaméricaines ont, par exemple, adopté le format du récit graphique pour rendre compte des violations des droits humains. Grâce au soutien d'organisations internationales et à la circulation aisée de textes numérisés, un nombre croissant de ces récits sont faciles d'accès.

Mais quelles sont les spécificités du récit auto-bio-graphique en textes et images ? Gillian Whitlock (2006) s'efforce de définir cette forme hybride, ou pour le formuler mieux 'multimodale', au croisement entre l'autobiographie classique (cf. par ex. Lejeune 1975) et la bande dessinée en proposant le terme « autographics » :

By coining the term « autographics » for graphic memoir I mean to draw attention to the specific conjunctions of visual and verbal text in this genre of autobiography, and also to the subject positions that narrators negotiate in and through comics [...]. (Whitlock 2006, 966)

En utilisant le terme de « récit autographique », Whitlock insiste sur la co-production de sens entre « le texte visuel et le texte verbal », c'est-à-dire leur « biocularité » selon Marianne Hirsch (2004), qui leur permettrait de jouir du pouvoir des images pour dire l'indicible, là où le texte autobiographique verbal s'en avère incapable (cf. Whitlock 2006, 965-967). Seule une analyse attentive des images représentées dans un récit autographique et de leur forme devient alors indispensable.

Face à la 'traduction' en un récit autographique de l'œuvre autofictionnelle classique de Laferrière, se pose, en effet, la question des conséquences de cette transformation intermédiaire pour la représentation du « je », la production spatiale et les prises de position culturelles. Le dédoublement du niveau discursif en un plan verbal et un plan visuel modifie l'idée de l'« auto-bio-graphie » de façon fondamentale puisqu'il faut non seulement distinguer le « je qui écrit » du « je qui est écrit », mais encore le « je qui dessine » du « je qui est dessiné ». ⁷ Par la représentation graphique et le regard extérieur que l'auteur porte sur son « je » plus jeune, le « je dessiné » est sujet à une objectivation, qui peut se traduire par l'utilisation d'un avatar à l'image du ou de la protagoniste et dont la forme peut changer en fonction du temps et des épisodes représentés (cf. Kuhlman 2017,

⁷ Tenant compte du fait que les récits graphiques sont écrits et dessinés par plus d'une personne, d'aucuns chercheurs ou chercheuses parlent ici de l'éclatement de l'instance narrative dans le roman graphique (par ex. Groensteen 2011).

114).⁸ Dans le récit autographique, le public suit donc moins la perspective *du* « je narré » qu'il ne consomme les images qui lui présentent un regard rétrospectif posé *sur* le « je narré » dans son espace. Cette prise de distance objectivante commune à l'écriture de soi et à la représentation de soi rétrospective ouvre de nouvelles possibilités d'expression, pouvant par exemple faciliter la traduction d'événements traumatisants en mots et en images. En effet, la prise de distance du « je » par rapport à sa version plus jeune permet à l'auteur et à l'auteure de créer un accès indirect et esthétisant à l'irreprésentable (cf. Hirsch 2004 ; Saïd 2005).

3.2 Production de l'espace et roman graphique

Liés à la production visuelle et verbale du « je » et de son histoire, les récits autographiques de migration mettent un accent particulier sur l'importance des espaces sociaux, culturels et géographiques dans lesquels le ou la protagoniste évolue. Vu la biocularité du récit autographique, ni la production médiale du « je » ni celle de l'espace ne peuvent être considérées sur un seul plan visuel ou verbal. Au contraire, elles doivent tenir compte de la combinaison des deux. Or, comment cet espace autographique est-il produit ? Et comment concevoir l'espace en tant que phénomène matériel, social et culturel ?

Partant des réflexions du sociologue Henri Lefebvre dans *La Production de l'espace* (2000 [1974]), je propose de définir l'espace d'une part comme un phénomène relationnel, historique et social qui est « produit » par la négociation dialectique entre les dimensions de l'« espace vécu » (« espaces de représentation »), de l'« espace perçu » (« pratiques spatiales ») et de l'« espace conçu » (« représentation de l'espace ») (Lefebvre 2000, chap. 11, 14, 17). D'autre part, les espaces diasporiques ou transnationaux peuvent être conceptualisés comme espaces multitemporels et multidimensionnels qui se constituent à partir de l'enchevêtrement de différents aspects linguistiques, culturels et géographiques (Brah 1997, Brüske 2020, 104-109). Dans une perspective phénoménologique, l'espace social et sa production sont toujours reliés à l'individu, qui vit, perçoit et conçoit l'espace physiquement et mentalement en même temps qu'il le 'fabrique' en se positionnant par rapport à d'autres corps et objets (cf. Lefebvre 2000, 50, Löw 2001, 159-160).

Si l'on transfère une telle définition de l'espace social à la production spatiale des textes littéraires ou aux genres hybrides tels que le récit (auto)graphique, l'espace qui y est déployé se caractérise par la même triple dialectique de pratiques spatiales, représentations de l'espace et espaces de représentation. Sachant que la médialité d'un récit conditionne la façon dont il produit l'espace, un texte littéraire pourra le construire de manière linéaire en comparaison avec la contiguïté d'un tableau (cf. Lessing 1788, Lotman 2006, 529) tandis que la séquentialité d'une

⁸ Les volumes de *Maus* sont exemplaires de ce dédoublement non seulement de la perspective discursive mais aussi de la dimension de la production de sens. En effet, sur un premier plan, à la manière d'un texte autoréférentiel, *Maus* raconte en textes et images l'histoire de sa propre création, tandis que sur un second plan il présente le discours verbal et visuel du père du premier narrateur, c'est-à-dire du témoin oculaire de la Shoah, Vladek.

bande dessinée combine ces deux modes en ajoutant à la production spatiale verbale la dimension du visuel. Complétant l'espace créé par le texte, les images, organisées en vignettes et séquences de vignettes, co-produisent l'espace. Le résultat de la négociation entre l'espace verbal et l'espace visuel dépend alors de la nature de la relation entre texte et images, propre à chaque ouvrage (cf. Abel/Klein 2016, 99-100, Whitlock 2006, 966). Cette production multimodale de l'espace a lieu au moment de la réception (cf. Iser 1976). Dans l'acte de réception ou de « closure » (McCloud 1994, 63), les vignettes et séquences sont assemblées par le public dans une histoire en même temps que les espaces 'dessinés' et 'écrits' sont intégrés dans une production spatiale globale. L'espace multimodal émerge de la relation entre l'espace narré et l'espace de la narration, la mise en perspective narratologique d'espaces (auto)fictionnels et des modèles d'organisation sémantiques de l'espace, ces catégories étant également centrales pour les textes narratifs classiques (cf. Brüske 2020, 138–154).

Si les récits (auto)graphiques produisent les espaces sociaux, culturels et géographique de leurs protagonistes et de leurs mouvements à travers ces espaces de façon double – visuelle et verbale –, ils tendent d'un côté à matérialiser ou concrétiser ces espaces, tantôt en les dessinant de manière dénotative, tantôt en leur donnant une forme imaginaire, proche de l'espace vécu par le ou la protagoniste. Dans les deux cas souvent combinés, la perspective du dessin ainsi que le cadrage de l'image revêtent une importance particulière, car ils peuvent être amenés à imiter la perspective et le champ de vision du « je » narré et à diriger ainsi le regard et la production spatiale du public. D'un autre côté, les récits autographiques créent l'espace (auto)fictionnel à la manière d'une « mosaïque de citations » (Kristeva 1967, 440) par la représentation altérée d'espaces réels (et donc par un effet de distanciation), en reprenant les styles de dessin d'autres artistes ou par des références intertextuelles. Élargissant le concept d'intertextualité de Julia Kristeva à d'autres formes médiales de la narration, on peut donc affirmer que le récit graphique en tant que texte multimodal « [...] se construit comme mosaïque de citations, [que] tout texte est absorption et transformation d'un autre texte. À la place de la notion d'intersubjectivité s'installe celle d'intertextualité, et le langage poétique se lit, au moins, comme double. » (Kristeva 1967, 440-441).

4. *Da(ny) goes (auto)graphic*. Autoreprésentation, espaces et mouvements, intermédialité

« Loin de former une parenthèse dans l'œuvre de Dany Laferrière » ses romans dessinés représentent, selon l'éditeur Boréal, des « chemins de traverse »⁹ qui lui permettent d'aborder le territoire de son *Autobiographie américaine* sous un autre angle, bioculaire, en visualisant son parcours intérieur et extérieur. Les cinq

⁹ « Loin de former une parenthèse dans l'œuvre de Dany Laferrière, ces romans dessinés sont des chemins de traverse qu'il emprunte pour continuer à parcourir le territoire de son « autobiographie américaine », ce grand projet qui embrasse tous les romans qu'il a publiés à ce jour. » <<https://www.editionsboreal.qc.ca/catalogue/livres/vers-autres-rives-2697.html>>.

volumes publiés se distinguent de la plupart des récits graphiques par leur autodésignation et leur style, en mettant l'accent sur le « dessin » et l'écriture « à la main » par l'auteur lui-même. En revanche, les titres des cinq romans dessinés, *Autoportrait de Paris avec chat*, *Vers d'autres rives*, *L'exil vaut le voyage*, *Sur la route avec Bashô* et *Dans la splendeur de la nuit*, font allusion aux thèmes de prédilection de l'auteur. À l'instar de *l'Autobiographie américaine*, ils prêtent une attention particulière non seulement à la production du « je » mais encore à ses espaces sociaux et culturels qu'ils insèrent dans une toile de références référentielles, autoréférentielles et intermédiales. Ils se ressemblent quant à leur macrostructure, comportant des chapitres auxquels sont subordonnées des séquences de vignettes verbales et graphiques. Ces séquences en texte et en images reprennent des épisodes relatés dans les textes antérieurs en les mettant dans le contexte de l'autofiction et du panthéon personnel artistique de Laferrière. Les thématiques des romans autographiques varient, tandis qu'*Autoportrait de Paris avec chat* se présente surtout comme un hommage aux artistes qui ont trouvé refuge à Paris, *Vers d'autres rives* tourne le regard vers l'enfance de Laferrière à Petit-Goâve en Haïti, sur ses premières tentatives d'écriture pour le quotidien *Le Nouvelliste* et l'hebdomadaire *Le Petit Samedi soir* à Port-au-Prince ainsi que sur le séjour de l'écrivain à Miami de 1990 à 2002. *L'exil vaut le voyage* en revanche (re)produit et reflète le Montréal des années 1970 et 1980 dans lequel Laferrière écrit et publie ses premiers romans tout en liant cet épisode biographique à la Révolution haïtienne par la reproduction manuscrite d'une lettre de Toussaint Louverture. *Sur la route avec Bashô* souligne, quant à lui, l'influence de la poésie du moine-poète japonais Bashô sur l'auteur tandis que *Dans la splendeur de la nuit* se consacre à l'importance de l'imagination nocturne.

Ce quintette se caractérise par la combinaison esthétique de textes et d'images propres à l'auteur. Dans celle-ci, habituellement, ni discours verbal et visuel ni vignettes et séquences narratives ne sont séparés formellement. Au contraire, images et textes forment, la plupart du temps, une unité indissociable. Le discours verbal est écrit à la main (couverture et paratextes y compris), les traits et couleurs variables de l'écriture ainsi que les corrections apportées au texte à la main soulignent la pratique à la fois matérielle et corporelle d'une écriture en devenir. Le style des dessins se caractérisant par des traits plutôt grossiers, des couleurs rares, mais éclatantes et la mise en perspective rudimentaire donnent aux images un air enfantin plus qu'ils ne cherchent à produire un effet réaliste (cf. Reising 2021, 56-57). Si, au premier abord, les dessins servent à illustrer le discours écrit, ils lui confèrent, en réalité, des dimensions additionnelles de sens, par exemple quant à la poétologie de l'auteur. Ainsi, Laferrière cite dans *Vers d'autres rives* (VR) des tableaux des maîtres du primitivisme haïtien et de Matisse sur le plan visuel en les reproduisant de sa propre plume et en se les appropriant par l'acte même de la production manuelle (cf. VR, 8, 64).

Dans ce qui suit je propose une lecture bioculaire de *Vers d'autres rives*, à travers le prisme de la production du moi autofictionnel et de ses espaces afin de retracer la poétologie intermédiaire que propose l'ouvrage et de reconstruire le positionnement culturel de l'auteur-narrateur-protagoniste.

4.1 Les reflets de Dany. Mises en abyme et production écrite et dessinée du « je »

Les paratextes de *Vers d'autres rives* posent les bases de la construction du « moi pluriel » laferrien à travers une série de mises en abyme. Par la même occasion, ils dirigent le regard de ses lecteurs et lectrices sur la production spatiale du récit en texte et en images. Si la couverture du volume montre une barque suroccupée par une multitude de têtes dessinées en noir et blanc qui évolue dans une mer pleine de requins, l'intérieur de la page de couverture met l'accent sur une perspective individuelle, celle de l'auteur-narrateur-protagoniste représenté à travers son avatar (fig. 1). Celui-ci, enveloppé dans un nuage de neige, s'exprime dans une bulle décorée d'étoiles de différentes couleurs sur le projet de *Vers d'autres rives* :

J'ai toujours rêvé d'une biographie qui exclurait les dates et les lieux pour ne tenir compte que des émotions ou des sensations même fugaces. La première fois que j'ai vu une libellule. La fois où je suis entré dans la mer en ignorant qu'il fallait savoir nager. La fois que j'ai assisté à l'exécution d'un prisonnier politique près du cimetière de Port-au-Prince. Le dernier regard de ma mère me voyant partir en exil. Ma première promenade dans la cour de l'Académie. Et toutes les fois que j'ai regardé un ciel étoilé en espérant trouver la Niña Estrellita. (VR, couverture intérieure)



Fig. 1 | [« Biographie sans dates ni lieux »].
© *Vers d'autres rives* 2019, couverture intérieure.

Le paratexte esquisse le projet autofictionnel et autographique. Il nomme les étapes les plus importantes de sa biographie intérieure en omettant les dates, certes, mais en se référant dans une perspective subjective à des lieux et espaces concrets comme les espaces naturels de son enfance, le Port-au-Prince des Duvalier, Montréal, la ville où il trouve refuge ainsi que l'Académie Française à Paris, lieu du couronnement de sa carrière d'écrivain. En même temps, ce paratexte inscrit *Vers d'autres rives* dans un contexte avant tout littéraire et haïtien en insistant sur l'importance de « toutes les fois qu'il a] regardé un ciel étoilé en espérant trouver la Niña Estrellita », un personnage sensuel et assoiffé de liberté de la plume de l'écrivain haïtien exilé Jacques-Stéphen Alexis (cf. *L'Espace d'un cillement*, 1959), assassiné à son retour en Haïti en 1961 par les tontons Makout des Duvalier. Avec cette référence, Laferrière revendique l'héritage à la fois d'une littérature haïtienne résistante et de l'écriture hautement sensuelle d'Alexis. La combinaison entre l'avatar, situé dans une tempête de neige sans doute montréalaise, et le texte manuscrit de la bulle donne une certaine qualité matérielle au discours autofictionnel qui souligne « émotions » et « sensations même fugaces » et contribue à créer une impression d'authenticité. Le motif verbal de l'étoile, présent dans le nom du personnage d'Alexis, appelé littéralement la fille étoilée, et celui du ciel étoilé se répètent dans la représentation graphique mentionnée. Ainsi, la tête du « je dessiné » semble être couronnée de branches d'étoiles jaunes, la bulle de texte est décorée d'étoiles de différentes couleurs et, enfin, le ciel étoilé, associé à l'enfance de l'auteur-narrateur-protagoniste à Petit-Goâve, est cité visuellement à plusieurs reprises dans le texte (cf. *VR*, 15).

Un autre paratexte verbal et visuel pose les jalons de la représentation du « je » et de la production spatiale dans *Vers d'autres rives* : la page de dédicace. Alors que l'on peut voir sur la droite la dédicace manuscrite « [p]our mon petit-fils Conor, qui, à l'âge de deux ans, a pointé un doigt ferme vers un tableau de Matisse » suivie d'une brève anecdote et de la citation picturale d'un tableau d'Henri Matisse sous-titré « Intérieur à Collioure Matisse (citation) » (*VR*, 8), on peut distinguer en bas à gauche deux personnages dessinés : l'avatar de l'auteur-narrateur-protagoniste ainsi qu'une version réduite du même pointant le doigt vers le tableau. Celle-ci représente à la fois le petit-fils et la version enfant du « je narré », reconnaissable à sa coiffure en branches d'étoiles et à sa veste aux boutons saillants. Cette (auto-)représentation renvoie d'un côté à la transmission des talents du grand-père à la jeune génération et au désir de retrouver la force de l'imagination propre aux enfants évoqué dans *Pays sans chapeau* (« redevenir un gosse de quatre ans », 1999, 14, cf. Reising 2021, 56). D'un autre côté, elle problématise le mode narratif autodiégétique où le « je qui narre » représente visuellement et verbalement le « je narré », sa version plus jeune. Cette mise en abyme se répète dans le portrait du protagoniste confectionné par un peintre la veille de son départ pour Port-au-Prince, départ qui marque la fin de son enfance à la campagne :

Fabien le père de mon ami m'a fait asseoir sous un bananier pour me peindre le portrait en cinq minutes, comme s'il se doutait que j'étais assis sur une fourmillière. Pas une morsure pourtant. Les fourmis m'ont reconnu comme un membre de la tribu. (*VR*, 40)

Présentée par le texte explicatif comme un portrait confectionné par autrui, l'image re-dessinée, et ainsi citée par l'auteur-narrateur, se transforme en un autoportrait puisqu'elle correspond à la représentation visuelle du jeune protagoniste dans *Vers d'autres rives*. Cette nouvelle figure de réflexion abyssale a pour fonction de mettre en exergue le regard extérieur et donc objectivant que pose le narrateur sur le « je narré » et de marquer sa prise de distance temporelle et son détachement bienveillant. Sur un plan verbal, la vignette du portrait avec fourmis (fig. 2) fait ressortir le caractère ludique du récit autographique en attribuant indirectement les traits de caractère proverbiaux des fourmis au protagoniste. Le dessin correspondant, qui occupe les deux tiers inférieurs de la page, montre l'avatar du protagoniste, couvert de fourmis de la tête aux pieds, exhibant l'entente cordiale entre les fourmis et le jeune protagoniste mentionnée par le discours verbal.

Le portrait

*La veille de mon départ pour Port-au-Prince Fabien,
le père de mon ami m'a fait asséoir sous un bana-
nier pour me peindre le portrait en cinq minutes,
comme s'il se doutait que j'étais assis sur une
fourmilière. Pas une morsure pourtant. Les fourmis
m'ont reconnu comme un membre de la tribu.*



Fig. 2 | « Le portrait ». © *Vers d'autres rives* 2019, 40.

Ces mises en abyme intermédiaires suggèrent une continuité entre les différentes versions du « je écrit » et du « je dessiné ». Elles se réfèrent également à sa multiplicité temporelle et spatiale – le « je » évolue dans le temps et dans l'espace – ; différentes versions même contradictoires du « je » autofictionnel coexistent potentiellement. Sur le plan visuel, l'avatar attribue une corporalité particulière, car restreinte, au « je » narré, puisque le corps, l'aspect matériel du

protagoniste, est dessiné de manière schématique, presque naïve, le personnage est représenté la plupart du temps de profil, son signe de reconnaissance étant sa coiffure étoilée.

4.2 « Vers d'autres rives » : transgressions, espaces et écriture

Vers d'autres rives se divise en trois chapitres principaux, « La cuisine de Da », « Dans l'œil du peintre primitif » et « Écrire à Miami ». Chacun de ces chapitres annonce, par le texte manuscrit, un nouveau départ du protagoniste « vers d'autres rives » tout en visualisant ce départ et ses préparatifs par des dessins explicites : de Petit-Goâve à Port-au-Prince, de Port-au-Prince via Montréal à Miami et de Miami à Montréal. Les planches qui représentent chaque traversée reproduisent non seulement la biographie extérieure de Laferrière en mode autofictionnel, mais elles lancent encore des chaînes d'association. Celles-ci reprennent des motifs récurrents de l'œuvre laferrienne, comme l'amour fou du jeune Vieux Os pour son amie d'enfance Vava ou le café de Da, ou elles font référence à l'histoire haïtienne évoquant le passage intermédiaire entre l'Afrique et les Amériques ou les « boat people », des réfugiés haïtiens. Mais avant tout, ces planches autographiques, combinant texte verbal et graphique, illustrent les points charnières de la biographie intérieure de l'artiste-écrivain qui correspondent aux départs géographiques.

Ainsi, la fin du premier chapitre, « La cuisine de Da », reprend l'image du ciel étoilé mentionnée ci-dessus. La planche au format horizontal occupe toute la page et porte le titre manuscrit « Couché dans l'herbe haute à regarder le ciel » (VR, 41). Elle montre l'avatar du protagoniste, qui couché dans l'herbe, contemple les étoiles dressées au-dessus d'une vaste plage. La planche est divisée horizontalement. En bas, on voit les contours noirs de l'avatar dans l'herbe verte et marron, la plage de sable jaune couvre toute la partie centrale de l'image tandis qu'une bande bleu-violet en arc de cercle, qui est garnie d'étoiles de couleur rouge et orange bordée d'une bande blanche horizontale, occupe le reste de la page. Les inscriptions manuscrites reprennent cette division visuelle, le titre écrit d'un trait noir gras étant placé dans la bande blanche supérieure, le commentaire « vers d'autres rives » occupant en petite écriture noire le bord supérieur du sable et l'inscription de taille intermédiaire « Une des étoiles se nomme sûrement Vava » étant positionnée au milieu de la surface jaune du sable. L'image représente une scène fictive ou factuelle de l'enfance, en même temps qu'elle évoque encore un espace de réflexion et d'inspiration du jeune protagoniste et de l'artiste-écrivain. Au-delà de la *pratique spatiale* de la rêverie dans la nature et de la représentation de l'espace tel qu'il est *conçu* par le jeune protagoniste (herbe, plage, eau, ciel), le tableau fait allusion à *l'espace vécu et imaginé* de Vieux Os/Laferrière et à sa cosmologie dans laquelle eau et ciel, tous deux médias de contact entre différentes rives, se confondent. Les inscriptions revêtent alors une certaine polyvalence sémantique. Tandis que « [c]ouché dans l'herbe haute à regarder le ciel » se réfère à la pratique de la rêverie impliquant immobilité physique et vagabondage mental, la tournure « vers d'autres rives », présente à tous les points charnières, peut également être soumise à une double lecture. Celle-ci mettrait l'accent sur la mobilité physique

évoquant à la fois la migration géographique (d'Haïti au Québec) et la mobilité intérieure de l'artiste qui s'approche de plus en plus de sa vocation d'écrivain. La référence verbale au personnage de Vava dans la dernière inscription ainsi que l'allusion visuelle à la « Niña Estrellita », finalement, renvoient à l'espoir de trouver l'amour, l'inspiration et la force de s'élever au-dessus des circonstances pour mener une vie meilleure, chose à laquelle aspire l'héroïne du roman *L'espace d'un cillement* d'Alexis. Mettant l'accent verbal et visuel sur la nature calme et paisible qui entoure le protagoniste quasi invisible, le discours visuel souligne le contraste entre la rive de départ, la campagne haïtienne et la première rive d'arrivée, la capitale peuplée de Port-au-Prince et ses pratiques spatiales telles qu'elles sont représentées au début du chapitre suivant, intitulé « Dans l'œil du peintre primitif » (VR, 45).

La fin de ce deuxième chapitre, « Dans l'œil du peintre primitif », montre l'image d'un bateau de pêche en haute mer et une rangée de maisons (cf. VR, 73). La planche est divisée en deux parties. En haut, le bateau de pêche, occupé par six personnages dont l'avatar de l'auteur, semble se déplacer sur une ligne violette ondulée qui coupe la page en deux. Dans la partie inférieure, la rangée de maisons aux fenêtres colorées représente Port-au-Prince, à gauche des maisons se trouve à nouveau l'avatar, représenté ici en ombre noire, qui étreint une de ces maisons de ses bras protecteurs. En dessous de l'onde violette, on retrouve l'inscription manuscrite « vers d'autres rives ». D'un côté, le sens de ce discours verbal est visualisé par l'image de l'avatar du protagoniste dans le bateau évoquant les boat peoples haïtiens du xx^e siècle, leur fuite périlleuse « vers d'autres rives » sous la dictature des Duvalier et, finalement, le passage intermédiaire emprunté par les bateaux 'négriers' du temps de l'esclavage. Ici se superposent dans le chronotope du bateau les images factuelles et fictives, donc les espaces vécus, de la fuite de l'auteur à l'âge de 23 ans de Port-au-Prince à Montréal, suite à l'assassinat d'un ami proche, fait relaté dans *Le cri des oiseaux fous* (2000), et la mémoire culturelle afrodescendante selon laquelle les esclaves et leurs descendants retourneraient en Afrique après leur mort. D'un autre côté, le geste mi-protecteur mi-désespéré de l'avatar du bas met en exergue un possible sentiment d'arrachement à l'heure de quitter la rive haïtienne et, ainsi, les espaces socioculturels familiers au protagoniste.

Il est intéressant de noter que le début du chapitre suivant, « Écrire à Miami », ne s'attarde pas à esquisser la rive d'arrivée de cette nouvelle traversée par des descriptions verbales ou visuelles concrètes, mais qu'il dirige le regard de son public immédiatement vers « le projet », c'est-à-dire le projet de l'auteur-narrateur-protagoniste d'écrire « le grand roman américain » qui « ne vient que par la fenêtre de l'inspiration, [qui] t'attend dans la rue » (VR, 77). Conformément aux observations de Mathis-Moser qui décrit le départ de Montréal comme un départ vers l'écriture (cf. Mathis-Moser 2003, 101), la métropole québécoise apparaît ici comme un espace transitoire dont les contours spécifiques sont sans importance, comme une étape sur la route vers l'accomplissement du « projet » dans une nouvelle ville américaine, Miami. Ainsi, à son arrivée en Floride, l'avatar déclare dans une petite vignette en marge du récit principal en réponse au garde-frontière

états-unien : « Je viens écrire le grand roman américain ». (VR, 78) En effet, cette déclaration d'intention correspond à un fait biographique : la période à Miami où Laferrière vit à partir de 1990 s'avère extrêmement féconde, Laferrière publie dix romans en douze ans (cf. Académie française 2015).

Un dernier point charnière spatial marque la fin de cet ultime chapitre, celui du déménagement du protagoniste et de sa famille de Miami à Montréal. Après une production dense des espaces personnels du protagoniste, de ceux de la communauté haïtienne intellectuelle et des espaces publics de la métropole méridionale, le départ imminent de la famille est annoncé par la bouche d'une des filles du protagoniste : « Maman, on rentre à Montréal ! » (VR, 94). Les raisons de ce nouveau départ ne s'aperçoivent qu'entre les lignes, on peut soupçonner une fatigue croissante du protagoniste par rapport à son environnement et un mal-être du reste de la famille. Le discours verbal et visuel autographique met alors en scène une autre traversée, cette fois-ci sur la terre ferme entre Miami et Montréal. Elle est visualisée par une double page dont la partie droite est prise par le dessin d'une feuille de route à l'aspect végétal et par un texte écrit en biais (cf. VR, 82-83). La feuille de route consiste en une plante verte dont les branches représentent les routes, des points rouges marquent les villes-étapes entre Miami et Montréal (fig. 3). En bas de la page, on distingue un camion de déménagement jaune, dessiné de profil ; dans la cabine, on voit l'avatar du protagoniste. Le camion est précédé par une voiture occupée par la femme et les filles de Vieux Os. Du côté gauche, un texte de plusieurs lignes décrit l'ambiance pensive du voyage durant lequel « chacun [reste] emmuré dans son univers » (VR, 83). Le dessin végétal de la feuille de route suggère une ambiance plutôt optimiste, en renvoyant aux espaces vécus par chacune des femmes, ceux du passé et ceux qui se projettent dans l'avenir. Or, ce « monde végétal » (VR, 16) évoque par la répétition des mêmes décorations florales qui ornent les représentations des espaces quotidiens de la campagne haïtienne, l'espace de l'enfance du protagoniste à Petite-Goâve. Cet *espace vécu*, ancré dans la mémoire de l'auteur-narrateur-protagoniste et transformé en une image simple, évoque le retour du protagoniste aux sources de son inspiration artistique. Dans ce contexte, on peut constater que la plante verte représente une feuille de route intérieure et extérieure qui reflète d'une part la pratique spatiale de la traversée de l'Amérique, correspondant au concept d'un espace américain qu'on acquiert par l'expérience vécue au quotidien. D'autre part, cette traduction de la route à parcourir en un organisme vivant invite aussi à concevoir le continent nord-américain comme une entité organique indivisible, comme un même espace, celui que l'auteur-narrateur-protagoniste aspire à (re)produire dans le projet du « grand roman américain ».



Fig. 3 | « le Retour ». © Vers d'autres rives 2019, 83.

La dernière arrivée de *Vers d'autres rives* est en même temps un retour, le retour à l'art de l'écriture et au pays natal, Haïti. Car l'auteur-narrateur dédie les quatre dernières pages de l'ouvrage à sa « dernière rive », Haïti – et à l'écriture (cf. VR, 101-104). Le récit autographique consacre d'abord une page entière, couverte d'une écriture couleur pétrole. Dans une vignette placée au milieu de cette écriture, on voit l'avatar de Vieux Os devant sa légendaire machine à écrire, se livrant à des réflexions métafictionnelles. Le texte couleur pétrole décrit le processus de l'écriture comme la récréation de la « vie quotidienne » « par des moyens artificiels », comme un « monde mystérieux fait d'émotions, de rythmes, de couleurs de saveurs inédits » (VR, 101). « [C]e jeu étrange » de l'écriture, qui se fait dans un espace autre, imaginaire, y est décrit comme une « mer d'encre » où l'écrivain nage seul, loin de la rive de la vie réelle, « sans lieu ni temps » (VR, 101). Ainsi, le récit verbal renoue avec l'idée du paratexte d'écrire une « biographie qui

exclurait les dates et les lieux » (VR, couverture intérieure). Si le narrateur se déclare soulagé de voir « un mot, un seul » « éclairer la page » –« fin »–, écrit en rouge sang, le roman graphique n'est pourtant pas terminé. Dans un mouvement de rupture totale, spatiale et temporelle, les deux planches suivantes représentent le protagoniste à Port-au-Prince (cf. VR, 102-103). La première image représente l'avatar de dos, au milieu d'une page blanche. Il semble contempler une grande rangée de maisons réduites à des décombres, placée en haut de la page et occupant toute sa largeur. Au-dessous des maisons détruites qui font référence aux représentations antérieures de la capitale, on peut lire l'inscription « après le tremblement de terre de Port-au-Prince », se référant au séisme dévastateur qui a secoué Haïti le 12 janvier 2010, tandis que le seul mot « retour » – et non « vers d'autres rives » – apparaît sous l'avatar (VR, 102).

Tous les dessins de départ et d'arrivée décrits jusqu'ici montrent le « je dessiné » depuis une perspective extérieure : couché dans l'herbe, accroupi dans un bateau ou assis dans un camion de déménagement. Ce n'est que dans les deux dernières images (fig. 4), qui représentent Vieux Os dans le Port-au-Prince détruit de l'après 2010, que l'on suit le regard du protagoniste : on découvre la catastrophe du séisme par-dessus son épaule et, dans la dernière planche du livre, on cherche avec lui « derrière ces maisons brisées [...] le visage de l'amour » (VR, 103). En effet, le discours visuel crée une autre mise en abyme, car avec le narrateur on regarde le protagoniste regarder. La « dernière rive » du récit autographique se matérialise non seulement par un espace socioculturel bien matériel, Port-au-Prince sous les décombres, mais encore par les contours d'un visage féminin qui se distingue à travers la mer de ruines et qui ressemble à la fois aux représentations de Vava et aux représentations des filles et de la femme du protagoniste. Cette dernière rive matérielle, urbaine, organique et idéale à la fois correspond à l'espace vécu de l'artiste qui, après une longue période de dé(sen)agement d'Haïti (cf. Boisseron 2014, 108) y retourne pour la première fois en 1999 et qui, après un long silence littéraire publié en 2009 *L'énigme du retour*, un roman dédié à la mémoire de son père et d'Haïti. *Vers d'autres rives* se termine sur une réflexion de plus concernant son mode d'existence en tant que « nomade » (VR, 104) :

J'ai toujours cru que la différence première était entre les nomades et les sédentaires. Je dis nomade sans voir uniquement le corps. L'esprit, le cœur, peut l'être. [...] Quelle joie d'aller vers d'autres rives, même douloureuses. (VR, 104)

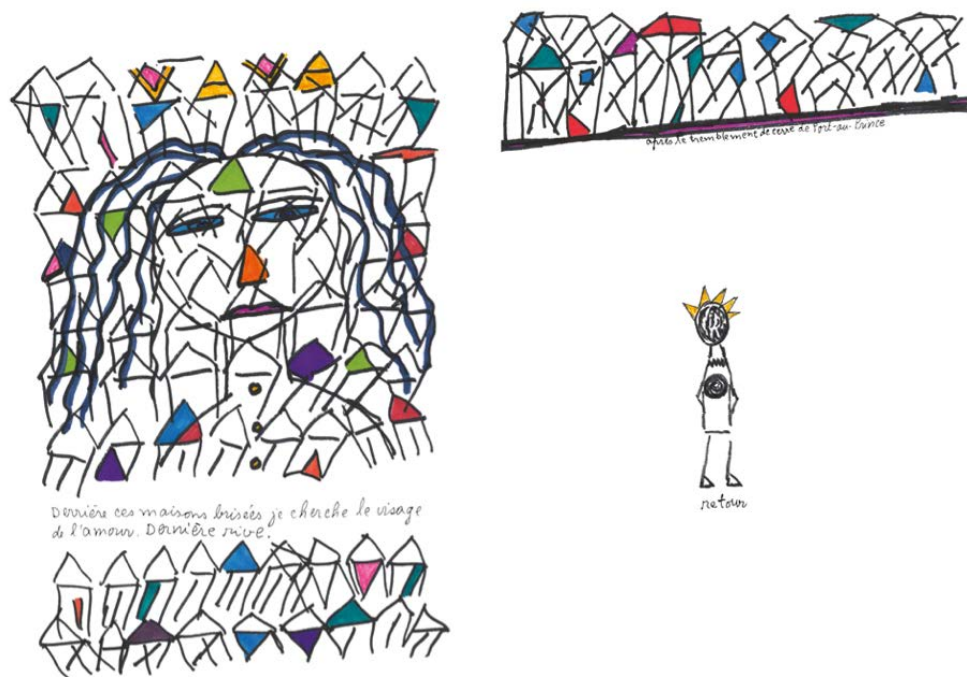


Fig. 4 | [Vieux Os contemple Port-au-Prince après le séisme 2010].
© Vers d'autres rives 2019, 102-103.

Finalement, on peut constater que le récit autographique de *Vers d'autres rives* ne met pas seulement en scène de façon bioculaire les passages de frontières géographiques et l'évolution du protagoniste d'un espace socioculturel à l'autre. Certes, la combinaison souvent complémentaire du discours verbal et graphique insiste sur la volonté de retracer les conceptions de l'espace, par exemple celui d'un espace américain, et sur celle de montrer des pratiques spatiales concrètes liées aux déplacements physiques et mentaux du protagoniste. Mais ce sont, en premier lieu, les images visuelles, en tant que reflets des espaces vécus du narrateur-protagoniste Vieux Os (ré)créés rétrospectivement par le narrateur, qui construisent des étapes dans l'évolution artistique de Laferrière en tant qu'« écrivain tout court », sans épithète. *Vers d'autres rives* est donc sans aucun doute un récit auto-bio-graphique, mais aussi un roman d'artiste autographique qui enrichit les réflexions autofictionnelles par le recours au dessin nuancé ainsi le parcours de l'artiste. Aux étapes de la construction de l'écrivain correspond l'enfance à Petit-Goâve comme fondement de son art et source de sa créativité, comme en témoignent d'ores et déjà les intertextes classiques *Le charme des après-midi sans fin* et *L'odeur du café*. La jeunesse du protagoniste à Port-au-Prince en fait également partie puisque c'est ici que le protagoniste commence à faire de l'écriture son métier en travaillant comme pigiste et chroniqueur culturel —et que le « je narré », inspiré par les artistes haïtiens dits « primitifs » du xx^e siècle développe une conception de l'art qui deviendra fondamentale pour son écriture autofictionnelle et qui sera développée dans *L'énigme du retour* et *Pays sans chapeau* (voir ci-dessous). Finalement, Miami, lieu d'une réflexion intensive du processus de l'écriture, représente une dernière étape importante dans sa biographie artistique. L'espace urbain de Miami se construit en partie à travers le

regard critique du narrateur sur le racisme anti-afrodescendant des années 1990¹⁰ et sur la coexistence de retraités aisés du Nord global et de réfugiés pauvres du Sud, installés dans les quartiers de Little Havana et Little Haiti (cf. *VR*, 86-88). L'espace quotidien de l'écrivain-artiste entre auto-cloisonnement (« Se demander sérieusement si on peut se dire d'une ville qu'on ne regarde pas », *VR*, 83) et ouverture vers l'extérieur occupe néanmoins une position centrale dans cette ultime partie du roman dessiné, basée sur des épisodes déjà relatés dans *Le goût des jeunes filles*.

4.3 Poétologie autofictionnelle et intermédialité

Par son récit bioculaire, *Vers d'autres rives* expose en particulier deux aspects de sa poétologie en les liant étroitement à d'autres arts. Il s'agit premièrement de la « recette » de l'écriture comme processus créatif et social que l'auteur-narrateur rapproche de l'art de cuisiner de sa grand-mère Da, personnage-clef de l'enfance de Vieux Os, et deuxièmement, de la relation intermédiaire que le récit établit entre le travail de l'écrivain et celui des peintres primitifs haïtiens. A l'instar de son texte *Journal d'un écrivain en pyjama*, récit que Laferrière publie en 2013, *Vers d'autre rives* compare « l'art du roman » à celui de la cuisine. Si les réflexions de principe s'y ressemblent, l'accent est pourtant différent. *Journal d'un écrivain en pyjama* insiste sur le processus 'technique' de l'écriture et son potentiel résultat:

Quand on me demande de décrire l'art du roman, je pense à la cuisine. Ce sont les deux arts les plus proches. [...] On a mis tous les ingrédients en place. Le style, c'est les épices, c'est lui qui donne son goût au roman. Et là, on attend. Comme pour la cuisine, on a mélangé des éléments disparates en espérant un goût nouveau. (Laferrière 2013, 182)

Vers d'autres rives, cependant, attire l'attention sur le savoir-faire social nécessaire pour cuisiner un bon plat ou écrire un roman dès le premier chapitre, intitulé « La cuisine de Da ». Plus qu'une allégorie de l'art d'écrire, la comparaison sert ici de manuel d'écriture. Le narrateur décrit ainsi, dessins des situations clefs à l'appui, comment sa grand-mère parvient à préparer une bonne soupe de poisson, sans avoir de poisson ni d'autres ingrédients à la maison et sans même quitter sa terrasse. Les clefs du succès ou de la soupe sont, comme il l'a appris de Da, la confiance en l'avenir, la patience, les relations sociales et une pincée de surprise. Assimilant le repas terminé et le mot de la fin de l'histoire, on peut lire de la main du narrateur à la première personne :

Bon le repas est prêt et j'ai le fin mot de l'histoire. Tout vient du fait qu'on a mis l'eau sur le feu avant d'avoir les deux poissons. Thérèse avait beaucoup de choses pourtant elle n'a pas cru dans le miracle de la vie en mouvement. Pour Da la surprise fait bouger le monde et crée ainsi la vie. Des années plus tard, j'ai appliqué cette vieille recette dans mon travail d'écrivain. Il faut commencer un livre avant de savoir quel livre on veut écrire. En un mot il faut faire confiance à cette chose qui aime arriver. Bon appétit! (*VR*, 15)

¹⁰ En 2023, Laferrière publie un livre consacré à la question du racisme aux États-Unis : *Petit traité du racisme en Amérique* (Paris : Grasset).

Ce qui distingue l'art culinaire de l'art de l'écriture, c'est leur rapport à la matière. Alors que l'art culinaire se nourrit principalement du lien avec la matière, avec le monde des plantes et des animaux, comme on le voit dans « La cuisine de Da », cette dimension matérielle concrète se perd dans l'écriture et dans le processus de devenir écrivain. Le retour à l'expérience matérielle de la cuisine et la transposition de cette expérience – déjà annoncée sur la couverture du volume – à l'écriture sont également suggérés dans le chapitre « Écrire à Miami ». Dans un geste autoréflexif, le récit graphique présente l'avatar du protagoniste dans sa chambre d'écrivain devant sa machine à écrire, le dessin est placé au milieu d'un texte dans lequel le narrateur explique sa distance par rapport à Miami, une ville qu'il n'aime pas, et qui est pour cela « le lieu rêvé pour écrire » en ermite (*VR*, 80). La nécessité de la présence matérielle de la nature pour qu'un plat ou un livre réussisse, pour trouver l'inspiration de l'enfance, se manifeste par la présence d'un bananier surdimensionné près de l'atelier d'écriture du protagoniste et par les ornements végétaux de l'une des planches finales, intitulée « Retour à Montréal » (cf. fig. 3). La métarecette de l'écriture – calquée sur celle de la cuisine de Da – est transposée en une séquence de vignettes organisée par des lignes horizontales et verticales en grille à neuf cases (fig. 5). La page est intitulée non sans ironie « Home Alone » et fait référence, avec une pointe d'humour, non seulement au film éponyme de Chris Columbus (1990) mais aussi aux compétences de confiance, de patience, de sociabilité et à l'effet de surprise qu'utilise Da pour créer ses plats.



Fig. 5 | « Home alone ». © Vers d'autres rives 2019, 83.

À travers le parallèle entre l'art culinaire et l'art de l'écriture, à travers l'écriture manuscrite et les dessins de l'auteur Laferrière, et à travers l'agencement des chapitres, *Vers d'autres rives* pointe aussi vers un retour à la sensualité, vers une incarnation de l'écriture elle-même. C'est cette proximité de l'écrivain avec la nature, les plantes et tous les organismes vivants réels et imaginés que vise la page « Le monde végétal » (VR, 16). Elle fait également écho au deuxième chapitre « Dans l'œil du peintre primitif ». Celui-ci peut être lu comme un hommage aux peintres haïtiens de la première moitié du XXe siècle. Il s'agit là d'un motif récurrent dans l'œuvre de Laferrière, particulièrement présent dans *Pays sans chapeau* ou *L'énigme du retour*, et d'un élément fondamental de sa poétologie puisqu'il ne cesse de souligner le don du « peintre primitif » de peindre ce que le peintre *imagine* et non ce qu'il *voit* : « Ce que je peins, c'est le pays que je rêve. – Et le pays réel ? – Le pays réel, monsieur, je n'ai pas besoin de le rêver. » (Laferrière 1999, 275-276). C'est le « regard du peintre primitif » sur Haïti que représente pour le

narrateur le début d'une « aventure artistique fantastique » et que l'on doit interpréter comme une métaréflexion de l'écriture autofictionnelle et des romans autographiques de Laferrière. Sous l'angle de la tension entre fictionnalité et factualité typique de l'autofiction, on peut comprendre ces réflexions comme une incitation à ne pas décrire le visible et le 'réel', mais plutôt à écrire l'imaginaire, le rêvé sans limites de vérité. Sous un angle (méta)artistique la référence aux peintres primitifs haïtiens peut être lue comme l'absolution de l'écrivain professionnel, intéressé non seulement par la reconnaissance de ses pairs mais encore par le succès économique. Cet aspect, commun à tous les peintres présentés dans *Vers d'autres rives*, ressort particulièrement lors du passage dédié au juge Salnave Philippe-Auguste qui peint en premier lieu pour arrondir ses fins de mois de fonctionnaire public :

Aucun des peintres croisés au fil des années ne m'a parlé d'art. Il y a tellement de fantaisie dans les jungles de Salnave Phillippe-Auguste que j'ai eu du mal à croire qu'il faisait ça uniquement pour l'argent. L'argent est un bon moteur pour traverser l'autoroute de la vie, m'avait dit mon oncle Jean un dimanche après-midi. (VR, 59)

« Dans l'œil du peintre primitif » brosse certes le portrait verbal d'un certain nombre d'artistes haïtiens, mais le récit autographique les représente aussi sur un plan visuel, c'est-à-dire en les dessinant eux et en citant leurs œuvres par des reproductions de la main de l'auteur. L'art de la citation picturale peut être interprété non seulement comme un hommage, mais encore comme une incorporation anthropophage qui reproduit ces œuvres tout en les digérant, en les mettant dans de nouveaux contextes, ceux de l'écriture et de la (auto)biographie de Laferrière, et en déplaçant ainsi leur sens original. En effet, les rapports d'intertextualité (cf. Kristeva 1967, 440-441) et d'intermédialité entre le texte manuscrit, les dessins de Laferrière, les tableaux cités visuellement et les originaux ne servent pas uniquement à enrichir et illustrer l'espace naturel et socio-culturel haïtien que produit *Vers d'autres rives*. Ils font également partie du jeu de miroirs ambivalents que le narrateur-dessinateur – et derrière, l'auteur – joue avec son public tout en se mettant en scène comme maître de jeu omnipuissant et comme disciple admiratif de ses prédécesseurs peintres. L'espace produit par le récit correspond, une fois de plus, à l'espace vécu que l'auteur-narrateur-dessinateur confectionne pour son « je narré » et qu'il offre à ses lecteurs et lectrices comme base pour leur production personnelle d'Haïti comme espace.

5. Vers d'autres rives médiales ?

Quelle est donc la valeur ajoutée des romans autographiques et de leur multi-modalité face aux stratégies autofictionnelles monomodales de *Autobiographie américaine* ? En quoi les romans dessinés et écrits à la main mettent en mouvement les positionnements culturels de Laferrière ?

Tout d'abord, dans *Vers d'autres rives*, le fait que Laferrière passe à des projets « dessinés et écrits à la main » peut être interprété comme un retour volontaire à une sensualité plus prononcée de l'écriture. Il s'agit aussi d'un geste qui rapproche son écriture avec ses origines matérielles à Petit-Goâve et, en particulier, avec l'art culinaire de Da, basé sur l'acquisition de bons ingrédients par les rapports sociaux,

la patience et la confiance en l'avenir. Il est aussi à noter que Laferrière se tourne vers le roman dessiné vers la période où sa mère Marie Nelson décède (cf. Radio-Canada 2017). Une telle interprétation biographique est certes réductrice. Elle reste toutefois probable dans la mesure où la mort du père de l'auteur avait déclenché en effet la réflexion sur les figures paternelles physiques et artistiques de l'écrivain dans *L'énigme du retour* (cf. Stecher 2021). En ce sens, la double dimension verbale et visuelle conférerait à ses romans dessinés une note plus personnelle, plus sensuelle et, donc, plus intégrale, rendant perceptible, à travers l'interaction entre texte et images, d'autres couches de sens et de vécu potentielles du « moi pluriel ». En même temps, elle produirait par ses dessins souvent dénotatifs, mais simplifiant les personnages, objets et lieux représentés par un style proche de la BD, un effet de distanciation ludique et réflexive. La production spatiale bioculaire, finalement, propose aux lecteurs et lectrices une variété de pratiques spatiales, de conceptions de l'espace et d'espaces vécus intérieurement à partir desquels chacun ou chacune peut re-construire l'univers spatial de l'auteur-narrateur-protagoniste autofictionnel. Lors de cet acte de réception individuel, les différentes capes spatiales géographiques, socioculturelles et temporelles s'enchevêtrent toujours à nouveau.

Ensuite, dans une perspective de sociologie de l'art, les romans dessinés de Laferrière vivent de contrastes. Ceux-ci sont déjà annoncés au niveau de leurs paratextes et de leur présentation, qui établissent une tension entre l'appartenance de l'auteur Laferrière à la vénérable Académie française, soulignée sur la couverture du livre, et la référence centrale aux peintres primitifs et aux déboires des afro-descendants d'Haïti durant leurs traversées périlleuses en bateau. Ce geste d'auto-représentation contrastée me semble caractéristique de Laferrière. Celui-ci se présente ainsi à la croisée de différents espaces socioculturels – l'Europe hégémonique et l'Haïti résistante et victimisée – et de différentes conceptions et façons de vivre l'art, c'est-à-dire entre l'(auto)sacralisation en tant que membre de l'Académie et la désacralisation de ce statut par la publication de romans graphiques, appartenant donc au genre hybride et non canonique de la BD, traditionnellement attribuée à la culture populaire de masse. Le discours d'investiture de Laferrière à l'Académie française illustre bien la posture de l'auteur face à la critique d'une part et la reconnaissance simultanée de l'institution française conservatrice de l'Académie française d'autre part :

[...] j'ai voulu être en Haïti, sur cette terre blessée, pour apprendre la nouvelle de mon élection à la plus prestigieuse institution littéraire du monde. J'ai voulu être dans ce pays où après une effroyable guerre coloniale on a mis la France esclavagiste d'alors à la porte tout en gardant sa langue. Ces guerriers n'avaient rien contre une langue qui parlait parfois de révolution, souvent de liberté. (Laferrière 2015)

En recourant au roman graphique, Laferrière se pose une fois de plus en 'écrivain désengagé – engagé' et s'éloigne ainsi - une fois de plus - des sentiers battus. En ce qui concerne son positionnement culturel, il se place et par le choix du médium et par l'autographie entre le Nord global, représenté par le médium à consonance nordaméricaine du roman graphique (souligné par le choix du titre de cet article), et le Sud global, représenté par les citations revoyant audit art primitif haïtien. Par

ce choix médial, Laferrière construit un pont interaméricain entre l'espace caribéen et l'espace continental nordaméricain tout en faisant un détour linguistique par la langue française.

Bibliographie

- ACADEMIE française. 2015. « Biographie de Dany Laferrière. »
<<https://www.academie-francaise.fr/les-immortels/dany-laferriere>>.
- ABEL, Julia & Christian Klein (eds.). 2016. *Comics und Graphic Novels. Eine Einführung*. Stuttgart: J.B. Metzler.
- BOISSERON, Bénédicte. 2014. *Creole Renegades. Rhetoric of Betrayal and Guilt in the Caribbean Diaspora*. Gainesville: University Press of Florida.
- DOUBROVSKY, Serge. 1977. *Fils*. Paris: Galilée.
- Les Éditions du Boréal. 2019. « Roman et récits. Vers d'autres rives. »
<<https://www.editionsboreal.qc.ca/catalogue/livres/vers-autres-rives-2697.html>>.
- EISNER, Will. 1978. *A Contract with God and Other Tenement Stories*. New York: Baronte Books.
- ERTLER, Klaus-Dieter (ed.). 2004. *Canada in the Sign of Migration and Transculturalism. From Multi- to Transculturalism*. Frankfurt/Main: Lang.
- FORS DICK, Charles. 2017. « Haiti and Comics. The Search for (New Graphic) Narratives. » *Yale French Studies* (131/132): 189-212.
- GENETTE, Gérard. 1972. « Discours du récit. » In *Figures III*, 67-278. Paris: Seuil.
- GENETTE, Gérard. 1991. *Fiction et diction*. Paris: Seuil.
- GROENSTEEN, Thierry. 2011. *Bande dessinée et narration. Système de la bande dessinée II*. Paris: PUF.
- GRUBER, Iris. 2004. « La littérature québécoise est transculturelle – qu'est-ce que la littérature québécoise? » In *Canada in the Sign of Migration and Transculturalism. From Multi- to Transculturalism*, edited by Klaus-Dieter Ertler & Martin Löschnigg, 27-37. Frankfurt/Main: Lang.
- HIRSCH, Marianne. 2004. « Editor's Column. Collateral Damage. » *PMLA* 119: 1209–1215.
- ISER, Wolfgang. 1972. *Der implizite Leser. Kommunikationsformen des Romans von Bunyan bis Beckett*. München: Fink.
- JACOB, Carmélie & Catherine Saouter. 2018. « LA BANDE DESSINÉE QUÉBÉCOISE. Sous la plume des pionniers et des contemporains. » *Voix et Images* 43 (2): 7-13.
- KRISTEVA, Julia. 1967. « Bakhtine, le mot, le dialogue et le roman. » *Critique. Revue générale des publications françaises et étrangères* XXIII (239): 438-465.
- KUHLMAN, Martha. 2017. « The Autobiographical and Biographical Graphic Novel. » In *The Cambridge Companion to the Graphic Novel*, Stephen E. Tabachnick (ed.), 113-129. Cambridge: Cambridge University Press.
- LAFERRIERE, Dany. 1999 [1996]. *Pays sans chapeau*. Paris: Le Serpent à plumes.
- LAFERRIERE, Dany. 2009. *L'énigme du retour*. Paris: Grasset.
- LAFERRIERE, Dany. 2013. *Journal d'un écrivain en pyjama*. Montréal: Mémoire d'encrier.
- LAFERRIERE, Dany. 2015. *Discours de réception de Dany Laferrière*, 28 mai.
<<https://www.academie-francaise.fr/discours-de-reception-de-dany-laferriere>>.
- LAFERRIERE, Dany. 2019. *Vers d'autres rives*. Paris: L'Aube.
- LEFEBVRE, Henri. 2000 [1974]. *La production de l'espace*. Paris: Anthropos.
- LESSING, Gotthold Ephraim E. 1788. *Laokoon, oder über die Grenzen der Mahlerey und Poesie. Mit beylaeufigen Erlaeuterungen verschiedener Punkte der alten Kunstgeschichte*. Berlin: Voss.
- LOTMAN, Jurij M. 2006. « Künstlerischer Raum, Sujet und Figur (1970). » In

- Raumtheorien. Grundlagentexte aus Philosophie und Kulturwissenschaften*, Jörg Dünne & Stephan Günzel (eds.), 529-545. Frankfurt/Main: Suhrkamp.
- LÖW, Martina. 2001. *Raumsoziologie*. Frankfurt/Main: Suhrkamp.
- LUCA, Ylenia De. 2018. « La typographie américaine de Dany Laferrière. » *Fuori verbale/Entre mamparas/Hors de propos/Off the Record* 20: 195-205.
- MATHIS-MOSER, Ursula. 2003. *Dany Laferrière. La dérive américaine*. Montréal: VLB.
- MCCLLOUD, Scott. 1994. *Understanding Comics [The Invisible Art]*. New York: Harper Perennial.
- RADIO-CANADA. 2017. Dany Laferrière en deuil de sa mère. <<https://ici.radio-canada.ca/nouvelle/1033636/dany-laferriere-deuil-mere>>.
- REISING, Claire. 2021. « Dany Laferrière's Diasporic Creation and détours through Haitian Painting. » *L'Esprit Créateur* 61.3: 48-63.
- REYNS-CHIKUMA, Chris & Gail de Vos. 2016. « Introduction. » *Canadian Review of Comparative Literature / Revue Canadienne de Littérature Comparée* 43 (1): 5-22.
- RIFKIND, Candida & Linda Warley, eds. 2016. *Canadian Graphic. Picturing Life Narratives*. Waterloo, ON: Wilfrid Laurier Press.
- ROBIN, Régine. 2001. « Identités et mémoires de substitution. » *Lignes* 3 (6): 250-274. DOI: 10.3917/lignes1.006.0250. <<https://www.cairn.info/revue-lignes1-2001-3-page-250.htm>>.
- SABO, Oana. 2018a. « Dany Laferrière's Aesthetic of Recycling. » *French Forum* 43.1: 97-112.
- SABO, Oana. 2018b. *The Migrant Canon in Twenty-First-Century France*. Lincoln: University of Nebraska Press.
- SAID, Edward. 2005. *Homage to Joe Sacco*. Seattle: Fantagraphics.
- STECHEER Guzmán, Lucía. 2021. « Muerte y literatura en *L'énigme du retour* de Dany Laferrière y *The Art of Death* de Edwidge Danticat. » *Universum (Talca)* 36: 563-579. <<http://dx.doi.org/10.4067/s0718-23762021000200563>>.
- VASILE, Benjamin. 2008. *Dany Laferrière. L'autodidacte et le processus de création*. Paris: L'Harmattan.
- WHITLOCK, Gillian. 2006. « Autographics. The Seeing < I > of the Comics. » *Modern Fiction Studies* 52 (4): 965-979.

Résumé

Dans ma contribution, je me propose d'étudier la question de l'adoption de nouvelles formes médiales chez Laferrière qui l'amène à recourir au genre hybride du roman graphique, situé à mi-chemin entre littérature et art visuel. Partant de l'exemple de *Vers d'autres rives* (2019), mon analyse porte sur la fonction de ce revirement pour le projet artistique laferrien et sur les déplacements qui en résultent pour la relation entre la production autofictionnelle et son positionnement par rapport à différentes régions du monde et villes. Comment le discours de l'artiste évolue-t-il dans les romans graphiques en ce qui concerne l'espace et l'appartenance culturelle de l'artiste ? Pour répondre à de telles questions, je présente premièrement l'œuvre autofictionnelle de Laferrière pour ensuite situer ses « romans dessinés » dans le contexte québécois et haïtien, et partage enfin quelques réflexions concernant le récit « autographique » (Whitlock 2006) ainsi que la façon dont il construit, par le biais de l'écriture et des images, de l'espace

social et médial du récit. La dernière partie est consacrée à l'analyse de *Vers d'autres rives* sous l'angle de l'autoreprésentation, des espaces socioculturels et de l'apport de l'intermédial aux réflexions autofictionnelles, spatiales et poétologiques de Laferrière.

Abstract

In my contribution, I propose to study the question of Laferrière's adoption of new media forms, leading him to resort to the hybrid genre of the graphic novel, situated halfway between literature and visual art. Using the example of *Vers d'autres rives* (2019), my analysis will focus on the function of this reversal for Laferrière's artistic project and on the resulting shifts in the relationship between autofictional production and its positioning in relation to different spaces and cities. How does the artist's discourse evolve in the graphic novels with respect to the artist's space and cultural belonging? To answer such questions, I will first present Laferrière's autofictional work and then situate his "graphic novels" in the Quebec and Haitian contexts. Finally, I will finally share some reflections on the "auto-graphic" narrative (Whitlock 2006) and on how it constructs, through writing and images, both the social and medial space of narrative. The last part will focus on the analysis of *Vers d'autres rives* from the point of view of self-representation, sociocultural spaces, and the contribution of the intermedial to Laferrière's autofictional, spatial and poetological reflections.