Mouvances Francophones

Francophonies canadiennes,
héritages,
& questions de langues
dans l'écriture (post-)coloniale

Dir. Servanne Woodward

Volume 6, Issue-numéro 2 2021

De quoi la prétendue authenticité
culturelle japonaise est-elle le nom ?

Rolph Roderick KOUMBA
rolphroderick@gmail.com
&

Ama Brigitte KOUAKOU
kamabrigitte@yahoo.com

DOI: 10.5206/mf.v6i2.13816

De quoi la prétendue authenticité culturelle japonaise est-elle le nom ?

Certaines personnes accordent de l'importance à la notion d'authenticité. Cependant, ils ignorent ou feignent d'ignorer que c'est une fiction. Autrement dit, le mot « authenticité » est une construction ingénieuse qui tente de s'imposer dans un monde fait de mélanges, brassages, enchevêtrements, etc. C'est l'idée que défend le narrateur de *Je suis un écrivain japonais*, roman dans lequel il montre que l'authenticité, associé à l'identité ou quelque chose d'autre, constitue un non-sens comme en témoigne ce propos : « Voilà une autre chose que je déteste : l'authenticité. Le vrai restaurant. Les vraies gens. Les vraies choses. La vraie vie. Rien de plus faux » (Laferrière, 2008 : 89). Il va sans dire que le terme « authenticité » est une aberration car il se situe dans le paradigme de la fiction, même si certains chercheurs tentent de lui donner du crédit comme le fait Claude Romano. Dans son article intitulé « Authenticité », il écrit :

On peut parler de l'authenticité d'un tableau, et ce qu'on veut dire alors est qu'il est de la main du maître : il est identique à celui qui a été peint par Poussin et s'intitule *Les Bergers d'Aradie*. De même, on peut se demander si un vin est authentique, et on veut dire alors que le terroir d'où a été tiré le raisin à partir duquel ce vin a été produit est le même que celui qui est indiqué sur l'étiquette : Châteauneuf-du-Pape. Ici, le concept d'authenticité ne pose guère de problème, car il existe incontestablement des critères qui permettent d'établir si un raisin vient ou non d'un certain terroir ou si un tableau a été peint par tel ou tel artiste. (Romano, 2020 : 202-203)

Son point de vue est à nuancer car les critères avancés pour prouver l'authenticité du tableau et du vin peuvent être réévalués. Donc, dire du tableau qu'il est authentique en se basant sur son artiste est un argument à relativiser car cet artiste tient son savoir-faire de ses formateurs, de ses prédécesseurs ainsi de suite. Du coup, en peignant, l'artiste met à profit les compétences acquises et défriche d'autres champs devenant ainsi en quelque sorte le continuateur dont la mission est de donner une plus-value à l'héritage de ses prédécesseurs. Il en est de même pour le vin issu d'un savoir-faire hérité. Le terroir d'où il provient est constamment soumis au changement de tout genre. D'ailleurs, rien ne dit que le raisin qui permet de produire le vin de Châteauneuf-du-Pape est originaire de ce terroir d'autant plus que la vigne et beaucoup de plantes viennent parfois d'ailleurs. Il est clair que l'authenticité est une fiction utile que l'on mobilise pour revêtir quelque chose d'une identité certaine, tout en omettant de prendre en compte l'idée selon laquelle « L'identité est une fiction » (Kaufmann, 2010 : 16) malléable à l'infini. Du point de vue de l'analyse de la question, nous nous référons à l'essai de Nancy Huston intitulé *L'Espèce fabulatrice* dans lequel elle montre que l'homme est foncièrement un être de fictions. Elle écrit : « Où est le réel humain ? Dans les fictions qui le constituent. [...] Quand je dis fictions, je dis réalités humaines, donc construites » (Huston, 2008 : 28). Son opinion montre implicitement que l'authenticité est une fabrique. Etant donné qu'elle est une fiction parmi tant d'autres, elle ne devrait pas être brandie comme une chose « vraie » légitimant parfois le repli identitaire, l'exclusion, etc.

1. Le nationalisme culturel : cette belle fiction

1.1. Il n'y pas d'identité nationale au sens propre du terme

Dans *Identités et cultures 2* où Stuart Hall revient sur une « forme d'anglicité » cultivant le repli identitaire, on peut lire : « Être anglais, c'est savoir que l'on est tout ce que les autres habitants du monde ne sont pas. En ce sens, l'identité est toujours une représentation structurée qui ne gagne sa positivité qu'en passant par le chas de la négativité. Elle doit passer par le chas de l'aiguille de l'Autre avant de pouvoir se construire elle-même. Tout ceci produit un ensemble d'oppositions très manichéennes » (Hall, 2013 : 31). L'« imaginaire de l'identité racine-unique » (Glissant, 1997 : 21) se trouve résumé dans cette façon de se définir, de se définir dans le monde et par rapport à l'autre, lequel est fondé sur l'idée que « Tout bouge, mais les identités doivent être des points stables de

référence, stables par le passé, stables aujourd'hui, et qui, dans le futur, resteront à jamais des points immobiles dans un monde changeant » (Hall, 2013 : 32). C'est la thèse défendue par « la droite japonaise » (Laferrière, 2008 : 163) qui proteste contre la publication du roman du narrateur intitulé *Je suis un écrivain japonais*. D'après ce courant politique, « le pays est tombé bien bas si l'on doit payer un Noir pour qu'il accepte de prendre l'identité d'un écrivain japonais » (2008 : 133). Outre la violation de la « liberté d'artiste » (*loc. cit.*), ce propos à connotation raciste montre que « Noir » et « écrivain japonais » sont contradictoires pour la simple raison qu'il n'y aurait jamais eu d'écrivain japonais noir dans l'histoire. Dès lors, les Noirs qui vivent au Japon n'auraient pas le droit d'exercer le métier d'écrivain, lequel serait réservé aux Japonais de souche. Cette conception de choses que le narrateur récuse va plus loin car il apprendra plus tard de la bouche de son amie Midori nommée « La première star japonaise de Montréal » (2008 : 31) qu'un avocat japonais « est allé dire à la télé que le mot "japonais" appartient à l'État japonais qui ne l'accorde qu'à ses citoyens légitimes » (2008 : 163). Le non-sens de l'opinion de l'avocat réside dans le fait qu'il cherche à rendre vraie une chose fictive. Au sujet du nom, Nancy Huston affirme :

Le réel est sans nom. Le nom "juste" ou "naturel" – d'un objet, acte ou sentiment – n'existe pas. Aussi loin que l'on remonte dans les étymologies, de mot en mot on ne trouve que d'autres mots c'est-à-dire d'autres signes arbitraires, découpant le monde, construisant leurs objets au lieu de les trouver. C'est nous seuls qui les avons engendrés. Ils sont réels, puisqu'ils font partie de notre réalité, mais ils ne sont pas « vrais ». (Huston, 2008 : 18)

Il va sans dire que le nom *Japon* ou *Japonais(e)* « est une fiction. Il aurait pu être autre » (Huston, 2008 : 19). Mieux, on peut « le changer » comme l'a fait le président Thomas Sankara en 1984 : ce dernier avait changé le nom de son pays La Haute-Volta en Burkina Faso. Avec ce changement, que reste-t-il de l'identité de la Haute-Volta ? Apparemment rien, car celle-ci a été phagocytée par l'identité burkinabaise. Le nom « Japon » qui signifie « origine du soleil » pouvait donc être un autre ou peut être changé à l'infini selon l'humeur des détenteurs du pouvoir. Dans ce cas, que restera-t-il de la culture japonaise car tout changement de nom implique une redéfinition identitaire ? Cette question soulève la problématique de la vacuité de l'identité nationale que l'État tente de légitimer à travers un certain nombre d'éléments notamment l'octroi de la carte d'identité qui prouve qu'on appartient ou non à un pays. Pour Kaufmann, « la carte d'identité est un document attaché à la personne, dont la fonction est de prouver que celui qui le possède est bien celui qu'il prétend être. [...] D'un point de vue de l'administration, elle devient même l'original, dont la personne en chair et en os n'est qu'un double » (Kaufmann, 2010 : 20). N'étant pas japonais, le narrateur est *de facto* taxé de falsificateur d'identité en faisant un usage inapproprié du terme « japonais » dévolu aux « citoyens légitimes », c'est-à-dire les japonais nés aux Japans et/ou faisant partie de l'ethnie japonaise et ayant la physionomie japonaise car n'est-on pas dans un monde où l'apparence physique est un point focal dans la quête identitaire ? Cette « sensibilité nationaliste des Japonais » (Laferrière, 2008 : 164) fondée sur une sorte de « clôture identitaire » (Mbembe, 2000 : 16) empêche aux défenseurs « de la pureté identitaire » (Laferrière, 2008 : 211) de reconnaître qu'être japonais ce n'est pas seulement être un citoyen légitime (né au Japon et d'ethnie japonaise), mais c'est aussi le fait d'avoir une origine proche ou lointaine avec le Japon (les enfants des immigrants japonais dans le monde et les enfants des immigrants vivant au Japon) ou de choisir librement d'appartenir, de façon imaginaire, à ce pays comme tente de le montrer le narrateur qui se considère comme un citoyen du monde. Ayant une idée élargie de l'identité, ce dernier déclare :

J'ai eu un cours accéléré avec la bande de Midori. Elles bougeaient devant la caméra sans s'occuper de ma présence. Sont-ce de vraies Japonaises ? Sûr qu'elles se feront repérer au premier regard à Tokyo. Une obsession d'authenticité. Le simili rattrape le vrai sur le marché international. L'authenticité c'est pour les ploucs. (Laferrière, 2008 : 197)

Il ressort de cet extrait que les habitants de Tokyo qui verraient en la bande de Midori des fausses japonaises ou citoyennes de seconde zone sont des nostalgiques de l'identité ancestrale japonaise

ou de l'âge d'or japonais, qui refusent d'accepter l'idée selon laquelle l'identité et la langue japonaises ont toujours muté. Sinon, il ne resterait rien de ce pays si l'on se réfère à l'opinion suivante de François Jullien :

[...] il n'y a pas d'identité culturelle possible. Ou encore : on ne peut définir ce qui serait – ferait – le propre d'une culture et constituerait son être même ou son essence. Car quel est ce « propre » du culturel ? C'est bien de se transformer et de muter. Une culture qui ne se transformerait plus serait une culture morte. Comme on parle de langue morte : une langue morte est une langue qui ne change plus parce qu'on ne la parle plus ; qui s'est figée, fixée, parce qu'elle ne sert plus. (Jullien, 2012 : 6)

Le point de vue du philosophe français montre que l'identité culturelle ne saurait s'accommoder de l'authenticité.

1.2. Identité et authenticité : ce bel oxymore

La non-existence d'une identité nationale au sens propre du terme montre que tout rapprochement de l'identité de l'authenticité constitue un bel oxymore parce que l'identité ne saurait s'accommoder d'une quelconque authenticité. Les propos de monsieur Tanizaki, l'assistant de « monsieur Mishima, vice-consul du Japon » (Laferrière, 2008 : 88), sont à-propos :

-Je voulais diriger votre curiosité sur autre chose que les clichés sur le Japon. Vous n'êtes toujours enthousiasmé que par ce Japon millénaire avec lequel on nous rebat les oreilles. On a l'impression d'être connus uniquement pour ça... On aimerait bien que les artistes occidentaux soient intéressés par le Japon d'aujourd'hui et non uniquement les geishas et les cerisiers... Les jeunes Japonais ne s'intéressent pas à Basho, vous savez...

-Ils s'intéressent à l'Amérique, et moi je ne m'intéresse pas à eux. (Laferrière, 2008 : 134-135)

Le personnage pense que l'âge d'or de « la culture millénaire et raffinée » (2008 : 89) japonaise est révolu parce que le pays a connu une profonde refondation culturelle au contact de la culture américaine. La cause de cette reconfiguration sociétale et culturelle est due à la défaite du Japon lors de la Seconde Guerre mondiale, poursuit monsieur Tanizaki :

-Je travaille pour un hebdomadaire culturel de Tokyo... Je leur raconte depuis un moment cette histoire en brochant un peu, vous m'excuserez... Vous savez, les Japonais sont toujours intéressés par les questions d'identité. [...]

-Cela a commencé après la défaite. Le fait d'avoir perdu la guerre... l'humiliation que les Américains ont fait subir publiquement à notre Empereur. Nous sommes très orgueilleux, vous savez. Et nous avons tout construit sur cet orgueil. Depuis Hiroshima et Nagasaki, nous devons tout reconstruire sur notre faiblesse... Ce désir de puissance qui ne veut pas partir... Alors on simule la force, une force qu'on n'a plus. Vous comprenez ? (Laferrière, 2008 : 132)

« Les bombardements atomiques d'Hiroshima et Nagasaki en 1945 »¹ ont plongé le Japon dans un profond désarroi. Le pays tente malgré lui de restaurer sa gloire d'antan. Même si cela semble peine perdue car la culture n'est pas statique. À ce sujet, Albert Memmi écrit :

La culture vivante est une permanente remise en question des acquis traditionnels pour les éprouver, les adapter à l'inéluctable transformation de toute société. Il est vrai qu'elle est ainsi dangereuse par nature, iconoclaste et hérétique, parce qu'elle a besoin de se débarrasser de tous les carcans, pour respirer librement. (Memmi, 2004 : 59)

Le Japon a tout intérêt à s'adapter « à l'inéluctable transformation » de sa société afin qu'écluse une nouvelle culture née de la fusion de la culture japonaise ancestrale et de la culture japonaise venue

¹ [En ligne] URL : <https://www.icrc.org/fr/doc/assets/files/2013/4132-1-nuclear-weapons-human-health-2013-fre.pdf>

d'ailleurs. À une époque où le monde est interconnecté, « les questions d'identité » ne devraient plus se poser car

Il n'y a pas, comme on le répète complaisamment, plusieurs civilisations qui s'affrontent, mais une seule, désormais planétaire, qui s'impose à tous, intégristes y compris, qui ne méprisent apparemment pas le téléphone portable, Internet, le système bancaire, les automobiles et les avions, en attendant peut-être un jour les fusées et des armes sophistiquées, qu'ils n'ont tout de même pas inventées. (Memmi, 2004 : 61)

Les propos de Memmi prouvent qu'il y a une civilisation planétaire qui fait l'unanimité au XXI^e siècle. Cependant, « Le rapport du Japon à la culture occidentale en est resté douloureux et compliqué, marqué par la mémoire d'une violence subie et par la menace d'une perte d'authenticité » (Chappuis, 2008 : 56). C'est sans doute la raison pour laquelle le narrateur de *Je suis un écrivain japonais* tente de comprendre la nostalgie des origines culturelles d'un pays à la culture composite. « L'idée de l'identité comme racine unique » (Glissant, 1997 : 21) sur laquelle se fonde le Japon est donc caduque même si le pays continue à cultiver une certaine singularité culturelle, notamment en développant un imaginaire culturel qui considère la culture occidentale comme le négatif de sa culture pour tenter de se convaincre que la culture japonaise d'avant a survécu aux mutations socioculturelles qui ont bouleversé le pays. Romain Chappuis déclare d'ailleurs que

L'importation d'éléments culturels étrangers au sein de sa propre culture répond donc à un besoin de reconnaissance, qui passe par la fabrication d'un Autre imaginé dont les caractéristiques servent à structurer la définition de soi. Comme Rome, qui « s'arracha au statut médiocre d'une cité éolienne parmi d'autres, en posant face à elle une Grèce imaginaire culturellement définie, afin de se définir comme son autre, son *alter ego* », le Japon a érigé un « Autre occidental » par rapport auquel se structure la japonité. (Chappuis, 2008 : 58)

La japonité culturelle pouvant se définir comme les réalités culturelles typiquement japonaises se situe paradoxalement dans la sphère du métissage culturel. Relevant l'intégration du monde occidental, notamment américain, au Japon, le narrateur déclare :

Leurs guerriers portent des costumes colorés et se maquillent violemment. Les Américains les ayant vaincus, ils sont devenus des Américains. Une façon de digérer ces maudits Yankees. Double culture : la sienne et celle de l'autre. D'où le succès monstrueux du double hamburger. Ils font les meilleurs sosies d'Elvis de cent dix livres. Dans certains petits villages, on peut tomber sur de redoutables amateurs de jazz John Lee Hooker sans les morsures du racisme. Bob Dylan sans la bêtise des années 50. Marilyn Monroe sans les pilules pour la dépression. Ils font avec les gens ce que Las Vegas fait avec les monuments du monde. Des copies sur place. L'appétit insatiable de la jeune fille japonaise qui se nourrit de gadgets américains. Elle parle vite, casse le mot pour n'en garder que la moitié. Comme le temps refuse de s'allonger, elle fractionne le langage jusqu'à en faire un sabir incompréhensible. Elle mange le monde, le parle, le casse, le transforme, pensant ainsi transformer la défaite en victoire. Elle veut pénétrer secrètement au cœur du désir américain pour le changer en désir du Japonais. Les Américains ne redeviendront jamais des Américains parce qu'ils ignorent qu'ils sont déjà des Japonais. Et moi qui rêve tant d'être un écrivain japonais – je me demande ce que cela peut bien cacher. Et surtout d'où peut venir une pareille obsession. (Laferrière, 2008 : 136-137)

Le « devenir-autre » (Deleuze, 1993 : 15) du Japon montre que le pays se situe au carrefour de la « Double culture : la sienne et celle de l'autre ». Les Japonais s'approprient en profondeur la culturelle américaine. La jeune fille japonaise qui imite le mode de vie américain constitue un parfait exemple de l'ouverture au monde du Japon. Dans ce contexte, comment parler d'une authenticité culturelle japonaise à une époque où les modes de vie s'entremêlent continuellement pour donner naissance à une « identité composite » (Diome, 2013 : 191). Il est clair que le Japonais d'après la Seconde Guerre mondiale est un être foncièrement hybride partageant la même condition socioculturelle que la narratrice du roman *Impossible de grandir* de Fatou Diome, laquelle se considère

comme le rejeton de la rencontre Afrique-Europe : « Accepter d'être l'*Autre*, si ce n'est jouir du privilège d'être chez soi partout, c'est déjà, au moins, la certitude d'être. Pour qui connaît la tristesse de la soustraction, comment ne pas aimer l'addition ? » (*Loc. cit.*). De même, un Japonais est le fruit de la rencontre États-Unis-Japon. Cependant, il est porteur d'un profond traumatisme lié à la défaite du Japon. Il tente, malgré lui, de concilier son l'identité et l'identité d'ailleurs comme en témoignent les propos de Romain Chappuis :

L'appropriation locale des flux culturels transnationaux est un processus universel, mais le Japon constitue un laboratoire privilégié pour étudier la forme contemporaine de ce phénomène, qui s'y est développé de manière relativement continue et homogène. Le Japon présente la particularité d'être le premier peuple à s'être érigé en nation moderne sans se considérer ni être reconnu comme appartenant à la civilisation occidentale. Il en a résulté la perception d'un décalage culturel radical qui a rendu impossible aux Japonais d'« oublier » l'origine extérieure des nouveaux éléments de la culture - techniques et signes étrangers - qu'ils s'approprièrent. Sur le modèle de la relation qui s'était précédemment développée par rapport à la Chine, le processus d'inclusion de l'altérité a vu la définition de la japonité se structurer à partir du paradigme opposant « esprit japonais » et « techniques occidentales ». (Chappuis, 2008 : 70-71)

L'intégration du monde au Japon vient relativiser l'idée d'une quelconque authenticité. Malgré la cicatrice issue de la défaite du pays qui pousse les Japonais à toujours percevoir les apports culturels étrangers comme des éléments entièrement à part, le Japon est un pays situé au carrefour des mondes et des cultures. Conscient de cette réalité, le personnage de *Je suis un écrivain japonais* sait de quoi il parle quand il dit être un écrivain japonais.

2. Les limites du « nationalisme littéraire »

2.1. Littérature et transnationalisme

L'évocation de l'enfance du narrateur, sa passion pour la lecture prouvent que la littérature relève du transnationalisme. Autrement dit, tout livre transcende la patrie d'origine de son auteur. L'écriture est donc semblable à de l'eau qu'on tente inlassablement d'enfermer dans la paume de la main, laquelle symbolise le pays d'origine d'un livre qui s'empresse de le ranger dans un grand ensemble nommé littérature nationale. Si, d'un point de vue sociojuridique, cette appellation a un sens, il n'en demeure pas moins de dire qu'au niveau imaginaire, cela n'a pas cours. Car le lecteur permet au livre et à son auteur de prendre sa nationalité comme en témoigne ce passage :

Je ne me souviens pas à qui appartenaient ces livres qui me semblaient encore en état. Que faisaient-ils dans cette petite ville endormie ? Laquelle de mes cinq tantes s'était entichée, à un moment donné, de Yukio ? Était-ce l'écrivain préféré d'un des jeunes fiancés qui fréquentaient la maison ? On ne sait pas toujours par quel chemin un écrivain arrive dans une famille. Et je le lisais pour quitter cette prison du réel. Mais je ne me réfugiais pas pourtant chez Mishima – la littérature n'a jamais été un refuge pour moi. Mishima, je suppose, n'écrivait pas non plus pour rester chez lui. On se rencontrait ailleurs, dans un endroit qui n'était ni tout à fait chez l'un, ni tout à fait chez l'autre. Dans cet espace qui est celui de l'imaginaire et du désir. [...] Le livre de Mishima ne s'est pas dit « tiens, voilà un bon vieux lecteur japonais ». (Laferrière, 2008 : 23-24)

L'espace imaginaire où se rencontraient l'écrivain japonais Mishima et le personnage montre que la littérature est une porte d'entrée vers un monde sans pays. De même, un livre habite tous les pays car le livre de Mishima s'était retrouvé dans les Caraïbes, précisément en Haïti, où est né le personnage. En immigrant dans cette partie du monde, c'est la littérature japonaise, de façon implicite, qui immigrait en Haïti. L'insertion du livre de Mishima dans la famille du personnage lui a permis, *de facto*, de devenir un membre de sa famille au même titre que la chanteuse portugaise Amália Rodrigues devenue la tante préférée de la narratrice du roman *Impossible de grandir* :

J'écoutais Amália Rodrigues, dans l'état de qui entend sa propre confidence lui revenir, dans la bouche de quelqu'un d'autre. [...] Musique, comme la lecture, c'est toujours une manière d'attraper une main,

au-delà des diverses cloisons. Par la musique et la littérature, nous conversons ; par-delà les mers, les années, les langues et les cultures, nous communions, en permanence, sous la nef de notre commune humanité. De la famille, autrement, Amália est une tante, mais une tante qui toujours cajole. (Diome, 2013 : 167)

Il va sans dire que « Les arts transcendent le cloisonnement culturel. Ils permettent d'en finir avec le repli identitaire fondé sur l'appartenance à une race donnée, à un pays, à un continent, à une culture, etc. » (Koumba, 2020 : 41). À ce propos, Rolph Roderick Koumba écrit :

La conception de la musique comme support où se créent et se construisent des identités transculturelles met en relief une certaine manière de se penser dans le monde que l'on pourrait appeler *musicoculture*. Ce néologisme pourrait désigner une culturelle « pan-humaine » permettant aux hommes de s'identifier et de tisser des liens de parenté avec les artistes et les amoureux de la musique autour de leur passion pour l'art musical. Il en va de même avec la littérature qui est vectrice d'une certaine culture, que l'on pourrait nommer *littéraculture*, dont la fonction serait de stimuler la création de nouveaux imaginaires culturels à travers la mise en relation des lecteurs avec les écrivains et les personnages de fictions autour d'un support donné qu'est le livre. (Koumba, 2020 : 41-42)

En baignant constamment dans la « *littéraculture* », le personnage a fini par donner un droit de cité à Mishima dans sa famille voire sa patrie d'origine. À ses yeux, Mishima n'est plus seulement un écrivain japonais. C'est aussi un écrivain haïtien lu et apprécié en Haïti. Il en est de même pour tous les écrivains dont il a lu les livres :

Je croyais fermement, à l'époque, que les écrivains formaient une race bannie qui passaient leur temps à errer à travers le monde en racontant des histoires dans toutes les langues. C'était leur peine pour un crime innommable. Hugo et Tolstoï étaient des forçats. Car je ne voyais aucune autre explication pour écrire des romans aussi volumineux que je dévorais la nuit en cachette. Je les imaginais avec des chaînes aux pieds, assis à côté d'un énorme encier taillé dans le roc. D'où ma réticence à écrire plus tard des bouquins épais. Je ne voudrais pas effrayer les enfants. (Laferrière, 2008 : 24-25)

Le narrateur avait raison de considérer les écrivains comme des apatrides « qui passaient leur temps à errer à travers le monde en racontant des histoires dans toutes les langues ». D'un point de vue philosophique, ils le sont car ils errent constamment à travers le monde via leurs livres en contant la fable du monde dans les langues de leurs lecteurs. Ici, la traduction joue un rôle essentiel car elle permet à un écrivain de parler plusieurs langues à la fois. Une telle chose qui déconstruit les logiques nationalistes prouve que la littérature a une identité singulière-plurielle : elle appartient à la fois à un pays et à tous les pays. En d'autres termes, la littérature, au sens propre du terme, est foncièrement mondiale car ses lecteurs n'appartiennent pas seulement au pays d'origine des écrivains.

2.2. L'écrivain : ce citoyen de partout

Si un écrivain est convié à faire partie des familles de ses lecteurs, alors ce dernier prend automatiquement la nationalité de ceux-ci comme en témoignent les propos du narrateur :

Je suis étonné de constater l'attention qu'on accorde à l'origine de l'écrivain. Car, pour moi, Mishima était mon voisin. Je rapatriais, sans y prendre garde, tous les écrivains que je lisais à l'époque. Tous. Flaubert, Goethe, Whitman, Shakespeare, Lope de Vega, Cervantès, Kipling, Senghor, Césaire, Roumain, Amado, Diderot, tous vivaient dans le même village que moi. Sinon que faisaient-ils dans ma chambre ? Quand, des années plus tard, je suis devenu moi-même écrivain et qu'on me fit la question : « Êtes-vous un écrivain haïtien, caribéen ou francophone ? », je répondis que je prenais la nationalité de mon lecteur. Ce qui veut dire que quand un Japonais me lit, je deviens immédiatement un écrivain japonais. (Laferrière, 2008 : 25)

Loin de militer en faveur des « écrivains tout court » qui aspirent « à l'effacement de [leurs] identités pour devenir les bâtards de la mondialisation » (Tchak, 2014 : 49), le personnage soulève la question du statut de l'écrivain. Une question qui semble importante s'impose : l'origine de l'écrivain doit-elle être le critère à partir duquel il devrait se définir et définir son appartenance au monde ? Le narrateur pense que l'origine ne détermine en aucun cas l'écrivain. Autrement dit, son pays d'origine et sa langue d'écriture n'ont pas pour vocation de statuer sur son identité tant bien même qu'il est classé comme écrivain à part entière d'une littérature nationale. Parce que l'écriture échappe à la notion de nationalité. En affirmant qu'il prenait la nationalité de son lecteur, le personnage montre qu'un écrivain n'écrit pas seulement pour être lu dans son pays d'origine. Il écrit pour être lu dans le monde. En cela, il écrit pour le monde car ses livres peuvent être lus ailleurs, dans d'autres langues après avoir été traduits. Par exemple, *Les Misérables* de Victor Hugo écrit en 1862, devenu un chef-d'œuvre mondial après moult adaptations cinématographiques, prouve qu'un écrivain prend la nationalité de ses lecteurs. Car ceux qui ont lu le texte d'Hugo et qui se sont identifiés aux misérables, notamment à Jean Valjean le personnage principal, ont considéré que ce livre a été écrit pour eux. D'où l'affirmation du personnage : « quand un Japonais me lit, je deviens immédiatement un écrivain japonais ». Il ressort de cet aveu que le statut de l'écrivain est étroitement lié à ses lecteurs, lesquels lui permettant de donner du sens à la *Poétique de la Relation* (1990), pour reprendre le titre d'un essai d'Édouard Glissant dans lequel l'auteur fait l'éloge du métissage culturel et de « l'être-les-uns-avec-les-autres » (Nancy, 2013 : 38). Il va sans dire que la fin de la littérature nationale dont parle le narrateur se situe dans le paradigme du sens à une époque où le recours à la nationalité permet à beaucoup de critiques de définir l'identité de l'écrivain. L'un d'eux est Sami Tchak. Il écrit :

L'idée de la littérature nationale n'a donc rien à voir avec l'enfermement ou l'ouverture, ni avec l'universel ou le non universel. Un écrivain s'exprime, idéalement, à partir d'un lieu et d'une langue, qui fonde son identité. Peu importent les thématiques qu'il aborde ou les pays où se situent ses intrigues, il est un écrivain de chez lui, on le définit par rapport à la nation dont il est l'émanation, dont il contribue à la vitalité de la langue et de la culture (les cas d'auteurs, certains majeurs, qui, comme Beckett, ont choisi une autre langue que celle de leur pays, qui ont « renoncé à leur langue maternelle » pour une autre, ces cas-là n'infirment pas mes propos, ce ne sont pas des exceptions négligeables, mais des exceptions tout de même). (Tchak, 2014 : 51)

Contrairement à lui qui pense que le nationalisme est un horizon indépassable et indispensable, le narrateur de *Je suis un écrivain japonais* lui convie de tenir compte de l'imaginaire du lecteur pour définir l'identité de l'écrivain. Autrement dit, à un lecteur chinois qui a lu *Les Misérables* de Victor Hugo et qui s'y identifie au personnage du misérable au point de faire d'Hugo son écrivain, doit-on lui interdire cela au motif que Victor Hugo est un écrivain français et non chinois ? Au cas où on lui concède de considérer Hugo comme son écrivain, n'est-on pas en train d'admettre que Victor Hugo est aussi un écrivain chinois parce qu'il n'est pas lu seulement en France ? Il est clair que réduire l'identité de l'écrivain à son pays d'origine et/ou à la langue d'écriture est réducteur car un livre est voué à être lu au-delà des frontières du pays d'origine de l'écrivain. Le voyage, l'immigration et la traduction des livres sonnent le glas de l'« espace métrique » au profit d'« un espace de voisinages immédiats » (Serres, 2012 : 19) qui font d'un écrivain, l'écrivain du monde. À une époque où les nouvelles technologies de communication instaurent l'interconnexion, l'identité de l'écrivain ramenée à son pays d'origine ne devrait plus se poser comme en témoignent les propos de Jacques Attali :

Les nouvelles technologies de communication, dont l'Internet, fournissent de nouvelles façons de transporter des informations sans que leurs utilisateurs aient besoin de se déplacer. L'interactivité (propre au téléphone) et le transport de l'image (propre à la télévision) permettent à chacun d'avoir accès, dans un espace virtuel – *hypermonde* – à des distractions, des magasins, des services, des lieux de travail. Chacun devient un *immigré virtuel*, un élève à distance d'une lointaine université, un visiteur immobile d'un musée, un malade soigné dans un hôpital d'un autre continent. À l'inverse, chacun

devient aussi un *sédentaire virtuel*, capable de faire croire qu'il est chez lui alors même qu'il est en déplacement. Sédentarité et nomadisme en viennent à se rejoindre et à se confondre dans l'*hypermonde*. (Attali, 2003 : 415)

Le cyberspace ou hypermonde qui facilite la diffusion du livre dématérialisé dans le monde met fin à la nation au sens propre du terme. Car le terme « hypermonde » reconfigure la territorialité en éliminant symboliquement les frontières. Dans cet espace, l'écrivain devient l'écrivain du cyberspace car ses lecteurs se comptent en millier et appartiennent à tous les continents. De même, ce dernier cesse d'appartenir à son pays d'origine pour devenir un écrivain à identité composite, laquelle prend en compte les pays d'origine de ses lecteurs. C'est assurément ce que tente de faire comprendre le narrateur à Midori :

- « Je suis un écrivain japonais », mais c'est simplement un titre.
- Oh là là ! on ne peut pas tomber plus pile... Ils sont en ce moment là-bas dans un gros débat sur l'identité, et toi, mine de rien, tu arrives avec un livre pareil.
- Il n'y a pas de livre, c'est ce que je dis partout.
- Oh, calme-toi... C'est que là-bas, ils sont vraiment là-dessus... Complètement obsédés par la question identitaire.
- Moi, je n'en ai rien à foutre de l'identité.
- Tu dis ça, et tu écris un livre avec un pareil titre... Qu'est-ce que tu veux dire ?
- Je l'ai fait pour sortir précisément de ça, pour montrer qu'il n'y a pas de frontières... J'en avais marre des nationalismes culturels. Qui peut m'empêcher d'être un écrivain japonais ? Personne.
- Justement, c'est là que le débat est devenu intéressant. Il paraît qu'un avocat de Tokyo a déclaré qu'on pouvait empêcher la sortie de ton livre.
- Midori, regarde-moi, regarde-moi dans les yeux : il n'y a pas de livre.
- Je te dis ce qui se discute au Japon, et toi, tu me parles de tes trucs à Montréal. Moi, j'ai besoin de travailler. J'ai un contrat de photos, après on ne sait pas, peut-être que je ferai quelque chose dans le film... Je pourrais chanter. Pour une Américaine ou même une Française, c'est facile de se faire un nom au Japon, mais si tu es une Japonaise qui vit à l'étranger, c'est foutu. (Laferrière, 2008 : 162-163)

Il n'y a pas de frontières en littérature laisse entendre le personnage. Contrairement aux hommes qui ont besoin d'une identité nationale et d'un visa pour appartenir et pouvoir justifier leur présence dans une contrée, le livre n'en a pas besoin. Migrant d'une localité à une autre, de façon matérielle ou immatérielle, il obtient automatiquement un droit de cité là où il se trouve. De façon symbolique, son auteur acquiert automatiquement la nationalité du pays où se trouve le texte qui porte son nom. Cette vision des choses montre que l'« histoire d'un Noir, à Montréal, qui se prend pour un écrivain japonais » (2008 : 161) n'allait pas créer tant de discussions au Japon parce qu'être un écrivain japonais ne signifie pas seulement être de nationalité japonaise et écrire sur le Japon, c'est aussi ne pas être japonais mais écrire sur le Japon comme le fait si bien narrateur de *Je suis un écrivain japonais* qui s'intéresse à la diaspora japonaise au Canada (Montréal), à l'identité japonaise, etc. Tout porte à croire qu'il fait l'éloge des « imaginaires libres » (Glissant & Chamoiseau, 2012 : 17), lesquels désignent « la façon de se penser, de penser le monde, de se penser dans le monde, d'organiser ses principes d'existence et de choisir son sol natal » (Glissant & Chamoiseau, 2012 : 15-16). S'il est possible de choisir librement son sol natal tant bien même qu'on soit né quelque part, alors « La même peau peut habiter des imaginaires différents. Des imaginaires semblables peuvent s'accommoder de peaux, de langues et de dieux différents » (Glissant & Chamoiseau, 2012 : 16).

« Ni substance, ni transcendante, ni pure illusion, l'identité serait alors un (nécessaire) instrument de fixation, dans un univers devenu insaisissable » (Kaufmann, 2010 : 16-17). Ces propos de Kaufmann qui montrent que l'identité est une fiction utile, permettent de réévaluer les notions d'authenticité et de littérature nationale en ce début du XXI^e siècle. François Jullien affirme d'ailleurs dans *Il n'y a pas d'identité culturelle* que « le propre du culturel est de muter et de se transformer – cette raison est massive puisqu'elle tient à l'essence même de la culture. Une culture qui ne se transforme plus est une culture morte (comme on parle d'une langue morte : une langue

qui, parce qu'on ne la parle plus, n'évolue plus). La *transformation* est au principe du culturel et c'est pourquoi on ne peut établir des caractéristiques culturelles ou parler de l'identité d'une culture » (Jullien, 2016 : 45-46). Il est clair qu'en écrivant pour l'homme tout court, l'identité de l'écrivain ne devrait plus être réductible à son pays d'origine ou à la couleur de sa peau, ni à sa langue d'écriture. Car ses textes transcendent tous ces clivages et plaident en faveur de l'écrivain sans frontières, lequel prône la liberté de l'auteur de prendre la nationalité de son lecteur. Au travers de son roman *Je suis un écrivain japonais*, Laferrière tente de montrer que l'authenticité est une fiction au même titre que l'argent, ces « petits bouts de papier dont on a décrété qu'ils représentaient l'or » (Huston, 2008 : 19-20). Le Japon est le matériau à partir duquel il traite de la fictionnalité de l'identité, du nationalisme littéraire. Un tel positionnement fait écho aux propos de Fatou Diome qui écrit : « Je cherche mon pays là où on apprécie l'être-additionné, sans dissocier ses multiples strates. Je cherche mon pays là où s'estompe la fragmentation identitaire. [...] Je cherche mon territoire sur une page blanche ; un carnet, ça tient dans un sac de voyage. Alors, partout où je pose mes valises, je suis chez moi » (Diome, 2003 : 254-255).

Rolph Roderick KOUMBA²
Université de Lille, France
&
Ama Brigitte KOUAKOU³
Université de Lille, France

² Docteur en Langues et littératures françaises, spécialité : Littératures africaines francophones subsahariennes.

³ Doctorante en Langues et littératures françaises.

Références

Attali, Jacques (2003), *L'Homme nomade*, Paris, Librairie Arthème Fayard.

Chappuis, Romain (2008/1), « La Japonité selon Jeanne d'Arc. Mythes et récits occidentaux dans le manga et l'anime », dans *Critique internationale* (n° 38), p. 56. [En ligne] URL : <https://www.cairn.info/revue-critique-internationale-2008-1-page-55.htm>

Deleuze, Gilles (1993), *Critique et clinique*, Paris, Les Editions de Minuit.

Diome, Fatou (2013), *Impossible de grandir*, Paris, Flammarion.

Diome, Fatou (2003), *Le Ventre de l'Atlantique*, Paris, Anne Carrière.

Glissant, Édouard (1990), *Poétique de la relation. Poétique III*, Paris, Gallimard.

Glissant, Édouard & Chamoiseau, Patrick (2012), *Quand les murs tombent. L'identité nationale hors la loi ?* Paris, Galaade Institut du Tout-monde.

Glissant, Édouard (1997), *Traité du Tout-monde. Poétique IV*, Paris, Gallimard.

Hall, Stuart (2013), *Identités et cultures 2. Politiques des différences*, Paris, Amsterdam.

Huston, Nancy (2008), *L'Espèce fabulatrice*, Paris, Actes Sud.

Jullien, François (2016), *Il n'y a pas d'identité culturelle*, Paris, L'Herne.

Jullien, François (2012), « L'Écart et l'entre. Ou comment penser l'altérité », pp. 1-9. halshs-00677232 [En ligne] URL : <https://halshs.archives-ouvertes.fr/halshs-00677232/document>

Kaufmann, Jean-Claude (2010 [2004]), *L'Invention de soi. Une théorie de l'identité*. Paris, Librairie Arthème Fayard/Pluriel.

Koumba, Rolph Roderick (2020), « La transformation comme moteur de la vitalité de l'identité culturelle : penser l'identité africaine avec Fatou Diome », Olivier Damourette et Karine Wiltord (dir.), *Les métamorphoses culturelles*, Revue Inter-lignes, n° 24, Institut Catholique de Toulouse, Les Presses Universitaires, pp. 31-44. [En ligne] URL : <https://fr.calameo.com/read/005566936b2ee5a5a2e17?page=1>

Laferrière, Dany (2008), *Je suis un écrivain japonais*, Paris, Grasset & Fasquelle.

Mbembe, Achille (2000/1), « À propos des écritures africaines de soi », dans *Politique africaine*, n° 77, pp. 16-43 : <http://www.cairn.info/revue-politique-africaine-2000-1-page-16.htm>.

Memmi, Albert (2004), *Portrait du décolonisé : arabo-musulman et de quelques autres*, Paris, Gallimard.

Nancy, Jean-Luc Nancy (2013), *Être singulier pluriel*, Paris, Galilée [Nouvelle édition augmentée].

Romano, Claude (2020), « Authenticité », Jean Gayon et al. (dir.), *L'identité. Dictionnaire encyclopédique*, Paris, Gallimard, pp. 202-205.

Serres, Michel (2012), *Petite Poucette*, Paris, Le Pommier.

Tchak, Sami (2014), *La Couleur de l'écrivain*, Dakar, La Cheminante.