

CLÉMENT MOISAN ET RENATE HILDEBRAND

CES ÉTRANGERS DU DEDANS

UNE HISTOIRE DE L'ÉCRITURE MIGRANTE AU QUÉBEC
(1937-1997)



Collection
Études

Éditions Nota bene

CES ÉTRANGERS DU DEDANS
UNE HISTOIRE DE L'ÉCRITURE MIGRANTE AU QUÉBEC (1937-1997)

COLLECTION « ÉTUDES »

LA COLLECTION « ÉTUDES »
EST DIRIGÉE PAR ROBERT DION ET RICHARD SAINT-GELAIS

CLÉMENT MOISAN ET RENATE HILDEBRAND

CES ÉTRANGERS DU DEDANS

UNE HISTOIRE DE L'ÉCRITURE MIGRANTE AU QUÉBEC
(1937-1997)

Éditions Nota bene

Les Éditions Nota bene remercient le Conseil des Arts du Canada,
le ministère du Patrimoine du Canada et la Société de développement
des entreprises culturelles du Québec pour leur soutien financier.

La publication de ce livre a été rendue possible grâce à l'appui du
Centre de recherche en littérature québécoise (CRELIQ) de l'Université Laval.

© Éditions Nota bene, 2001
ISBN : 2-89518-081-4

REMERCIEMENTS

Les auteurs ont bénéficié d'une subvention du Conseil de recherche en sciences humaines (CRSH) pour les recherches en vue de cet ouvrage. Également, ils ont reçu une aide du Ministère du patrimoine canadien, pour la préparation d'une Banque de données d'Histoire littéraire du Québec (BDHLQ). Cette aide étant inférieure à la demande présentée, il n'a pas été possible de terminer cet outil informatique, soit la vérification des données et leur saisie. Pour ce même travail, ils ont profité d'échanges dans le cadre de la Coopération franco-qubécoise, avec une équipe de Paris-III Sorbonne nouvelle (Henri Béhar, Michel Bernard et Jean-Pierre Goldenstein), initiatrice d'un projet de Banque de données d'histoire littéraire de la France (BDHLF). Enfin, ils remercient le Centre de recherche en littérature québécoise (CRELIQ) de l'Université Laval pour le soutien qu'il a apporté, ainsi que les étudiantes qui ont travaillé à ce projet de recherche, Micheline Simard, Guylaine Bouchard et Aude Tousignant. À Marthe Larouche, secrétaire au Département des littératures de l'Université Laval, et à Isabelle Tousignant, ils expriment leur gratitude pour le travail de préparation du manuscrit.

INTRODUCTION

Comme l'Amérique en général, le Canada et le Québec sont des pays d'immigration. Pendant longtemps, la présence d'immigrants n'a pas changé le statut des deux peuples colonisateurs et fondateurs (concept dont les politiciens canadiens d'aujourd'hui ne veulent plus entendre parler), les Français et les Anglais. Depuis la fin de la dernière guerre, l'arrivée plus importante d'immigrants et de réfugiés a modifié considérablement la composition de la population canadienne et québécoise et, de ce fait, soulevé des problèmes d'ordre démographique, linguistique, scolaire et politique. Des questions plus fondamentales ont alors surgi, qui concernent l'*identité*, la *nationalité*, l'*assimilation* ou la *marginalisation*, l'*ethnicité* ou l'*ethnisation*, et le *pluralisme culturel*. Pour promouvoir le bilinguisme, le multilinguisme (promotion des langues autochtones, entre autres) ou l'unilinguisme, le biculturalisme ou le multiculturalisme, le Canada et le Québec ont mis sur pied diverses commissions d'enquête gouvernementales, lesquelles ont, d'une part, donné naissance à des législations sur les deux langues officielles (1968), sur le multiculturalisme (1971 et 1988), sur le français comme langue officielle du Québec (1977, la loi 101), et, d'autre part, apporté des

réponses, dont l'une a été la reconnaissance et la promotion des cultures autochtones et autres, qui ont fait passer les « deux solitudes¹ » à plusieurs². Ainsi, ces *autres* solitudes, les étrangers du dedans³, sont devenues des solitudes multiples.

De ces immigrants au Canada et au Québec, certains sont devenus des écrivains et leurs œuvres ont pris place dans ce qu'on appelle les littératures canadienne, de langue anglaise, et québécoise, de langue française. Ces littératures ont été à la fois informées et transformées par ces apports successifs. On en est même arrivé à parler d'un apport spécifique des « communautés culturelles », ou des « minorités visibles », comme les désigne la loi sur le multiculturalisme de 1971. Depuis la dernière guerre, cette composante ethnoculturelle des deux littératures prend la forme d'une nouvelle (autre) quête d'identité qui s'accroche, par l'utilisation de la langue d'expression et des mêmes institutions littéraires, scolaires, académiques et culturelles, à celle des deux groupes, l'un anglophone et majoritaire, l'autre francophone et minoritaire. La première nécessité pour l'immigrant est l'utilisation d'une des deux langues officielles. Les écrivains issus des diverses communautés culturelles se partagent en fonction de

1. Ce terme vient de Hugh MacLennan, *Two Solitudes*, New York, Duell, Sloan and Pearce, 1945. Ce roman, plusieurs fois réédité et traduit dans plus d'une dizaine de langues, présente des personnages des deux communautés française et anglaise de Montréal qui étaient impénétrables, qui s'ignoraient l'une l'autre.

2. Filippo Salvatore parle de « l'ère des trois solitudes » dans *La fresque Mussolini*, Montréal, Guernica, 1985, p. 198. Il désigne là le groupe des écrivains québécois d'origine italienne.

3. C'est le titre d'un ouvrage annoncé en 1988 par Émile Ollivier, en collaboration avec Victor Piché et Micheline Baril, qui devait paraître aux Éditions CIDHICA.

deux pratiques : soit ils écrivent dans leur langue maternelle et sont renvoyés au domaine littéraire de celle-ci (allemande, italienne, grecque, etc.), et leurs œuvres s'y intègrent et constituent ainsi un corpus canadien distinct de celui des deux littératures ; soit ils adoptent l'une des deux langues et se conforment ou non aux courants, traditions et mouvements littéraires de la langue choisie. Dans ce dernier cas, l'écrivain néo-canadien ou néo-québécois prend en compte tout ce qui touche à la littérature, la thématique, la mythologie, la symbolique, les genres, l'écriture, et entre ainsi dans une relation dialectique avec la réalité socio-culturelle de la littérature en question.

L'œuvre littéraire, sous ce rapport, est un moyen de savoir sur la littérature elle-même et sur ce qu'elle contient, sur son pouvoir d'exprimer le réel dans toute son extension, sur ses facultés de dévoilement de ce qui se cache derrière les stéréotypes, les clichés et les images toutes faites⁴. Elle devient ce lieu de « regard » sur soi et sur les autres, où se rencontrent le même et le différent, le familier et l'étranger, le proche et le lointain. L'étude de ce phénomène particulier pose le problème de l'identité culturelle, du métissage des cultures, des langues en concurrence ou en contact (langue d'origine/langue d'adoption), des liens thématiques entre les œuvres des Néo-Canadiens et des Canadiens, des Néo-Québécois et des Québécois, de la comparaison entre la situation sociale, institutionnelle et professionnelle des écrivains d'origine ethnique et des écrivains issus de la tradition nationale des

4. Voir Daniel Castillo Durante, « Les enjeux de l'altérité et la littérature », dans Françoise Tétu de Labsade (dir.), *Littérature et dialogue interculturel*, Québec, Presses de l'Université Laval, 1997, p. 3-16.

littératures dominantes. Au fond, l'écrivain immigré et l'écrivain issu de son sol natal se situent dans le même contexte littéraire, mais leur approche et leur point de vue diffèrent selon des modalités ou des positions qui les rendent ou complémentaires ou autonomes. Mais, dans la pratique, tout peut se passer autrement, surtout si l'on étudie la question d'un point de vue historique.

Il a paru utile de cerner les interrelations entre les œuvres et les auteurs des deux parties qui composent désormais la littérature québécoise, et plus particulièrement d'évaluer cet apport, que nous appelons « ethnoculturel » pour les besoins de l'exposé, au système de cette littérature. C'est l'objet de la présente étude qui se situe dans une période assez longue de l'histoire littéraire, de 1937 à 1997, période qui se subdivise en moments que justifiera l'analyse de ce corpus singulier de littérature. Mais l'originalité de notre travail vient du fait qu'il met en lumière cet apport ethnoculturel dans toutes ses dimensions – littéraire, esthétique, sociale, politique – comme la composante d'un tout qui est la littérature québécoise. Le terme « système » a été noté quelques lignes plus haut. C'est dans cette perspective théorique que nous nous situons. Comme nous traitons d'organismes vivants, nous sommes en présence d'unités dynamiques, intentionnelles et organiques, qui, précisément à cause de ces caractères, ont tendance à s'organiser en fonction de l'ensemble dont elles font partie. Dès qu'il y a changement dans cette organisation, le système se trouve modifié, transformé. C'est ce qui se produit dans le système social proprement dit où tout apport nouveau, au plan du droit, de la religion, des libertés, de la nature, de l'argent, des loisirs, et ainsi de suite, vient perturber l'ensemble de la société. Il en est de même pour la littérature et la

culture, si on les considère comme des systèmes, ce qu'elles sont en vérité⁵. Les deux sont en effet des activités structurées, des modes de comportement et des habitus qui sont coutumiers dans une société donnée. C'est donc le modèle social qui, dans ce cas, permet de préciser les caractères de ce système littéraire et/ou culturel dont les façons d'agir, de se comporter sont le fait d'interactions entre individus et groupes d'individus, de contraintes, de coercition ou de connivence, et des règles, tacites ou non, qui régissent les comportements et les fonctionnements en société. En ce sens, l'étude des systèmes peut devenir l'étude des sociétés et de tout ce qui touche à la dynamique sociale.

Dans le cas qui nous occupe, il ne s'agit pas de décrire les écrivains et les œuvres immigrants comme un simple agrégat d'agents isolés et de productions successives juxtaposées les unes aux autres, mais au contraire de les prendre comme un système de production, de circulation et de réception, c'est-à-dire que les agents et les produits, ou les systèmes d'agents et de produits sont autant de forces qui, en se posant, s'opposant et se composant, confèrent au tout (ici la littérature québécoise) une structure spécifique qui change d'un moment donné du temps à un autre. Rappelons pour les besoins de la cause quelques notions. D'abord, qui dit système dit ensemble d'éléments qui peuvent être naturels, physiques, humains, intellectuels et

5. George O. Wright écrit que l'étude des systèmes est une étude de la culture et que celle-ci inclut les activités, les comportements et les façons de s'exprimer en société (« A General Procedure for Systems Study », dans Stanford L. Optner (dir.), *Systems Analysis*, Baltimore, Penguin Books, 1973). « The proper study of systems is a study of culture [...] in order to include the activities, the behavior patterns and the artefacts customary in the society » (p. 92-93).

autres ; qui dit système dit également organisation, assemblage de ces éléments et les types d'assemblage qui constituent un fonctionnement ou un comportement de l'ensemble. Le système implique une série de règles, de codes, de démarches, qui dépendent des relations et des interrelations existant entre les éléments. Le modèle de fonctionnement, conceptuel, structurel ou matériel qui se dégage permet de généraliser le comportement du système donné, c'est-à-dire de comprendre sa façon de s'organiser, de se transformer, de s'orienter vers une plus grande complexité, une interdépendance ou une différenciation d'ordre hiérarchique, causal, synchronique ou pratique.

La problématique générale de l'étude pose donc la question en termes de rapports entre les éléments du système de la littérature québécoise : comment ce nouvel élément « ethnoculturel », qui vient s'ajouter, transforme et modifie le système lui-même tout entier ? En effet, les données textuelles, formelles, génériques, historiques, thématiques, et toutes celles apportées par ces écritures « autres » (sociales, morales, politiques), changent le visage et le paysage de la littérature ainsi que son champ propre et la structure de ce champ. Il s'établit donc un rapport de force entre les éléments ainsi identifiés qui fait ressortir les convergences et les divergences, fondamentalement de nature culturelle, et prend des formes diverses et successives que l'on a identifiées en termes d'*uniculturel*, de *pluriculturel*, d'*interculturel* et de *transculturel*, lesquels coiffent nos quatre périodes-chapitres.

L'*uniculturel* est le règne de la culture dominante et de son emprise sur tout ce qui arrive de l'extérieur, s'y joint ou s'y accroche. Dans ce sens, les voix culturelles d'origine et celles qui viennent d'ailleurs sont à l'unis-

son. C'est l'ère de l'assimilation ou, mieux, celle où les écrivains nouvellement arrivés dans le paysage littéraire intègrent harmonieusement l'institution, adoptent les règles et les normes en usage pour l'écriture, les genres, les choix de carrière littéraire. Les écrivains de cette première époque n'apportent pas avec eux des formes, des mouvements ou des écritures inconnus du milieu québécois, ils confortent plutôt des tendances vers le renouvellement de la littérature, ou le renforcement des institutions littéraires. Cette action n'empêche pas que la contribution ethnoculturelle ait une originalité et marque une différence, mais celles-ci ne sont pas perçues comme modifiant le système ou le faisant dévier de sa course. Le système vit en vase clos : il intègre, il digère, mais n'est pas modifié substantiellement par les données nouvelles. Du point de vue de l'analyste, il se réduit comme un tout à la somme de ses parties. L'uniculturel dont on parle ici est un point de départ vers d'autres développements du système, car l'équilibre qu'il suppose ne peut demeurer indéfiniment, étant donné la nature dynamique des éléments qui composent l'ensemble ou le tout.

Au contraire, mais toujours dans le même sens, le pluriculturel met les voix culturelles en polyphonie. Proche de « multiculturel », qui a d'abord un sens politique, nous avons préféré le terme « pluriculturel », que nous expliquerons plus loin, dans le premier chapitre. Pluriculturel caractérise le système littéraire par une présence plus visible de voix divergentes qui s'affirment dans et en dehors de la littérature québécoise. La diversité culturelle s'affiche comme organisée, mais sans toutefois se poser comme hétérogène. Le système commence à prendre de la complexité, en raison de ces nécessités d'échanges et de relations nouvelles

à l'intérieur du tout systémique. Imprévisibles et improbables au moment où elles se produisent, ces actions sont objet de connaissance après coup par ceux qui découvrent les types d'organisations en cause, les fonctions qui s'imposent et se maintiennent ou non en place. L'idée d'influence d'éléments sur d'autres n'existe pas directement dans cette deuxième phase du développement des rapports entre écrivains néo-qubécois et québécois. Les changements et les initiatives chevauchent et se déploient dans tous les sens mais jamais, ou encore peu, entre eux. Le type d'étude qui s'impose consiste à regarder les faits, à fournir les points de vue pour les interroger de plus près et à découvrir leur fonctionnement, à savoir les mécanismes de leur formation et de leurs liaisons.

L'interculturel pose en face l'une de l'autre des cultures en présence et montre les processus par lesquels l'une quitte sa place pour intégrer l'autre ou la transformer. La problématique interculturelle suppose la perception, d'une part, de l'autre comme membre d'une même organisation sociale, morale, politique ou littéraire et, d'autre part, de la complexité des modes de coexistence dans un espace commun d'action. Ainsi se situent en relation dynamique et stratégique le natif, ou le représentant de la dominante, et l'immigrant, considéré comme « autre ». S'institue ainsi un rapport à l'altérité, souvent nourri de malentendus et d'ambiguïté, qui font de celle-ci une « excentricité », un déplacement vers la périphérie, voire hors d'elle. Ce rapport peut aussi tendre vers le rapprochement, lui aussi nourri d'une volonté d'assimilation ou d'intégration, qui suppose la « mort » de l'autre, son annihilation au profit de soi ou d'une culture « globale », un mouvement qui tend à faire passer l'hétérogène à l'homo-

gène. L'identité et son double dichotomique, l'altérité, sont au fondement de l'interculturel en ce sens qu'elles établissent les sentiments d'appartenance internes et subjectifs ainsi que les traits d'identité externes et objectifs. Ces deux modes d'identification complémentaires s'avèrent les générateurs de deux côtés d'une même médaille, celle de l'interculturel.

Le transculturel, par contre, est la traversée des cultures en présence, les deux à la fois, une altérité culturelle vécue comme un passage dans et à travers l'autre. La psychologie dite « crosscultural » présente plusieurs approches qui permettent de préciser le sens à donner à ce terme de transculturel. L'approche abstraite considère que l'autre n'existe pas ; l'approche réaliste, que les différences effacent l'autre ; l'approche universaliste, que les mécanismes en cause canalisent les différences. Ce sont en gros ce que nous venons de décrire sous la forme de l'uni-, du pluri- et de l'interculturel. L'approche constructiviste tente de créer des rapports dynamiques entre l'un et l'autre, un véritable *alter egotisme* qui ne se contente pas de recevoir mais de vivre l'autre. Cette attitude est fondée sur la fascination de l'autre et la volonté de le pénétrer, de le faire soi et de se faire lui. La démarche conduit du dehors, où se situaient les approches précédentes, au dedans, pour mieux « réaliser » (au sens anglais du terme, *rendre présent*) l'Autre. Elle entraîne alors que l'on abandonne de part et d'autre certaines certitudes identitaires qui bloquent les passages afin que s'établissent des transferts culturels entre les composantes ou les éléments du système. Ainsi, pour prendre l'exemple de notre étude, les écrivains néo-québécois forcent les écrivains québécois à s'identifier eux-mêmes, non seulement par rapport au reste du

Canada, de l'Amérique, voire de la France ou de l'Europe, ce qui fut le cas dans leur histoire littéraire, mais aussi à l'intérieur de leurs frontières provinciales ou nationales, grâce à cette partie étrangère, de plus en plus visible, de leur littérature qui désormais se définit elle-même par son étrangeté. D'une part, la thématique « québécoise » se trouve déplacée par cet apport vers une sortie des limites du territoire, de la couleur locale, inscrivant une nécessité pour les écrivains québécois de regarder ailleurs, de se tourner vers un au-delà d'eux-mêmes et de pouvoir situer leurs œuvres dans cet ailleurs. D'autre part, l'expérimentation formelle venue en partie de l'écriture immigrante et de l'écriture migrante apparaît comme une solution de continuité dans la tradition existante.

Tel est le parcours que nous proposons au lecteur de cet ouvrage. Il s'agit en somme d'une enquête conduisant à identifier ou non une frontière à l'intérieur du système de la littérature québécoise, une frontière qui, si elle existe, est durant cette période de 1937 à 1997, un facteur de séparation ou de dépassement, une frontière qui bloque le passage ou laisse pénétrer dans un autre lieu, moyennant certains passeports. Cette étude nous amène à voir ce passé récent comme un patrimoine à connaître, mais aussi et surtout à le reprogrammer de façon à ce que les Québécois, littéraires ou non, puissent s'y reconnaître tels qu'en eux-mêmes ils sont devenus. Au terme, nous proposons une réflexion sur soi, sur nous, les uns et les autres et sur notre situation à tous dans le monde.

Un projet d'une telle envergure ne peut aboutir à des résultats valables sans une démarche elle-même fondée sur des outils appropriés. Embrassant soixante ans d'histoire littéraire (1937-1997), s'intéressant à la

fois aux œuvres et aux auteurs québécois et néo-québécois, prenant en compte toutes les données sociolittéraires propres à élucider la problématique systémique en cause, il fallait recourir à l'informatique, non pas pour être « moderne » ou « dans le vent », mais pour rendre possible et valable une enquête de cette nature. Il nous faut donc ici expliquer nos modes de recherche et nos façons de procéder, dont on trouvera tout au long de ce travail les renvois et les exemples.

Tout d'abord, il faut préciser les limites et la sélection de notre corpus. En pratique, nous avons pris en compte à peu près tous les auteurs, même si les œuvres de chacun d'eux n'ont pas fait l'objet d'une étude extensive. Le premier critère de choix d'un écrivain est celui de son émigration au Québec, aux fins d'y rester, même s'il n'y demeure que quelques années. Le deuxième est la publication d'au moins une œuvre au Québec, même si plusieurs autres se trouvent édités au pays natal ou ailleurs, particulièrement en France. Troisième critère, l'œuvre doit avoir été écrite directement en français. Toute traduction d'une œuvre publiée au Québec, d'un écrivain immigrant vivant au Québec, ne fait pas partie de notre corpus. C'est le cas, par exemple, d'Alberto Kurapel, qui participe très activement à la vie littéraire d'ici. Nous avons déjà dit : vivant au Québec ; notre dernier critère s'en tient strictement au territoire de la Province, de manière à respecter, autant que faire se peut, les visées de nos collègues qui réclament en Ontario une littérature franco-ontarienne et au Nouveau-Brunswick, une littérature acadienne. Dans son *Anthologie de la littérature franco-ontarienne*, René Dionne donne ses critères pour l'établissement de ce « corpus de littérature franco-ontarienne », lesquels se ramènent à la naissance de l'écrivain, en

Ontario, hors de la province ou à l'étranger, à sa résidence en Ontario où il a écrit, sinon publié, la plupart de ses œuvres⁶. Toutefois, il était difficile pour nous de ne pas retenir Naïm Kattan, qui, même s'il a fait carrière au Conseil des Arts d'Ottawa, a gardé sa résidence à Montréal, où il a publié toute son œuvre. De même, pour Gérard Étienne, qui a d'abord vécu à Montréal et ailleurs en province, avant d'aller à Moncton, où il est professeur d'université.

Pour l'étude de ce corpus, nous disposons d'un premier outil, encore à mettre au point, soit une Banque de données d'histoire littéraire du Québec (BDHLQ), une sorte d'encyclopédie informatique des données littéraires depuis 1764 (début de l'Imprimerie à Québec) jusqu'à nos jours. L'origine de cette Banque est une collaboration dans le cadre des échanges de la coopération franco-québécoise, subventionnés par les deux gouvernements de France et du Québec, entre une équipe de Paris III Sorbonne nouvelle, sous la direction d'Henri Béhar, titulaire du Centre d'audio-visuel et informatique, et d'une équipe du Centre de recherche en littérature québécoise de l'université Laval, dirigée par Clément Moisan et Renate Hildebrand. Les deux Banques, française et québécoise (BDHLF⁷ et BDHLQ), regroupent des informations sur environ 800 auteurs français et 2 500 œuvres littéraires pour la BDHLF, et 500 auteurs québécois et 1 300 œuvres lit-

6. René Dionne, *Anthologie de la littérature franco-ontarienne. Des origines à nos jours*, Sudbury, Prise de Parole, 1995, p. 10. C'est pourquoi nous n'avons pas retenu, par exemple, Marguerite Andersen ou Alexandre Amprimoz.

7. Voir pour la Banque française : Henri Béhar, Michel Bernard et Jean-Pierre Goldenstein, « La banque de données d'histoire littéraire : principes, pédagogie, perspectives », *TEXTE, Revue de critique et de théorie littéraire* (Toronto), n° 12, 1992, p. 219-257.

téraires pour la BDHLQ, mais aussi sur tout ce qui est mis en jeu habituellement dans la pratique de l'histoire littéraire : mouvements, prix, traductions, événements historiques, revues, rééditions et ainsi de suite. Les BDHLF et BDHLQ fournissent pour chaque œuvre indexée les données suivantes : auteur, titre, date de la première édition, genre⁸, éditeur de l'édition originale, de la ou des rééditions, avec indication des préfaces (et de leur auteur) ou des introductions. Pour la fiche auteur, les éléments notés sont les suivants : nom (ou partie du nom), prénom, ville et région de naissance et de décès, profession, mouvement auquel il appartient, prix remporté pour l'ensemble de l'œuvre, etc. Le logiciel d'exploitation utilisé pour la saisie et la maintenance de la banque est Access, un système de gestion de bases de données relationnelles qui permet d'opérer des manipulations beaucoup plus complexes sur les données, dans le but de permettre des recherches tant sur les faits littéraires eux-mêmes que sur les contenus des œuvres, grâce, en particulier, à un thésaurus thématique. Dans la BDHLQ se retrouvent des écrivains et des œuvres dits « néo-québécois », en particulier ceux qui font partie de notre présent travail, soit de 1937 à nos jours. Nous les avons isolés, pour les fins de cette recherche et avons ajouté un nombre considérable de données, dont plusieurs auteurs et œuvres, la notation du lieu de naissance de l'écrivain, l'année de l'immigration et son parcours, afin de constituer cette deuxième Banque de données d'histoire littéraire néo-québécoise (BDHLNQ) qui pourra être mise en

8. Avec codification à trois niveaux : I- vers, prose, mixte, indéfini ; II- Théâtre, fiction, poésie, idées, discours intime, indéfini ; III- Roman, nouvelles, contes, autobiographie, philosophie, histoire, essai, bande dessinée, satire, etc., en somme tous les sous-genres des niveaux précédents.

relation avec l'autre (BDHLQ), en vue de produire des requêtes sur les questions posées par notre problématique, soit : l'apport des écrivains néo-québécois au système de la littérature québécoise ; les relations et interrelations entre les écrivains québécois et néo-québécois, entre leurs œuvres, leur thématique et ainsi de suite. On verra, dans les chapitres II à V, quelle utilisation nous faisons de ces outils et des résultats qu'ils permettent de produire. En particulier, le croisement des données rend compte des mutations en cause, marque les points de rupture ou de changement correspondant à des périodes données, et surtout nourrissent les analyses et les questionnements de nos quatre chapitres-périodes. Car il s'agit bien d'un territoire à (re)découvrir et nos Banques doivent servir à le parcourir en tous sens et à en établir la cartographie la plus exacte possible.

CHAPITRE I

LA LITTÉRATURE DANS LE PAYSAGE MULTICULTUREL DU QUÉBEC

Les sociétés canadienne et québécoise ont été abondamment étudiées du point de vue de leur caractère multilingue et multiculturel. Le Québec en particulier a fait l'objet d'une attention particulière du fait que depuis quelques décennies, l'arrivée importante d'immigrants venus de tous les coins du monde a posé à cette communauté, majoritaire chez elle mais minoritaire au Canada, des problèmes nouveaux d'ordres démographique, linguistique, scolaire et autres. Pour le montrer, il faut recourir aux statistiques qui sont par nature ennuyeuses mais aussi révélatrices. Déjà, en 1971, près de 20 % de la population de Montréal était d'origine autre que française ou britannique. Aujourd'hui, cette proportion dépasse les 30 %. Lors du même recensement, la population du Toronto métropolitain était à 43 % non britannique ; aujourd'hui, plus de la moitié des habitants de la ville de Toronto sont d'origine autre que britannique et française. Si l'on remonte plus loin dans le temps, on constate qu'en

1871, 8 % seulement de la population du Canada n'appartenait pas aux deux groupes fondateurs ; en 1971, un siècle plus tard, cette proportion était passée à 26 %. Au recensement de 1991, la proportion des non-Britanniques et non-Français était de près de 40 %. En raison de la natalité plus importante des immigrants et de la dénatalité des Québécois, on prévoyait en 1997 que vers l'an 2000, 50 % des élèves de la Commission scolaire de Montréal ne seront pas de descendance française. Mais déjà, dans certaines écoles de Montréal, la grande majorité des élèves, allant parfois jusqu'à 90 % et plus, ne sont pas des Québécois de souche. Toutes les parties du monde y sont représentées et on y parle des dizaines de langues différentes. Dans le quartier Côte-des-Neiges, qu'on appelle « le quartier aux 110 langues », les enfants qui ont fréquenté les écoles publiques québécoises font le lien entre leurs parents et le Québec français ou la société d'accueil. Quand l'employé d'Hydro-Québec, le facteur, le policier ou le fonctionnaire de l'assurance-emploi se pointe, ce sont les enfants qui traduisent leur demande aux parents¹.

C'est l'immigration qui a joué ce rôle de renversement des proportions. Comme les États-Unis, le Canada est un pays d'immigration dont on peut retracer quatre grandes périodes depuis les débuts de la Fédération de 1867. Jusqu'en 1896, on observe peu de changements ; du recensement de 1871 à celui de 1901, les statistiques montrent une augmentation de 8 % à 10 % des immigrants venant d'autres pays que la France et l'Angleterre. La période suivante marque une

1. Voir le premier de quatre reportages de Serge Truffaut, « Le quartier aux 110 langues », *Le Devoir*, Cahier A, samedi 29 et dimanche 30 novembre 1997, p. 1 et 12.

recrudescence de l'immigration : de 1896 à 1914, la politique du Premier Ministre Wilfrid Laurier amène au Canada trois millions d'immigrants, l'année record étant 1913 quand 400 000 nouveaux immigrants arrivent au Canada. De ces trois millions d'immigrants, 1 250 000 viennent d'Angleterre, 1 million des États-Unis et le reste, 750 000, de l'Europe de l'est et de l'Europe centrale, dont l'Ukraine, la Pologne, la Roumanie et la Russie. Durant l'entre-deux-guerres, la troisième période, l'immigration fut réduite en raison de la guerre de 1914-1918 et de l'après-guerre. Dans les années vingt, la plupart des immigrants s'installent dans les centres industriels de l'Ontario et du Québec. En raison d'une politique de préférence accordée à certains pays, l'immigration venant de l'Orient fut interdite (la Chine) ou limitée (le Japon). La crise économique et la dépression, après le crash boursier de 1929, ont entraîné un excédent de l'émigration sur l'immigration de 100 000 durant les années 1930. La quatrième période, après la dernière guerre, est caractérisée par une très grande diversification des immigrants en termes d'éducation, de métiers ou professions et d'origine ethnique. En 1947, 65 % de tous les immigrants arrivaient de l'Angleterre, 13 % des États-Unis, 8 % de la Pologne et 4 % des Pays-Bas. Seulement 10 % venaient d'ailleurs. En 1975, environ 16 % venaient de l'Angleterre et 9 % des États-Unis, contre 43 % d'Asie, d'Afrique et des Caraïbes. Durant cette période, nombre de réfugiés en provenance d'Asie (Vietnam, Chine) et d'Europe de l'est (surtout de Hongrie), ont accru le nombre des immigrants traditionnels. Une dernière chose à noter est le faible taux d'immigration de France : de 1926 aux années 1980, de 2 % à un peu plus de 4 %. Après la Deuxième Guerre mondiale, les

immigrants venus s'installer au Québec ont été peu intégrés et assimilés. Par exemple, dans les années 70, seulement 25 % des enfants de parents italiens fréquentaient les écoles françaises de Montréal, même s'ils étaient de religion catholique. C'est pour changer cette situation que la Loi 101, adoptée par le gouvernement du Parti québécois en 1977, imposait aux enfants d'immigrants de s'inscrire dans des écoles de langue française, de manière à restreindre leur fréquentation des écoles anglaises². De ces immigrants, 82 % vivent à Montréal.

La question de l'ethnicité et du pluralisme culturel qui, depuis quelques décennies, est un sujet de débats dans les sciences sociales, s'impose donc au Canada et au Québec. Elle implique le problème de *l'identité*, différent selon les groupes : pour les immigrants, l'identité d'origine à conserver ou à convertir dans une des langues ou des cultures du pays d'adoption ou selon d'autres composantes ou situations ; pour les Québécois francophones, l'identité à préserver ou à approfondir, selon un renforcement de la langue française ou des valeurs nationales. La quête d'identités, au pluriel, est un thème qui a pris une importance décisive durant les dernières décennies, non seulement en Amérique, mais partout dans le monde. D'abord nationale, l'identité est devenue culturelle et met en scène des traits caractéristiques de l'ethnie, de la nation, de la commu-

2. D'après Richard Y. Bourhis, des 6 500 000 Québécois en 1986, 2,5 % étaient d'origine italienne, 1,3 % d'origine juive, 0,7 % d'origine grecque, 0,6 % d'origine portugaise, 0,4 % d'origine allemande et chinoise, 0,2 % d'origine haïtienne et vietnamienne (« Ethnic and Language Attitudes in Québec », dans J.W. Berry and J.A. Laponce (dir.), *Ethnicity and Culture in Canada. The Research Landscape*, Toronto, The University of Toronto Press, 1994, p. 322-360).

nauté comme telle, mais aussi de l'individu par rapport à un autre ou à d'autres. D'où la difficulté de définir l'identité au delà des lieux communs sur le flegme britannique, les profondeurs de l'âme slave, le spiritualisme asiatique et autres idées reçues. Dès qu'on commence à accumuler des détails sur un peuple ou une ethnie, la censure qu'entraîne la « rectitude politique » déploie les accusations de racisme et de xénophobie.

Il n'empêche qu'il existe une multiplicité d'identités revendiquées de nos jours, qui ont souvent un caractère ethnique et/ou national. Au Québec, on peut noter quatre groupes où l'identité apparaît comme une source de préoccupations diverses et multiples. Chez les autochtones, d'abord, les premiers habitants de l'Amérique, qu'on nomme désormais les Amérindiens, la recherche d'identité passe par des réclamations territoriales, la revendication de gouvernements autonomes, la reconnaissance de droits ancestraux. Ils ne séparent plus désormais la culture du reste de la vie économique et politique. Cela se remarque surtout dans le fait que depuis quelques décennies, des membres de leurs groupes ont acquis une formation dans les universités québécoises et canadiennes et font servir leur maîtrise du savoir au développement des connaissances sur leur vie ancestrale, leur histoire, leurs traditions. C'est le cas de George Sioui, par exemple, diplômé de l'Université Laval, dont les thèses ont révolutionné l'histoire de la nation huronne³, que l'on ne connaissait alors que par les récits des historiens blancs. L'un des représentants de ce renouveau est Bernard

3. Georges Sioui, *Pour une autohistoire amérindienne : essai sur les fondements d'une morale sociale*, préface de Bruce G. Trigger, Québec, Presses de l'Université Laval, 1989.

Assiniwi, lui aussi diplômé universitaire, commentateur, historien et ethnologue, scripteur de radio et dramaturge. Dans tous ses écrits, il n'est question que des siens, les Indiens d'Amérique, et notamment des Algonquins⁴. L'identité culturelle canadienne de langue anglaise, elle, est une identité à conquérir ou à reconquérir, menacée par sa proximité avec les États-Unis. Le cas des Anglophones de Montréal est particulier, qui doivent lutter sur deux fronts : d'abord celui du Québec francophone et du reste du Canada anglophone, où ils ne sont pas toujours entendus et, ensuite, celui des États-Unis dont ils doivent contrer l'invasion culturelle sous toutes ses formes. Un colloque sur « Le Québec anglais », organisé par l'Université de Montréal en avril 1977, auquel participaient des écrivains montréalais de langue anglaise, tels Gail Scott, Linda Leith et Robert Majzels, en arrivait à la conclusion qu'écrire en anglais et vivre au Québec est une situation plutôt schizophrénique. Influencés par la présence massive du français dans leur perception du monde et par conséquent dans leur style, les écrivains anglophones de Montréal sont considérés par le milieu littéraire canadien, dont le centre est à Toronto, comme écrivain et parlant un anglais différent, sinon distinct, comme serait distincte au Canada la société québécoise⁵. L'identité culturelle québécoise, pour sa part,

4. Bernard Assiniwi, *Histoire des Indiens du Haut et du Bas Canada*, Montréal, Leméac, 1973-1974, 3 vol. ; *Lexique des noms indiens du Canada : les noms géographiques*, Montréal, Leméac, 1996 ; *Le bras coupé*, Montréal, Leméac, 1976, l'histoire d'un petit Algonquin Makwa ; *Il n'y a plus d'Indiens*, Montréal, Leméac, 1983, une pièce de théâtre qui met en scène le drame du peuple indien.

5. L'un des écrivains montréalais de langue anglaise le plus farouchement critique de la société québécoise, de sa culture et de ses

est une identité en question, toujours en train de se reformuler, une « identité qui cherche à se fermer en permanence et qui, en fait, est toujours ouverte », selon les mots de Régine Robin⁶. Cette recherche d'identité remonte à fort loin et elle s'est modelée et a évolué tout au cours de l'histoire du peuple québécois. Nous aurons amplement la possibilité d'explicitier la question fondamentale de l'identité française en Amérique, qui a toujours alimenté la thématique des œuvres littéraires et artistiques du Québec. Mais il y a une série d'autres identités en train de naître, de se définir et de réclamer une place au soleil : celle des allophones ou des communautés culturelles du Québec, de Montréal surtout, une identité multiple et singulière à la fois, qui se donne comme nouvelle, étant issue de l'oubli ou de la mise en veilleuse de l'identité d'origine mais aussi du rappel de celle-ci comme nécessité vitale dans le pays d'accueil. C'est ici que nous entrons dans le vif de notre sujet.

On le voit, ces diverses identités ont Montréal comme champ d'exercice et de recherche principal, et c'est dans ce milieu multiculturel, multilingue et multi-ethnique qu'elles s'alimentent⁷. La ville sert de creuset où les cultures d'origine et d'arrivée se trouvent mises en confrontation, en cohabitation ou en conflit. C'est ce contexte aussi, qui renvoie à la réalité présente, au passé ou au pays d'origine, que les œuvres littéraires représentent dans toute leur complexité, leur diversité

traditions est Mordecai Richler : *Oh Canada ! Oh Québec ! Requiem For a Divided Country*, Toronto, Penguin Books, 1992.

6. Régine Robin, *L'immense fatigue des pierres*, Montréal, XYZ éditeur, 1996, p. 39-40.

7. Voir Pierre Nepveu et Gilles Marcotte (dir.), *Montréal imaginaire. Ville et littérature*, Montréal, Fides, 1992.

et leur ambiguïté. En ce sens, l'écrivain québécois d'origine italienne, Marco Micone, parle d'une « culture hybride » d'immigrant et affirme : « Aucune culture ne peut totalement en adopter une autre ni éviter d'être transformée au contact d'une autre. La culture immigrée est une culture de transition qui, à défaut de pouvoir survivre comme telle, pourra, dans un échange harmonieux, féconder la culture québécoise et ainsi s'y perpétuer⁸ ». Loin d'être une conclusion, cette affirmation est une question posée qui appelle une réponse.

Dans tous ces cas, l'héritage est en cause ainsi que la question de la *nationalité* ou du *nationalisme*, qui prennent des orientations différentes, voire contraires, selon les lieux d'appartenance. La nation a d'abord un caractère contractuel et juridique, puis *transitionnel* et *culturel*. Ces deux dernières qualités sont éminemment actuelles, comme le dit Julia Kristeva : « Culturelle d'abord, parce que la nation est définie [...] comme une série de différences où l'emporte la mise en valeurs des droits particuliers (des individus, des familles, des groupes, des ethnies, etc.)⁹ ». Transitionnelle ensuite, en ce sens que la nation est pensée comme une « *série d'ensembles* qui, de l'individu à la famille, du pays à l'Europe (on dirait à l'Amérique) et au monde, respecte le particulier si, et seulement si, il s'intègre dans un autre particulier, de grandeur supérieure, mais qui à la fois garantit l'existence du précédent et l'élève

8. Marco Micone, « Le palymseste impossible », *Le figuier enchanté*, Montréal, Leméac, 1992, p. 100.

9. Julia Kristeva, « La nation pour inclure ou exclure ? Une idée fragile et libre », *Le Monde*, 29 mars 1991, p. 21.

au respect des nouvelles différences qu'il aurait tendance à censurer sans cette logique¹⁰ ».

La théorie littéraire et la littérature comparée, comme disciplines, ne sont pas des domaines où ces réflexions sont étrangères. La littérature issue de l'immigration, en effet, montre comment la *nation* est devenue un critère inadéquat pour classer les œuvres ou étudier les relations littéraires et, par conséquent, force les chercheurs à reconsidérer les concepts de leurs histoires de la littérature et leur périodisation trop rigide et trop linéaire. En ce sens, la théorie littéraire et la littérature comparée sont amenées à reconnaître le caractère exemplaire des littératures de pays comme le Canada – celles du Tiers-Monde en particulier – où différentes cultures nationales et différents modèles culturels se rencontrent et remettent en cause l'homogénéité du groupe littéraire dit national, forçant ainsi à reconsidérer ces productions culturelles autres, soit comme des parties du système principal, soit comme des méta-systèmes qui reflètent ou non le système dominant. Les démarches doivent alors être renversées : les anciennes colonies nous apprennent plus sur les canons littéraires de l'Europe que l'inverse.

La langue et le langage sont au cœur de la problématique des littératures d'origine ethnique, comme aussi des littératures issues d'une littérature-mère : anglaise ou française. Ces questions se posent tout d'abord au niveau des interrelations socio-politiques. Le groupe minoritaire anglo-qubécois de Montréal en est un bon exemple, dont les revendications pour la protection de ses droits linguistiques, surtout depuis

10. *Id.* Kristeva a fait la généalogie de l'idée de nation depuis les Grecs jusqu'à Freud dans *Étrangers à nous-mêmes*, Paris, Fayard, 1988.

l'adoption de la Loi 101 (1977), sont ou ne sont pas partagées par les autres groupes de langues différentes. Par exemple, les Juifs askénazes ont adopté la langue anglaise et les points de vue de la minorité anglo-montréalaise concernant l'affichage bilingue, par exemple, tandis que les Juifs sépharades, d'origine marocaine ou espagnole, parlent le français et acceptent plus facilement les restrictions de la Loi 101, qui proclame le français comme langue officielle et langue de travail au Québec. Mais à propos d'autres questions, les deux parties de la population juive peuvent s'allier pour défendre une cause commune liée plus directement à la situation ou à la condition juive. Ces contextes particuliers permettent de voir les interférences entre les groupes minoritaires et la majorité française ainsi que leurs modes d'expression. Ils sont particuliers au Québec, étant donné que l'immigrant venu au Canada, donc en Amérique du nord, sent la nécessité sinon l'obligation vitale d'apprendre l'anglais pour s'y insérer et y survivre. Le français est pour lui une langue seconde parce que très minoritaire sur le continent, même si au Québec elle est parlée par la très grande majorité des 7 millions d'habitants. Mais dès qu'il sort des frontières du Québec, l'immigrant sait qu'il devra vivre en anglais. Montréal, en ce sens, où se concentrent plus de 80 % des immigrants installés dans la Province de Québec, et où ils vivent dans des sortes de ghettos, est un milieu cosmopolite qui ne les aide pas à s'intégrer au groupe francophone, étant donné aussi l'existence d'une double structure scolaire, française et anglaise, de l'usage officiel du bilinguisme jusqu'en 1977 et même après et aussi de la force économique des industries et commerces américains et canadiens jusqu'à tout récemment.

Le problème de la langue au Québec ne se pose pas comme au Canada, ou ne se pose pas de la même manière. Il est bien entendu que l'immigrant, de quelque origine qu'il soit, sait qu'il devra vivre en anglais en Amérique, même s'il parle sa langue à la maison ou qu'il l'utilise dans des écoles qui, en raison du nombre d'élèves de même groupe ethnique, offrent des leçons particulières dans la langue maternelle. Dans les parties anglophones du Canada, une fois passé le niveau de l'école primaire, les étudiants doivent, au High School et à l'université, étudier dans la langue anglaise d'enseignement. Tel n'est pas le cas au Québec, où avant la dernière décennie, les enfants d'immigrants fréquentaient en très grande majorité les écoles, les collèges et les universités de langue anglaise. À Montréal, il existe plusieurs Collèges d'enseignement général et professionnel (Cégeps) de langue anglaise et autant d'universités de l'une et l'autre langue. Les relations interethniques dans ces deux situations linguistiques sont de deux sortes, si l'on se réfère au schéma du sociologue George Eton Simpson¹¹. Au Canada anglais, il y a assimilation, lente ou rapide, des membres du groupe ethnique qui adoptent les modèles sociaux et culturels du groupe dominant (associations, clubs, organisations, institutions), et qui acceptent plus facilement les mariages mixtes, ce qui à la limite change l'identité par passage dans la mentalité, les us et coutumes, du groupe majoritaire, en l'occurrence le peuple fondateur d'origine anglo-britannique. Les processus d'assimilation sont nombreux et nous n'en

11. George Eton Simpson, « Assimilation », dans David L. Sills (dir.), *International Encyclopedia of Social Sciences*, New York and London, The Macmillan Company and The Free Press, 1968, vol. I, p. 438.

ferons pas état ici. Mais il faut savoir que ces changements ne sont pas spontanés mais se développent sur une plus ou moins longue durée. Un ancien Gouverneur général du Canada, M. Ray Hnatyshin, d'origine ukrainienne, constitue un bon exemple, lui qui fut critiqué pour son unilinguisme anglais au moment de son accession à ce poste qui, normalement, doit être bilingue. Au Québec, au contraire, on peut parler de ségrégation, en ce sens que les groupes ethniques s'isolent ou se séparent du groupe francophone dominant. Dans ce cas, ou bien un groupe ethnique minoritaire se divise, ainsi qu'on en a vu un exemple avec les Juifs askénazes et sépharades de Montréal, ou bien des membres du groupe entrent dans les structures sociopolitiques afin de participer à la gestion de l'État ou de sociétés d'État ou encore de gouvernements municipaux, comme, par exemple, un ancien ministre des Relations internationales, M. John Ciaccia, d'origine italienne, ou un ancien ministre de l'immigration, Christos Sirros, d'origine grecque, tous deux trilingues. Dans chacun de ces domaines d'activités, l'individu devient l'exemplaire de la réussite possible de l'ethnie. Mais s'il existe une interaction entre des membres du groupe minoritaire et du groupe majoritaire, le modèle général adopte deux formes : l'isolation ou l'intégration. Cette dernière forme, si elle prend le dessus sur l'autre et s'étend à plusieurs groupes ethniques par rapport au groupe dominant, donne lieu à ce qu'on appelle le « pluralisme », qui permet en principe à tous les membres de la société d'accéder aux postes de pouvoir, même si en raison des différences culturelles et sociales, le respect, la reconnaissance et l'aide en ce sens peuvent être limités.

Le sens de quelques concepts doit être précisé afin de bien cerner cette question du pluralisme ou de l'ethnicité qui s'impose maintenant et met en cause l'histoire, la culture, des expériences singulières, des modèles et des relations de groupes et de sociétés, des changements sociaux et culturels plus larges, issus de politiques gouvernementales telles que l'immigration, le bilinguisme ou l'unilinguisme, le multiculturalisme. L'appellation « groupe ethnique » auquel nous avons déjà fait allusion et qu'on a beaucoup malmenée depuis le référendum québécois de 1995, mérite une explication. Il s'agit d'une communauté de personnes qui partagent un héritage commun, un sens de l'appartenance à une langue et à une culture. Ainsi, peut-on identifier à Montréal et à Toronto, les minorités grecque, chinoise, italienne, écossaise, haïtienne, chilienne et autres, et dans l'Ouest, l'importante communauté ukrainienne. À cet égard, cinq éléments peuvent être donnés comme les constituants de ce concept-clé : 1) le partage d'un modèle culturel et social commun ; 2) le sentiment d'appartenance au groupe et, partant, le sens d'une identité particulière ; 3) une interaction significative des membres du groupe avec d'autres membres en dehors de la famille, dans la vie sociale et communautaire, par exemple ; 4) la conscience de la descendance d'une même nation ou d'ancêtres de même origine ; 5) la reconnaissance du groupe par ceux qui n'en font pas partie.

C'est ici que se pose la question très floue mais très concrète de l'appartenance. Dans un contexte singulier, on peut se définir ou se désigner comme Canadiens français ou plutôt maintenant comme Québécois, par rapport aux Canadiens anglais. Mais les Franco-Ontariens, ces descendants de Français, qui habitent

Toronto, Sudbury ou d'autres régions de la Province d'Ontario, peuvent se comparer aux Québécois alors qu'ils se distinguent des Ontariens wasp. Les Canadiens dans leur ensemble se situent souvent par rapport aux Américains, dont ils sont semblables et différents, les Anglo-Canadiens, plus proches par la langue que les Franco-Canadiens, mais non moins résolus à maintenir politiquement et culturellement des distances par rapport à la culture américaine. C'est la situation d'appartenance qui fait varier ici la relation ou l'interrelation d'un groupe à l'autre. Les peuples fondateurs, à savoir les Anglais venus d'Angleterre ainsi que les Loyalistes arrivés des États-Unis après la Révolution américaine de 1776, et les Français venus de France fonder la colonie et coloniser toute l'Amérique avant de se restreindre au Québec, deviennent alors des concepts qui désignent les deux communautés dont les caractères linguistiques et culturels les définissent et les constituent abstraitement. Mais ces deux groupes dominants dans leur zone géographique respective ont été transformés par des facteurs comme l'américanisation, l'industrialisation, l'urbanisation et surtout l'immigration, lesquels ont développé chez eux des caractères particuliers résultant de leur expérience canadienne. En assimilant les diverses communautés ethniques, en les intégrant partiellement ou totalement, les groupes fondateurs et dominants ont été eux-mêmes transformés. Ce phénomène possède un nom technique, l'*ethnisation* : on ne change pas les autres sans se changer soi-même.

En effet, si l'ethnicité est définie par rapport aux groupes ethniques nés de l'immigration et de leur filiation aux nations d'origine, l'idée de nation dans le contexte du pays d'accueil est plus un fait politique

qu'un fait de civilisation. Il s'agit alors d'une forme d'organisation construite autour de l'État à partir du groupe ethnique dominant et en faveur de ses intérêts. Le pluralisme culturel est de la sorte en contradiction avec la logique même de l'État-Nation, qui incarne les aspirations des classes dominantes. Dans le cas de l'Amérique du Nord, l'idéologie nationaliste a fonctionné d'une double façon contradictoire : par exclusion des Indiens et des Noirs et par inclusion des autres groupes, surtout ceux d'origine européenne. Le cas du Canada et du Québec présente des particularités. Les communautés ethnoculturelles y conservent une sorte de spécificité reconnue qui conduit dans un premier temps à la folklorisation et par la suite à une intégration par paliers ou groupes. La notion de « vertical Mosaic » du théoricien John Porter¹² est au Canada le contraire de ce qui se passe aux États-Unis où, dans la plupart des cas, l'immigration donne lieu à l'assimilation pure et simple, ce qui impose l'image d'une mosaïque horizontale. La politique canadienne du multiculturalisme va dans le sens d'un pluralisme culturel qui vise au développement de la conscience individuelle et collective d'appartenance au Canada, tout en ne niant pas et même en tendant à maintenir en vie et en forme les valeurs culturelles des groupes ethniques et leurs racines ancestrales. Comme il s'agit d'un multiculturalisme dans un cadre bilingue, français et anglais, cette politique conduit, en théorie et en pratique, à une double intégration des groupes ethnoculturels, d'autant plus que le bilinguisme officiel reste le support d'une assimilation discrète mais évidente.

12. John Porter, *The Vertical Mosaic. An Analysis of Social Class and Power in Canada*, Toronto, The University of Toronto Press, 1965.

Le Québec, lui, plus préoccupé par ses rapports avec le groupe dominant anglo-saxon, s'est, jusqu'à récemment, peu intéressé aux communautés culturelles. La dénatalité, la baisse constante de la proportion française dans le Canada, en raison de l'immigration surtout, ont petit à petit amené les Québécois à se préoccuper des nouveaux venus et à élaborer des politiques en vue de les intégrer. Elles sont exposées entre autres dans *Autant de façons d'être Québécois*¹³, un document gouvernemental officiel de 1981 qui vise à mettre à profit l'immigration aux fins du renforcement du poids démographique du Québec dans l'ensemble du Canada. Du côté des communautés culturelles, on hésite à entrer dans cette voie, jugeant cette politique d'ethnocentrisme ou de résurgence du nationalisme québécois des années de la Révolution tranquille, les années 1960.

Pour montrer comment la littérature intègre cette situation dans des formes, des thématiques et des contenus propres, il faudrait tenir compte des deux grandes littératures du pays, la française et l'anglaise. Car en réalité, les écrivains des groupes ethniques qui utilisent l'une ou l'autre langue officielle du Canada y transposent, explicitement ou implicitement, des données vécues dont ils montrent une face souvent cachée autrement. C'est le cas de nombreux écrivains consacrés et même canonisés dans l'un et l'autre corpus. Un récipiendaire du Prix du Gouverneur général du Canada dans la catégorie « roman », Nino Ricci, d'origine italienne, pour *Lives of the Saints*¹⁴, et un titulaire de

13. Gouvernement du Québec, *Autant de façons d'être Québécois : plan d'action du Gouvernement du Québec à l'intention des communautés culturelles*, Québec, Développement culturel et scientifique, 1981.

14. Nino Ricci, *Lives of the Saints*, Don Mills, Dunvegan Cormorant Books, 1990. Traduit en français par Anne Robinovitch, *Les yeux bleus*

quatre grands prix¹⁵, Sergio Kokis, d'origine brésilienne, pour *Le pavillon des miroirs*¹⁶, sont deux exemples parmi des dizaines. On peut dire que les écrivains des minorités ethniques écrivent davantage dans les deux langues officielles que dans leur langue d'origine et forcément plus dans la langue anglaise. Voici deux autres exemples en littérature canadienne-anglaise. Michael Ondaatje, d'origine sri lankaise, l'auteur de *L'homme flambé*¹⁷, a obtenu le Booker Prize, l'équivalent anglais du Goncourt français ou du Pulitzer américain. On a tiré du livre un film à grand succès, ce qui l'a fait connaître très largement. Joy Kogawa, une écrivaine d'origine japonaise, a écrit un roman fort commenté, *Obasan*¹⁸, qui explore plusieurs modes d'acculturation à travers une variété de personnages, dont Stephen, qui a rejeté la langue, la nourriture et les valeurs de la culture japonaise pour embrasser celle de la majorité anglaise (mais il a également une amie québécoise). Ce récit fait également état de la discrimination raciale à l'endroit de la minorité japonaise de la Colombie Britannique et de sa détention dans les camps durant la dernière guerre ou de sa

du serpent, Paris, Denoël, 1992. Depuis, Ricci a publié deux autres romans qui complètent une trilogie portant sur l'intégration de ces personnages italiens dans le milieu torontois.

15. Prix de l'Académie des lettres du Québec 1994, Grand Prix littéraire de la Ville de Montréal 1994, Prix Québec-Paris 1995, Prix Desjardins 1995. « Livre exubérant qui nous révèle un grand romancier, un sens extraordinaire de la fabulation, de la construction et du rythme, un univers tout à fait inédit dans la littérature québécoise » (Pierre Bourque, maire de Montréal, lors de la remise du Prix de la Ville de Montréal).

16. Sergio Kokis, *Le pavillon des miroirs*, Montréal, XYZ éditeur, 1994.

17. Michael Ondaatje, *The English Patient*, New York, Vintage Books, 1992. Traduit en français par Marie-Odile Masek, *L'homme flambé*, Paris, L'Olivier, 1993.

18. Joy Kogawa, *Obasan*, Toronto, Lester and Orpen Dennys, 1981.

dispersion ailleurs au Canada, dont à Montréal. À ce propos, Keibo Oiwa a publié une intéressante étude sur « The Structure of Dispersal : The Japanese-Canadian Community of Montreal 1942-1952 »¹⁹, par laquelle il analyse les répercussions de la « dispersion » dans cette communauté japonaise de Montréal qui échappe au ghetto et à l'assimilation pour aboutir à une sorte « d'attitude marginale propre ». Mais nous voulons nous concentrer sur la production québécoise de langue française d'écrivains issus d'autres communautés culturelles de Montréal, dont l'histoire est l'une des plus riches et des plus diversifiées au Canada.

Considérer la littérature comme lieu privilégié de la manifestation des différences et des affrontements, dans cette quête d'une langue permettant de (re)trouver une identité culturelle ou nationale, relève de la discipline comparatiste, laquelle s'intéresse, dans ce cas, aux interférences littéraires et artistiques en tant que modes d'explicitation de situations sociales données. Une approche méthodologique particulière s'impose pour traiter ce sujet : il faut d'abord définir, comme nous venons de le faire, des concepts tels l'ethnicité, le pluralisme, la culture et la nation ; il s'agira ensuite de créer des rapports entre ces concepts et la littérature dans ses composantes essentielles (symboliques, thématiques, esthétiques, génériques, historiques, etc.) ; finalement, des analyses appropriées permettront d'élucider les rapports préalablement mis à jour. Quelques cas exemplaires du Québec contemporain mettent en lumière les différences correspondant aux transformations idéologiques des groupes ethniques et du

19. Keibo Oiwa, « The Structure of Dispersal : The Japanese-Canadian Community of Montreal 1942-1952 », *Canadian Ethnic Studies/Études ethniques canadiennes*, vol. XVIII, n° 2, 1986, p. 20-37.

milieu québécois ainsi que leurs interrelations culturelles dans cette quête d'identité communautaire ou nationale.

Sur ce dernier point, un rappel de l'Histoire apporte un début de réponse. La littérature canadienne s'est longtemps définie, aux ^{xix}^e et ^{xx}^e siècles, comme le miroir ou le reflet de la nation, du pays. Dans l'esprit des écrivains et des critiques, la littérature devait contribuer à l'édification du Dominion du Canada comme, selon le cas, extension américaine du grand Empire britannique, ou comme territoire d'existence française en Amérique. Le lieu de rencontre des deux aspirations est l'Amérique, mais une Amérique différente des États-Unis. L'Acte de l'Amérique du Nord Britannique de 1867 représente le moment et le document de référence de cette « union » des forces, à laquelle la littérature du ^{xix}^e siècle renvoie constamment. Comme l'a noté justement Northrop Frye²⁰, les Canadiens ont toujours parlé de leur « jeune » littérature comme l'expression d'un nouveau pays, d'une nouvelle civilisation, ce qui a eu pour effet de créer l'impression d'un commencement, d'origines et de fondations. Tel n'était pourtant pas le cas puisque le Canada, à la fin du ^{xix}^e siècle, avait franchi la même étape que tous les pays qui vivaient dans le système capitaliste industriel. L'idée de croissance ou de progrès qui réduisait la littérature à des « moments », à des « étapes » privilégiés dans cette voie de l'affranchissement faisait oublier cet accord fondamental de la réalité littéraire ou artistique d'ici à celle d'ailleurs,

20. Northrop Frye, « Conclusion », dans Carl F. Klinck (dir.), *Literary History of Canada*, Toronto, The University of Toronto Press, 1965, tome III, p. 864.

c'est-à-dire la nécessité de tenir compte de questions comme les conditions de production, d'édition, de marché et de concurrence dans ces divers domaines. Le repli sur soi, sur ses réalisations, avait pour but de se trouver ou de se forger une identité propre, laquelle ne pouvait être conçue que par l'inscription d'une différence par rapport à d'autres modèles de référence. La valorisation des « vertus » et des « particularités » de la littérature canadienne par rapport à celle de France, d'Angleterre ou des États-Unis permettait de lui accorder une « position » dans un ensemble et, partant, la fonction de définir une identité canadienne.

Deux citations d'auteurs de la dernière moitié du XIX^e siècle indiquent cet objectif de la littérature. Du Rev. Edward Hartley Dewart, d'abord : « A national literature is an essential element in the formation of national character [...] Our colonial position, whatever may be its political advantages, is not favorable to the growth of an indigenous literature²¹ ». Le colonialisme littéraire dont il est question ici sera un motif récurrent de la critique canadienne depuis lors. Dans son « Introduction » à la réédition du *Répertoire national*, le juge Adolphe-Basile Routhier écrit : « La littérature d'un peuple est son verbe : c'est par elle qu'il manifeste au monde ses idées, ses croyances, ses affectations, son rôle et ses destinées²² ». Aussi, la recherche

21. Rev. Edward Hartley Dewart, *Selections of Canadian Poets* (1864), Toronto, The University of Toronto Press, 1973 (Introduction by Douglas Lockhead). « Une littérature nationale est un élément essentiel dans la formation d'un caractère national [...] Notre situation coloniale, quels que soient ses avantages politiques, n'est pas favorable à l'épanouissement d'une littérature indigène ».

22. Adolphe-Basile Routhier, « Introduction », *Le Répertoire national* (de James Huston, 1948-1952), Montréal, J.-M. Valois, 1893, 4 vol., tome I, p. XLIV.

de l'originalité est-elle le souci majeur des écrivains : « Oui nous aurons une littérature indigène ayant son cachet propre, original, portant vivement l'empreinte de notre peuple, en un mot nous aurons une littérature nationale », proclame l'historien Edmond Lareau, en tête de son *Histoire de la littérature canadienne*, publiée en 1874²³. Cette idée de « littérature nationale », à la fois française et anglaise, prend corps et se forme dans les années de la Confédération de 1867. Du côté francophone, le texte fondamental est celui de l'abbé Henry-Raymond Casgrain : « Un mouvement littéraire en Canada », de 1863²⁴.

À cette époque, il n'existait pas encore de « communautés culturelles » ainsi qu'on les nomme aujourd'hui. Les questions ne se posaient qu'en fonction des Français et des Anglais, les autochtones, même présents, n'ayant pas la place qu'ils tiennent de nos jours dans ces débats. Ils constituaient pourtant alors des groupes linguistiques et culturels différents, quoique peu visibles. D'où l'on voit que le concept d'*ethnicité*, tel qu'élaboré, est un construit idéologique et le fruit d'une longue gestation. Il s'agit d'une nouvelle réalité issue de la prise de conscience d'une appartenance à un territoire, comme on le voit dans les revendications actuelles des Amérindiens, mais qui ne serait pas que ça. L'ethnicité est presque impossible à cerner dans tous ses éléments, puisque plusieurs d'entre eux ne s'appliquent pas à chaque cas particulier. Ainsi diffère-t-elle selon qu'on l'utilise dans un contexte

23. Edmond Lareau, *Histoire de la littérature canadienne*, Montréal, Lovell, 1874.

24. Henri-Raymond Casgrain, « Le mouvement littéraire en Canada » (1866), *Œuvres complètes. Légendes et œuvres diverses*, tome III, Québec, Darveau, 1875, p. 75-85.

européen chez des sociologues, des historiens ou des juristes, ou dans un contexte de pays de la périphérie chez les anthropologues, ou encore dans le contexte de l'immigration chez les sociologues américains. Le concept de « nation », de la même manière, varie selon qu'il est défini comme une réalité objective dans le contexte européen (la nation s'identifiant à l'État), ou comme une réalité pragmatique, un fait politique accepté et acquis, ou un fait de civilisation, « une réalité subjective constituée par l'ensemble des sujets qu'unit le même sentiment de nationalité », comme l'écrit Guy Michaud²⁵. Ainsi, l'ethnicité peut se concevoir comme la résurgence de régionalismes, que l'ethnisation combat par l'assimilation des ethnies au sein de l'ensemble national. La résurgence des nationalismes est plus souvent liée au développement inégal des régions, souvent périphériques qu'à des données culturelles. En Amérique, la construction d'une unité nationale autour d'une structure politique n'a pas abouti à l'homogénéisation, en raison, d'abord, de la structure fédérale des États et, ensuite, de l'immigration massive sans cesse renouvelée, laquelle était assimilée quoique jamais totalement absorbée. Aussi, l'ethnisation dans le contexte nord-américain est davantage le fait de situations sociales inégales qu'une prise en charge de l'État-Nation. C'est précisément l'exclusion des groupes ethniques qui provoque leur mobilisation. Et c'est aussi à ces occasions que reviennent à la surface l'appartenance et la filiation des groupes à leurs origines ethniques et aux rapports qu'ils gardent avec elles. En conséquence, le concept de groupe ethnique

25. Guy Michaud, « Mise au point », *Identités collectives et relations interculturelles*, Bruxelles, Éditions Complexe, 1978, p. 115.

se définit à la fois comme conscience historique – langue, tradition, culture – et comme volonté de sauvegarder une identité, et non en tant qu'intégration et appartenance au territoire d'accueil.

L'art et la littérature servent de formes significatives aux orientations diverses que prend la recherche de l'identité chez ces différents groupes humains. Les écrivains néo-qubécois de Montréal ou bien adoptent l'une des deux langues d'usage, le français ou l'anglais, ou bien écrivent dans leur langue maternelle. Dans ce dernier cas, leurs œuvres sont renvoyées à la littérature de leur pays d'origine où elles prennent ou prendront une place, selon leur réception et leur légitimation. Mais elles ne peuvent constituer un corpus littéraire autonome, étant donné leur faible quantité et surtout leurs difficiles conditions de diffusion et de consommation. Aussi, constate-t-on en général que les écrivains néo-canadiens ou néo-qubécois ont adopté l'une des deux langues officielles comme mode d'expression littéraire. Pour rester dans le contexte de Montréal, des écrivains d'origine juive sont devenus représentatifs de la littérature canadienne-anglaise, tels Leonard Cohen, Mordecai Richler et A. M. Klein. Nombre d'écrivains considérés aujourd'hui comme les meilleurs représentants de la littérature canadienne ne sont pas Canadiens de naissance : Frederick Philip Grove et Robert Kroetsch, nés en Allemagne, Michael Ondaatje, né au Sri Lanka, Mary di Michele ou Filippo Salvatore, originaires d'Italie, Neil Bissoondath, né en Jamaïque de parents indiens, David Homel, venu de Chicago... De la littérature québécoise, évoquons seulement Alice Parizeau, d'origine polonaise, Michel van Schendel, originaire des Flandres, Naïm Kattan, né à Bagdad, Jacques Folch-Ribas, originaire d'Espagne

ainsi que d'autres émigrés d'Asie, d'Amérique latine ou du monde arabe. Et nous ne tenons pas compte de tous les écrivains venus de France ou de pays francophones, donc de langue maternelle française.

Depuis 1940, mais surtout depuis les années 1980, ces immigrants venus au Québec, ont été reconnus écrivains québécois et de plus en plus explicitement intégrés à l'institution littéraire. Appartenant à ces communautés culturelles ou groupes ethniques, ces écrivains sont aussi désignés, selon l'article 15 de la Loi canadienne sur les droits de la personne, comme des membres d'une « minorité visible », que leur race ou leur couleur place parmi les groupes suivants : les Noirs, les Chinois, les Japonais, les Coréens, les Latino-Américains, les Haïtiens, etc. Dans ce document gouvernemental, la liste est exhaustive. Étant donné cette reconnaissance explicite du groupe ethnique, à laquelle les deux lois canadiennes de 1973 et de 1988 sur le multiculturalisme, ainsi que la création du Ministère fédéral du multiculturalisme, ont donné valeur de politique officielle, il est devenu impératif de tenir compte de ces écrivains et de leur apport à la littérature. Cela ne s'est pas fait d'un seul coup, mais petit à petit et, de façon plus évidente, dans les années 1980.

La plupart des littératures nationales et des discours (critique et historique) tenus sur elles font peu état de l'apport spécifique d'écrivains venus d'ailleurs, comme s'agissant d'une composante significative. Aucun historien ou critique de la littérature française contemporaine, par exemple, ne considère les écrivains nés hors de France (qu'il s'agisse de Ionesco, Beckett, Yourcenar, Mallet-Joris, Julien Green, Joseph Kessel, Emmanuel Roblès, Tristan Klingsor, Georges Schéhadé, Jacques Chessex, Andrée Chedid, Philippe

Jacottet et d'autres) comme n'appartenant pas automatiquement à la littérature française tout court et ce, que ce soit en raison de leur origine, de leur adoption de la langue et de la culture françaises ou encore en fonction de leur thématique ou de leur imaginaire propre. À cet égard, le Québec et le Canada littéraires présentent une situation exceptionnelle ; ces circonstances nous contraignent donc, d'une certaine façon, à agir autrement. Et cela fait partie de nos ambiguïtés.

La littérature québécoise de langue française, comme la littérature canadienne de langue anglaise, existe dans une fédération politique bilingue, le Canada, qui lui laisse la possibilité de se dire « nationale ». Mais dans ce cas, que veut dire « nationale » ? Canadienne ou québécoise, ou les deux à la fois ? Première ambiguïté. S'écrivant en français, la littérature québécoise se trouve reliée ou comparée à la littérature française de France, au point que plusieurs de ses écrivains sont publiés à Paris, et de ce fait, ne sont reconnus « québécois » que d'un côté de l'Atlantique. Elle est donc de langue française sans être française, elle est française par la langue sans l'être comme littérature. Deuxième ambiguïté. Depuis plusieurs années, on parle d'une sorte de mouvement politique de contrebalance au Commonwealth britannique, soit la Francophonie internationale, dont les sommets de Paris, Québec, Lomé, l'Île Maurice, Cotonou, Hanoï et Moncton, ont tenté d'approfondir les assises. La littérature québécoise se trouve ainsi l'une des littératures dites francophones, sans trop savoir à quoi ce rattachement oblige et ce qu'il apporte en termes littéraires ou autres. Tout en se disant québécoise, elle est aussi francophone. Troisième ambiguïté. Enfin, le Québec, comme le Canada, est une terre d'immigration qui

accueille des individus dont quelques-uns sont devenus des écrivains de langue française, inscrits dans et consacrés par l'histoire et la critique québécoises. Les œuvres de ces écrivains néo-québécois sont-elles québécoises ou « autres » ? Quatrième ambiguïté.

L'étude de ce dernier type d'ambiguïté permet de revenir sur les trois autres, le caractère national, français et francophone de la littérature québécoise, qui ne s'est pas toujours appelée ainsi. On sait que c'est durant les années 1960 que le terme « québécois » s'est imposé. Ce qui pose des problèmes de terminologie quand il s'agit de la littérature antérieure à cette date et qui entraîne des auteurs à imposer à l'histoire littéraire tout entière l'appellation de québécoise et non celles, variant avec les époques, de « canadienne » pour le *xix^e* siècle, de « canadienne-française », jusque vers le milieu du *xx^e* siècle, ou de « littérature française du Québec », dans les années 1950. Ce processus terminologique montre une fois de plus l'ambiguïté fondamentale du phénomène littéraire au Québec. L'apport des écrivains et des œuvres d'origine ethnique depuis quelques décennies a forcé l'institution littéraire et ses agents à se redéfinir comme « québécois ». Un examen rapide des articles, des études et des polémiques depuis une décennie, en particulier sur la question du multiculturalisme et du pluralisme culturel au Québec, indique clairement un changement d'attitude et de mentalité qui s'est répercuté dans le domaine littéraire proprement dit. Le problème de l'identité a commencé à se poser, différemment bien sûr, aux écrivains immigrants et québécois : pour les uns, une identité à conserver ou à convertir dans la langue ou la culture du pays d'adoption ; pour les autres, une identité à préserver ou à approfondir selon le renforcement de la langue et de

la culture françaises, ou des valeurs historiques nationales. Dans les deux cas, l'héritage linguistique et culturel est en cause dans cette appartenance. En tête de leur anthologie d'écrivains d'origine italienne, Fulvio Caccia (prix du Gouverneur général du Canada pour un recueil de poésie en 1994²⁶) et Antonio D'Alfonso écrivent que l'immigrant

[...] minoritaire à l'intérieur d'une minorité, à cheval sur trois cultures et autant de langues, entretient avec le langage un rapport complexe. Car tant dans l'exercice du français ou de l'anglais, son langage est marqué par la déterritorialité [...]. [Mais] cette triangulation des cultures est riche de possibles et de reconversions. En cela, elle fait écho à la culture québécoise qui s'affirme contre le modèle canadien-anglais qui lui-même cherche à se démarquer de l'américain. En rassemblant des poètes, dramaturges, cinéastes, romanciers s'exprimant en français, en anglais, en italien, nous avons voulu donner toute la mesure de cette fuite en avant, de cette distanciation qui indexe ici les recherches d'identité. Parce qu'il participe à l'une ou à l'autre, l'auteur d'origine italienne offre peut-être une nouvelle façon de lire la réalité²⁷.

Car écrire dans une autre langue, constitue pour des immigrants, une relation particulière à cette langue de l'autre, le français québécois, aux conditions institutionnelles, esthétiques et culturelles de cette littérature, elle-même problématique en raison de sa situation marginale par rapport à la littérature française, contiguë par rapport à la littérature canadienne-anglaise, ou

26. Fulvio Caccia, *Agnos*, suivi de *Sirocco*, d'*Anapurna* et d'*Irpina*, Montréal, Guernica, 1994.

27. Fulvio Caccia et Antonio D'Alfonso, *Quêtes. Textes d'auteurs italo-québécois*, Montréal, Guernica, 1983, p. 9-10.

indéfinie par rapport aux littératures de la francophonie. Écrire en français au Québec est pour l'immigrant épouser dans une certaine mesure la position de la langue littéraire du pays, celle de la culture qu'elle traduit, mais aussi s'en distancer pour préserver la sienne ou ce qu'il en reste, la langue d'origine porteuse d'une culture propre. Pour éclairer cette situation, il faut se poser une autre question : qu'est-ce que la littérature québécoise aujourd'hui ?

Les historiens actuels²⁸ la considèrent comme une littérature autonome, même si ce caractère reste encore mal défini et peu explicité. Elle est autonome, en ce sens que ses écrivains, ses critiques, ses éditeurs, ses instances de légitimation et de consécration la reconnaissent telle. L'autonomisation est une conquête sur soi plus que sur autrui. Longtemps en effet, les Québécois lettrés n'estimaient pas leur littérature au même point que les autres, en particulier la littérature française. Depuis plusieurs décennies, la tendance s'est inversée et a laissé place à la prise de conscience d'une situation de dépendance. Un moment de ce revirement se situe à la fin de la dernière guerre mondiale, à l'occasion de la querelle entre le romancier et éditeur Robert Charbonneau et l'écrivain et éditeur des *Lettres françaises*, Louis Aragon. Nous en ferons état au moment venu²⁹. La Révolution tranquille, dans les années 1960, a été un autre moment d'effervescence qui a concrétisé cette reconnaissance d'une autonomie de plus en plus évidente de la littérature québécoise. C'est

28. Voir « Introduction », dans Maurice Lemire (dir.), *La vie littéraire au Québec*, Québec, Les Presses de l'Université Laval, tome I, 1992, tome II, 1994, tome III, 1996, et tome IV, 1999.

29. Voir chapitre II.

l'époque où des institutions de la littérature (enseignement, édition, foires du livre, prix, pages littéraires des journaux, création de revues spécialisées, dont *Livres et auteurs canadiens* en 1960, etc.) lui donnent une visibilité que ces moyens de connaissance et de diffusion rendent possible.

L'apport des écrivains néo-québécois a aussi joué un rôle dans cette présence au monde de la littérature québécoise. Ce sera l'objet des chapitres suivants, qui montreront la validité de cet énoncé. Pour le moment, quatre périodes composent l'histoire de ce que nous appelons la composante ethnoculturelle littéraire. De 1937 à 1959, les écrivains antérieurement ou nouvellement arrivés au Québec s'alignent sur la dominante culturelle, littéraire, sociale et institutionnelle. Leur écriture pourrait être qualifiée d'*homogène*, en ce sens qu'elle ne marque pas de différence par rapport à celle des écrivains québécois. La majorité de ces auteurs, sauf Alain Horic, d'origine croate, vient de France et de Belgique, dont Édouard Baudry et Paul Gury (Loïc Le Gouriadec), Michel van Schendel, Jacqueline Mabit (retournée en France en 1948), Eugène Achard, Pierre Hamp, Théodore Koenig, Claude Haeffely ; deux sont d'Allemagne et de Suisse : Gustave Keller-Wolff et Alfred-Charles Glauser. Le français de l'un de ces derniers écrivains de langue allemande n'apparaît pas étranger, bien que les sujets qu'ils traitent renvoient à des expériences européennes liées à la guerre. Trois écrivains, des poètes d'abord, Alain Horic, Claude Haeffely et Théodore Koenig, ont participé étroitement au mouvement de l'Hexagone, fondée en 1953, et à la résurgence des formes surréalistes de la poésie québécoise de l'époque, en particulier autour de la maison Erta de Roland Giguère. Les autres reprennent des

thématiques connues sinon pratiquées, dont le voyage (Jacqueline Mabit) et l'enfance (Eugène Achard).

La période de 1960 à 1975 apporte une diversité culturelle en accord avec la Révolution tranquille, qui commence à changer les structures et les mentalités au Québec. Cette transformation de la société et de la vie littéraire s'accompagne dans les œuvres et chez les écrivains néo-québécois d'une écriture *hétérogène*, pour sa valeur d'écart par rapport à des normes et des règles explicites et/ou implicites. Trois écrivains et leurs œuvres signalent trois parcours significatifs : l'un, Jean Basile, s'oriente vers la marginalité contre-culturelle à la mode (Patrick Straram, le Bison ravi, épouse le même parcours) ; le deuxième, Jean-François Sombry, décrit le monde d'un terroriste et révolutionnaire du Québec des années 1960, qui s'en écarte délibérément et s'en évade (Alice Parizeau entre dans ce courant) ; le troisième, Juan Garcia, un poète, adhère à la cause de la libération du Québec, laquelle se concrétiserait dans ses poésies par une symbolique du corps et du pays considérée comme typique des recueils publiés à l'Hexagone (de Jean-Guy Pilon, Gaston Miron, Jacques Brault). On constate, sinon une unanimité, du moins une sorte de cohésion dans le paysage culturel et littéraire d'alors, si l'on songe que la contre-culture est aussi le fait d'écrivains québécois (Raoul Duguay, Lucien Francœur, Denis Vanier, Josée Yvon) et que chez ces derniers les revendications nationales québécoises qui ont cours durant ces années ne sont jamais absentes de leurs œuvres.

La situation change du tout au tout après 1975. Les immigrants qui entrent dans la carrière des lettres se dissocient des questions du Québec et marquent plutôt leurs différences que leurs ressemblances avec les Qué-

bécois « pure laine » ou, « de souche ». Ils comprennent que l'ethnocentrisme dans l'éducation, les médias, la culture de masse, les réalités sociales et politiques, concentre toujours l'attention sur la vision du groupe majoritaire et jamais ou si peu sur celle des *minorités visibles*, comme on les appelle désormais. À cela s'ajoute le fait que le fossé s'élargit sans cesse au plan des interrelations culturelles, chez les immigrants qui sont perçus comme une nécessité vitale pour la survie du groupe francophone au Canada mais aussi comme une nécessité coûteuse pour l'équilibre de la nation québécoise majoritaire au Québec, mais minoritaire au Canada. La question de l'identité est désormais au cœur de l'écriture.

Cette écriture n'est plus solitaire ou individuelle, comme par les années passées, mais, dans une certaine mesure, collective. Et elle se donne comme *immigrante*. Ainsi, dans la décennie 1980, de nombreuses anthologies rassemblent des écrivains de telle ou telle ethnie culturelle (ou de plusieurs³⁰) : par exemple les Noirs³¹ ou les Première Nations³², qui sont en situation de renaissance au Canada et de reprise en main de leur destin politique. L'exemple le plus frappant est celui de la communauté italienne. La maison d'édition Guernica fondée à Montréal en 1978 (déménagée à Toronto en 1995) par Antonio D'Alfonso a publié en anglais et en

30. Alexe Ananke, *Québec Kaléidoscope. Fictions*, Montréal, PAJE Éditeur, 1991. (Coll. « Post-Scriptum ».) Cette anthologie rassemble 10 écrivain(e)s de plusieurs origines, vietnamienne, chilienne, italienne, libanaise, haïtienne, qui « témoignent de la richesse culturelle du Québec contemporain » (quatrième de couverture).

31. *Other Voices. Writings by Blacks in Canada*, Edited by Lorris Elliott, Toronto, Williams-Wallace Publisher., 1985.

32. Heather Hodgson (dir.), *Seventh Generation. Contemporary Native Writing*, Penticton, B.C., Theytus Books Ltd, 1989.

français de nombreux auteurs italiens, Ken Catellano-Norris, Marco Fraticelli, Filippo Salvatore, Fulvio Caccia, Marco Micone, et d'autres, ainsi que deux anthologies, l'une en français, *Quêtes. Textes d'auteurs italo-qubécois*³³, l'autre en anglais, *Contrasts. Comparative Essays on Italian-Canadian Writings*³⁴, dont les introductions donnent les indications du renversement de la situation culturelle de l'immigrant italien, comparable sous bien des rapports à celle des autres immigrants.

L'écriture *immigrante* a pris le nom d'écriture *migrante* au milieu des années 1980 et dans les années 1990. Sous l'impulsion d'une critique de plus en plus attentive à ce phénomène et à des chercheurs universitaires, dont Sherry Simon, Pierre L'Hérault, Simon Harel, Régine Robin, l'expression a pris forme, s'est définie, a été systématisée. Depuis, on ne parle plus que de *littérature migrante*, qui pose d'ailleurs le problème de savoir s'il s'agit ou non d'une « littérature » autre que québécoise. Désormais, le terme *migrant(e)s*, désignant ceux qu'on appelait immigrants, mais plus communément appliquée à *écriture*, dénoue l'ambiguïté de son application à *littérature*. Il met le doigt sur des œuvres qui ont à faire avec l'ensemble de la production littéraire québécoise, dont elles sont une partie constituante. L'idée de système, à la base de cet essai, se trouve ainsi rappelée et confirmée, en ce sens que la contribution immigrante est un apport qui a fait varier le système et l'a amené à composer ou à organiser de façon différente, selon les époques, ses éléments

33. Fulvio Caccia et Antonio D'Alfonso, *op. cit.*

34. *Contrasts. Comparative Essays on Italian-Canadian Writings* (Edited by Joseph Pivato), Montréal, Guernica, 1985.

constitutifs. Dans l'« Introduction » de la cinquième partie (« Langue et fiction de l'identitaire ») de l'ouvrage collectif *La recherche littéraire*³⁵, Régine Robin présente quelques-unes de ces données systémiques quand elle distingue trois positionnements d'écrivains selon l'origine ethnique, la thématique et l'écriture, des positionnements qui n'obéissent pas cependant à des règles ou à des lois strictes. Certains écrivains tendront à représenter la culture de leur groupe, d'autres à se fondre dans celle de l'Autre, ou à se situer au-dessus des cultures en présence et/ou encore, à vouloir en faire une sorte de métissage, qu'on a appelé « transculture ». Mais entre toutes ces positions, il n'y a pas de frontière, « tout cela revenant à creuser en soi et dans l'écriture une *position d'étranger, d'étrangeté*, d'inquiétante étrangeté, et cela est propre à toute forme d'écriture dès qu'elle abandonne des positions de certitude identitaire, dès que l'identité se décompacitifie et se problématise³⁶ ». Cette transformation particulière vaut pour tout le système littéraire québécois, et en particulier pour la (re)définition de la littérature *nationale*, comme nous le verrons au terme de notre dernier chapitre et en conclusion.

Sous l'écriture et par elle se représente toujours l'identitaire qui, dans le cas des écrivains néo-québécois, se ramène à l'intégration à la littérature du Québec ou à la transformation de celle-ci. Pour Régine

35. Claude Duchet et Stéphane Vachon (dir.), *La recherche littéraire. Objets et méthodes*, Paris et Montréal, Presses universitaires de Vincennes et XYZ éditeur, 1993, p. 307-308 (réédition revue, corrigée et augmentée, 1998).

36. Régine Robin, « À propos de la notion kafkaïenne de littérature minoritaire : quelques questions posées à la littérature québécoise », *Paragraphes*, n° 2, 1989, p. 9.

Robin, les « transformations linguistiques, lexicales, même syntaxiques, une hybridité culturelle affirmée, de nouveaux types d'écriture », résulteront de l'intégration des écritures migrantes à la littérature québécoise. Pour Sherry Simon, « la problématique de *l'écriture migrante* deviendra de plus en plus celle de la littérature québécoise dans son ensemble »³⁷. On verra dans un avenir pas très lointain laquelle de ces deux prospectives s'avérera la bonne, c'est-à-dire celle qui dominera le paysage littéraire du Québec du xxi^e siècle. Mais pour le moment, les deux semblent cohabiter et surtout s'enrichir par des échanges, si l'on en croit ce témoignage d'une écrivaine québécoise d'origine égyptienne, Mona Latif-Ghattas : « Les auteurs d'ici m'ont inculqué un sens des réalités, de la matérialité, un culot, une audace que je n'avais pas auparavant », dit-elle. En contrepartie, selon elle, « les écrivains de partout vivant au Québec ont contribué à ouvrir davantage la littérature d'ici sur le monde, sur l'ailleurs et les différentes formes d'expression qui y prévalent. Avec eux, l'intertextualité avec les textes d'autres souches s'est également répandue, ce qui s'est traduit par des modifications de style et d'intérêt chez plusieurs écrivains québécois »³⁸. La fin de ce parcours aboutit donc à des transferts littéraires et culturels, exprimés par les écrivains migrants et, nous le verrons, concrétisés par les écrivains québécois eux-mêmes.

37. Sherry Simon, « L'altérité revisited », dans Louise Milot et François Dumont (dir.), *Pour un bilan prospectif de la recherche en littérature québécoise*, Québec, Nuit blanche éditeur, 1993, p. 269.

38. Hervé Guay, « Mona Latif-Ghattas. Entretien », *Le Devoir*, 3-4 février 1966, p. D-2.

CHAPITRE II

LES VOIX CULTURELLES À L'UNISSON OU L'UNICULTUREL

L'ÉCRITURE MODERNE (1937-1959)

Dans l'histoire littéraire du Québec, depuis 1764, date de la première imprimerie à Québec, les écrivains immigrants ou étrangers apparaissent à toutes les périodes. Avant 1900, ils sont pour la plupart de langue française et viennent de France, de Belgique ou de Suisse. Au xx^e siècle, l'un des premiers à se tailler une place de choix, et non sans réticence ou débats, est Louis Hémon. Le fait qu'il ne soit resté qu'un an (1911-1912) au Québec, qu'il ait écrit *Maria Chapdelaine* après une production considérable¹ lors de son séjour en Angleterre, n'en faisait pas d'emblée un écrivain québécois ou canadien-français. Est-ce le succès

1. Louis Hémon, *Maria Chapdelaine*, Paris, Grasset, 1921. (Coll. « Les Cahiers verts ».) Le roman a d'abord été publié à Paris en feuilleton dans *Le Temps*, en 1914, avant de paraître à Montréal en 1916, chez Parizeau, puis à Paris. Les trois premiers romans de Hémon ont paru après *Maria Chapdelaine* chez Grasset, *Colin Maillard* (écrit en 1908), en 1924, *Battling Malone, pugiliste* (écrit en 1910), en 1925 et *Monsieur Ripois et la Némésis* (écrit en 1911 et paru en traduction anglaise à New York, chez MacMillan, en 1925), en 1950.

du roman qui a obligé les critiques et historiens du Québec à l'annexer, ainsi qu'en fait foi sa présence dans toutes les Histoires de la littérature canadienne-française ou québécoise? Toujours est-il que la France n'a guère disputé cette adoption, elle qui a lancé le livre en 1921 et en a fait un best-seller avant la lettre, le plus fort tirage de roman français de l'entre-deux guerres. L'écrivain, désormais, figure dans les littératures française et québécoise, sans qu'on se demande à laquelle il appartient vraiment.

Marie Le Franc, pour sa part, n'a pas eu la même chance. En fait, née en Bretagne, elle a vécu une grande partie de sa vie au Québec, n'a publié ses œuvres qu'à Paris et a reçu sa consécration dans son pays d'origine. Même si elle figure dans l'histoire de la littérature québécoise, elle n'y trouve une place (comme bien d'autres écrivains immigrants, Maurice Constantin-Weyer, Georges Bugnet, entre autres), que parce qu'elle a pris le Canada comme lieu romanesque. À cet égard, Bernard Clavel, dont la compagne est l'écrivaine québécoise Josette Pratte, appartiendrait aussi à la littérature québécoise, au moins pour ses romans qui se passent en Abitibi, mais les temps ont changé et il n'est plus question de l'inscrire dans le corpus littéraire du Québec. Il en est de même pour Marie Cardinal, qui vit depuis plusieurs années à Montréal avec Jean-Pierre Ronfard, qu'on retient, lui, comme écrivain néo-québécois. Dans une correspondance que Marie Le Franc a eue avec Louis Dantin, de 1921 à 1928², où elle parle de sa poésie et de ses romans, dont l'un lui valut le prix Femina, il est rappelé que c'est une étude

2. Marie Le Franc, *Lettres à Louis Dantin*, Trois-Rivières, Éditions du Bien Public, 1967.

de Dantin sur son œuvre, *Les voix du cœur et de l'âme*, à l'origine de cette correspondance, qui l'a fait connaître au Canada français. Les deux exemples de Louis Hémon et de Marie Le Franc indiquent une première tension dans cette entreprise de reconnaissance d'écrivains étrangers comme Canadiens français ou Québécois. On verra par la suite comment les choses à la fois demeurent et changent.

L'année 1937, qui inaugure cette période, n'est pas là par hasard³. En fait, c'est en 1937 que commence *Rue Principale*, de l'écrivain immigrant Édouard Baudry, une émission radiophonique qui aura la plus grande cote d'écoute de l'époque, une des séries les plus goûtées sur les ondes de Radio-Canada, et que l'auteur reprendra en livre en 1940⁴. Après sa mort, en 1943, c'est un autre écrivain immigrant, Paul Gury (pseudonyme de Loïc Le Gouriadec), qui continuera comme scripteur de *Rue Principale* jusqu'en 1959. Ce seul exemple couvre la période que nous avons délimitée ici par d'autres moyens, soit 1937-1959. Ces deux premiers écrivains immigrants de notre histoire consacrent un genre populaire que Robert Choquette avait inauguré avec *Le curé de village*, un radiroman diffusé à CKAC en 1935, au sein duquel il s'illustrera plus tard avec *La pension Velder*. Ces deux écrivains sont venus au Québec, l'un, Baudry, de Gand en Belgique, en 1928, l'autre, Gury, de Vannes en Bretagne, en 1906. Arrivé au Québec en 1928, Baudry a d'abord été chroniqueur sportif et judiciaire à *La Patrie*. Dans les

3. 1939 aurait pu tout aussi bien être choisie, qui marque le début de la Seconde Guerre mondiale, comme aussi 1940, en raison de son chiffre pair qui plaît à certains historiens et leur paraît parfois inéluctable.

4. Édouard Baudry, *Rue Principale*, Montréal, Bernard Valiquette, 1940.

années 1930, il commence à produire des émissions radiophoniques tout en fondant, en 1932, une agence de production appelée Imperial Broadcasting Company qui, en 1940, fusionnera avec la Canadian Broadcast Company pour former la Baudry-Harwood Radio Productions. Fort de cette expérience, il produit des émissions radiophoniques de 1932 à 1941, dont *Par le trou de la serrure* (1932-1933), *Un chômeur ingénieur* (1936), *Les aventures extraordinaires d'un petit gars de Montréal* (1937). Mobilisé durant la guerre, il est affecté à l'unité d'outre-mer de Radio-Canada et il meurt dans l'avion qui transporte les correspondants de guerre à la Conférence de Casablanca, abattu au-dessus du Maroc. Paul Gury, lui, a d'abord été tanneur à Montréal, tout en suivant des cours d'art dramatique au Conservatoire Lasalle. Il entre au Théâtre National en 1917, y produit ses premières pièces et accède à la direction. À la fin des années 1930, il est scripteur radiophonique où il produit plusieurs sketches tout en conservant son métier d'acteur au Monument National et au Rideau-Vert, fondé par son épouse, l'actrice Yvette Brind'Amour.

C'est également en 1938 que paraît *Monseigneur Laflèche et son temps* de l'historien Robert Rumilly⁵ et au début des années 1940, plus précisément en 1941, que Jacqueline Mabit vient rejoindre son mari, Pierre Baillargeon, qu'elle avait connu à la Sorbonne en 1939, pour rester au Québec avec lui jusqu'en 1948. Durant cette période en terre canadienne, la romancière

5. Robert Rumilly émigre de l'Île de la Martinique en 1928. Avant *Monseigneur Laflèche et son temps* (Montréal, Les Éditions du Zodiaque, 1938), il avait publié plusieurs ouvrages d'histoire, des monographies (*Sainte-Anne de Beupré*), des biographies (*Sir Wilfrid Laurier*, *La Véreudrye*, *Papineau*, *Marguerite Bourgeoys*, *Mercier*).

publiera *La fin de la joie* à la maison d'édition Lucien Parizeau et *Les hommes ont passé*, chez Beauchemin⁶, en plus de collaborer d'abord à la revue *L'Amérique française*, fondée en 1941 par Baillargeon et Roger Rolland, puis au journal *Notre Temps* et à *Photo-Journal*. *La fin de la joie* paraît en 1945, avec 22 autres titres qui donnent à la maison Lucien Parizeau un essor considérable. Parmi ces titres, on trouve plusieurs œuvres étrangères, trois rééditions et cinq traductions. Les titres québécois ne constituent que le tiers de la production de cette année. Mais on y remarque *Les médisances de Claude Perrin*, de Pierre Baillargeon⁷ et *La fin de la joie*, de Jacqueline Mabit, qui sont des repères pour l'époque, avec, la même année, *Nézon*, de Réal Benoît et l'année précédente, *Les îles de la nuit*, d'Alain Grandbois⁸. L'œuvre de Baillargeon est une critique sarcastique et ironique de la société québécoise et surtout de son système éducatif. L'auteur reprend une longue tradition qui vient de Louis Fréchette en passant par Olivar Asselin et le journal *L'Ordre*, auquel l'éditeur Lucien Parizeau avait collaboré dans le même sens. Le séjour de Baillargeon à Paris a donc donné des suites. *La fin de la joie*, de son côté, propose un récit à la fois nouveau et choquant pour l'époque, celui d'une passion amoureuse entre deux jeunes filles. Dans la société moralisatrice de l'époque, un tel sujet ne pouvait passer inaperçu.

6. Jacqueline Mabit, *La fin de la joie*, Montréal, Lucien Parizeau, 1945; *Les hommes ont passé*, Montréal, Beauchemin, 1948.

7. Pierre Baillargeon, *Les médisances de Claude Perrin*, Montréal, Lucien Parizeau, 1945.

8. Réal Benoît, *Nézon*, Montréal, Lucien Parizeau, 1945; Alain Grandbois, *Les îles de la nuit*, Montréal, Lucien Parizeau, 1944.

Un autre immigrant, Alfred Glauser⁹, publie *Le vent se lève*, chez Valiquette en 1941¹⁰. Ce roman décrit l'exil de personnages venus de Suisse dans les Prairies de l'Ouest, tandis que celui de Pierre Hamp, *Hormidas le Canadien*¹¹, accumule, aux dires de Jean-Charles Falardeau, «les clichés sur la campagne québécoise, les descriptions caricaturales d'une implantation industrielle, d'interminables dissertations sur le clergé, le syndicalisme confessionnel, les comparaisons entre la France et le Québec (que l'auteur d'ailleurs confond avec le Canada)¹²». Quant à Gustave Keller-Wolff, d'origine allemande, il émigre au Québec durant la Seconde Guerre mondiale et enseigne l'allemand au collège Brébeuf à Montréal. Le roman qu'il publie en 1943, *La revanche du destin*¹³, est bien caractérisé par son sous-titre «roman international», car l'action se déroule dans plusieurs pays européens avant et pendant la guerre.

Ce premier volet d'œuvres et d'écrivains de la période indique deux situations : d'une part, une convergence des auteurs et des œuvres à la vie québécoise, à ses institutions littéraires : radio, théâtre, livres, revues et édition ; d'autre part une divergence, du fait de

9. Né dans le Jura bernois (Suisse), il émigre au Canada en 1938 et s'installe au Manitoba, à Fort Garry, où il enseigne le français, le latin et l'allemand à la Ravenscourt School. Après avoir été professeur à l'Université du Manitoba (1943-1946), il passe à l'Université du Wisconsin où il complète son doctorat et y occupe une chaire.

10. Alfred Glauser, *Le vent se lève*, Montréal, Valiquette, 1941.

11. Pierre Hamp (Henri Bourillon), *Hormidas le Canadien*, Paris, Plon, 1952. Français d'origine, Henri Bourillon s'expatrie au Québec durant la Seconde Guerre mondiale où il ne passe que quelques années.

12. Jean-Charles Falardeau, dans Maurice Lemire (dir.), *Dictionnaire des œuvres littéraires du Québec*, Montréal, Fides, 1982, tome III, p. 484.

13. Gustave Keller-Wolff, *La revanche du destin*, Montréal, Éd. Saint-Laurent, 1943.

l'éloignement des auteurs de Montréal, du choix d'intrigues et de thèmes étrangers au Québec. Il reste pourtant qu'il ne s'agit pas de deux situations types face à la réalité littéraire d'alors. L'exemple d'Eugène Achard, qui précède la période mais aussi lui appartient, montre une intégration parfaite à la vie littéraire du Québec. Arrivé de France en 1900 à l'âge de 16 ans, il publie le premier de ses nombreux livres en 1921. Il est surtout connu comme auteur et éditeur de littérature jeunesse, fondateur, directeur, rédacteur et éditeur de revues pédagogiques¹⁴, de magazines et de périodiques pour enfants¹⁵. Il a aussi dirigé les Éditions du Zodiaque¹⁶, à partir de 1935, après avoir fondé sa propre maison, La librairie générale canadienne. En ce sens, il est à l'origine du métier d'éditeur littéraire amorcé dans les années 1920, dont il fut un artisan important par la publication d'ouvrages, la mise en marché et la diffusion de livres, de revues, de magazines, de collections, et dont il a accompagné le développement dans les trois décennies suivantes. De 1935 à 1955, il a été directeur adjoint de la Bibliothèque centrale de Montréal, poste qui faisait suite à celui qu'il a occupé à la direction de la Documentation publique de la Ville de Montréal. Participant à l'institution littéraire canadienne, il est l'un des membres fondateurs de la Société des écrivains canadiens, à laquelle il a ajouté une branche, la Société des écrivains canadiens pour la jeunesse, dont il était l'un des éminents représentants. On l'a honoré en France comme Officier d'Académie pour services rendus à la langue française et, au Québec, à

14. *L'École canadienne*, 1925, *L'École primaire*, 1930.

15. *La Ruche écolière*, 1927-1931, *La Ruche littéraire*, 1931.

16. Où ont paru des livres de Robert Rumilly, dont *Monseigneur Laflèche et son temps*. Voir note 5.

titre de Commandeur de l'Ordre du mérite scolaire. Cette dernière reconnaissance souligne que ses romans pour la jeunesse ont participé à une certaine tradition didactique de ce genre de livres, s'inspirant des thèmes nationalistes en vogue dans la littérature canadienne-française de l'entre-deux-guerres.

Jusqu'ici, on peut considérer qu'il s'agit d'une première phase de cette période, celle des années 1940. C'est dans les années 1950 que des écrivains nouvellement arrivés au Québec participent encore plus étroitement à l'édition, mais aussi et surtout à l'élaboration de thématiques nouvelles, épaulant ainsi les auteurs québécois dans leur recherche de renouvellement d'un genre en particulier, la poésie. Alain Horic, venu de France en 1951, mais né en Croatie, est cofondateur des éditions de l'Hexagone, en 1953, auxquelles se joindra quelques années plus tard Michel van Schendel, tandis que Claude Haeffely, arrivé à Montréal en avril 1953, rencontre en novembre Roland Giguère avec qui il se lie tout de suite ainsi qu'à sa maison d'édition Erta fondée en 1949, où il publiera *La vie reculée* en 1954 et, deux ans plus tard, *Le sommeil et la neige*¹⁷. Théodore Koenig¹⁸, comme aussi Alain Horic, qui publie *L'aube assassinée*, chez Erta en 1957¹⁹, sera également aux côtés de Roland Giguère à Erta, où paraissent ses premiers recueils québécois, *Le jardin zoologique : écrit en mer*, avec des dessins de Conrad Tremblay, *Clefs neuves* et *Poèmes ouverts et poèmes*

17. Claude Haeffely, *La vie reculée. Poèmes*, Montréal, Erta, 1954; *Le sommeil et la neige*, Montréal, Erta, 1956.

18. Né à Liège en Belgique, il séjourne quelques années au Québec où il fait d'abord la rencontre de Roland Giguère et commence sa collaboration aux éditions Erta, puis devient rédacteur à la revue *Cobra*, de 1950 à 1954 et cofondateur et directeur de *Phantomas* à partir de 1953.

19. Alain Horic, *L'aube assassinée*, Montréal, Erta, 1957.

*fermés*²⁰, mais aussi des poèmes écrits avec Giguère lui-même²¹. Ces poètes s'associent à deux courants alors en effervescence : le surréalisme révolutionnaire (que Koenig représentait au Canada en tant que collaborateur de la revue *Cobra*), mouvement baptisé au Québec, par Borduas, d'*automatisme*, et que Claude Gauvreau, lui aussi signataire du *Refus global* (1948), définira par la recherche d'*images exploréennes* ; d'autre part, la thématique du pays, illustrée par Gaston Miron et Jean-Guy Pilon, entre autres, à laquelle ils donneront une extension américaine²² et européenne.

Quand il arrive au Québec, Claude Haeffely apporte avec lui une vision nouvelle du surréalisme et une expérience d'éditeur artisanal acquise aux éditions Rouge Maille à Paris. C'est là qu'il avait publié *Notre joie*, réédité chez Erta, où l'automatisme se module aux rythmes du jazz, traduisant les projections du désir, érotique surtout. « Les poèmes que Claude Haeffely publie chez Erta, écrit André-G. Bourassa, ne sont pas sans rappeler ceux de Roland Giguère parce qu'en plus des mêmes intérêts artistiques, ils ont souvent vécu les mêmes expériences au Québec [...] »²³. À ce propos, Haeffely se rappelle une aventure qui le rapprochera des préoccupations de Giguère : « un soir, lui, Giguère et son épouse furent chassés successivement de trois cafés de la rue Sainte-Catherine pour la seule raison

20. Théodore Koenig, *Le jardin zoologique : écrit en mer*, Montréal, Erta, 1954 ; *Clefs neuves*, Montréal, Erta, 1955 ; *Poèmes ouverts et poèmes fermés*, Montréal, Erta, 1957.

21. Théodore Koenig et Roland Giguère, *Le poème mobile*, Montréal, Erta, 1951. Illustrations de Roland Giguère.

22. Michel van Schendel, *Poèmes de l'Amérique étrangère*, Montréal, l'Hexagone, 1958.

23. André-G. Bourassa, *Surréalisme et littérature québécoise*, Montréal, Éditions l'Étincelle, 1977, p. 203.

qu'ils parlaient français plutôt qu'anglais. Haeffely réagira violemment et à la manière de Giguère devant cette crise sociale qu'il vit avec lui²⁴».

On a comparé sous bien des rapports (images, thèmes, écriture) sa poésie à celle de Giguère, mais aussi à celle de Claude Gauvreau, en particulier ses vers «exploréens»: «Enav traorln éclair maje noce tremeur...²⁵».

Mais Haeffely ne peut être, comme Giguère, enfermé dans cette seule période des années 1950. Son influence se poursuit dans les décennies suivantes où il a été à l'origine d'un développement de genres ou d'initiatives génériques qui ont transformé la littérature et l'action littéraire. Ainsi, pour ne prendre que les années 1960, il a participé à l'avènement de la bande dessinée québécoise qui en était alors à ses débuts. Encore à la fin des années 1960, le champ était toujours occupé par les magazines européens francophones (*Spirou*, *Tintin*, *Pilote*), les *comics* ou encore les *comics strips* américains²⁶. Comme l'explique Jacques Samson :

Entre octobre 1968 et avril 1969, trois jeunes peintres, graveurs et illustrateurs se sont rassemblés autour de Claude Haeffely pour imaginer et réaliser de fantastiques bandes dessinées offrant une symbiose inouïe du texte et de l'image. Inventeurs d'univers corrosifs, où politique et surréalisme font bon ménage, André Montpetit est apparu la figure de proue du groupe, auprès de Marc-Antoine Nadeau et Michel Fortier²⁷.

24. *Id.*

25. Claude Haeffely, *Le sommeil et la neige*, Montréal, Erta, 1956, p. 52.

26. Voir l'article de Georges Raby, *Culture vivante*, n° 22, septembre 1971, p. 12-23.

27. Jacques Samson, «Bandes dessinées québécoises», dans Réginald Hamel (dir.), *Panorama de la littérature québécoise contemporaine*, Montréal, Guérin, 1997, p. 284.

Le rayonnement littéraire d'Haeffely s'est poursuivi à titre de fonctionnaire provincial, au Ministère des affaires culturelles, où il fut un moment responsable de *Culture vivante*. Cette revue, sur papier glacé, comprenait beaucoup d'illustrations inédites (des reproductions d'œuvres picturales entre autres), rappelait le travail qu'il avait mené antérieurement avec Roland Giguère à Erta. Autre originalité : il a été l'un des premiers promoteurs de lectures publiques de poésie, et c'est de lui qu'est venue l'idée de la Nuit de la poésie de 1970²⁸. Dans la correspondance qu'il a eue avec Gaston Miron, entre 1954 et 1965, Haeffely raconte :

je quitte Montréal pour aller travailler à Québec. En ce temps-là, le ministère n'est pas encore la grosse machine administrative qu'il est devenu aujourd'hui. Boulevard de l'Entente... tout le monde se connaît, se parle et l'atmosphère y est agréable. Mon patron, Pallascio-Morin, me fait confiance et me laisse toute la liberté nécessaire pour travailler de la manière qui me plaît : passionnément²⁹.

Il publiera pour la première fois en 1966, dans *Culture vivante*, un extrait de « La marche à l'amour », de Gaston Miron.

En novembre 65, Miron vient me voir rue Sainte-Genève à Québec. Évidemment, j'en profite pour lui demander un texte, des poèmes pour le prochain numéro de Culture vivante qui sera consacré à l'écriture, à la gravure et aux images. Comme d'habitude, il refuse, hésite, accepte et me fait parvenir un extrait de la marche

28. Voir Claude Haeffely, *La pointe du vent*, Montréal, l'Hexagone, 1982, p. 35.

29. À bout portant. *Correspondance de Gaston Miron à Claude Haeffely 1954-1965*, Montréal, Leméac, 1989, p. 169.

à l'amour *avec en supplément* Une fin comme une autre
ou une mort en poésie³⁰.

Durant cette période, Auguste Viatte est un personnage qui a œuvré dans plusieurs domaines du champ littéraire. Né en Suisse, à Porrentruy, venu au Québec en 1933, où il enseigne la littérature à l'École normale supérieure de l'université Laval jusqu'en 1949, il publie en 1952 une *Histoire littéraire de l'Amérique française*³¹ qui, bien que traitant des littératures françaises de toute l'Amérique, comme son titre l'indique, renouvelle la vision historique dépassée et même figée de la littérature canadienne-française, qu'était celle de Camille Roy, le seul historien avant lui en cette matière. Dès son arrivée à Québec, Auguste Viatte a participé aux institutions didactiques et littéraires : en 1943, il est vice-président de la Société des professeurs de français en Amérique, rédacteur à *La Nouvelle Relève*, collaborateur à la revue de Guy Sylvestre, *Gants du ciel* et ainsi de suite. En 1943, également, il est membre du comité québécois de la France combattante, ce qui lui vaudra, en 1949, un honneur de l'Association France-Canada pour le rôle essentiel qu'il a joué durant la Seconde Guerre à titre de « volontaire[s] de la France combattante ». Il a aussi collaboré de façon régulière ou non à plusieurs (*Le Devoir*, entre autres) et à des revues, dont *La Revue populaire* et *La Revue de l'Université Laval*. Il est l'un de ces nombreux professeurs français invités à occuper des chaires dans les universités québécoises et qui, depuis la fin du XIX^e siècle, ont apporté une contribution à la connaissance de la

30. *Id.*

31. Auguste Viatte, *Histoire littéraire de l'Amérique française*, Québec et Paris, Les Presses de l'Université Laval et Presses universitaires de France, 1954.

littérature en général et de la littérature canadienne-française en particulier, ainsi qu'à son statut de discipline universitaire.

Quelques regroupements s'imposent, à la suite de ce survol d'une période où les voix culturelles commencent à se faire entendre, mais où les différences sont gommées en raison de la provenance culturelle, surtout française et de langue française, des écrivains et de leur adaptation presque parfaite au domaine littéraire auquel ils apportent cependant des éléments nouveaux ou qu'ils confortent dans son orientation esthétique et institutionnelle. Cette époque, en effet, est éminemment celle de la mise en place d'organismes, d'agents ou d'acteurs, et de mécanismes, qui vont constituer les fondements de ce qu'on a appelé dans les années 1970 et 1980 l'Institution de la littérature. Quatre éléments vont mettre en perspective cet apport ethnoculturel que l'on a peu souligné jusqu'ici : 1) l'organisation du marché et de la diffusion de la littérature ; 2) l'illustration des genres, dont certains sont à leurs débuts au Québec ; 3) le renouvellement de la thématique ainsi que la mise en place de la « modernité » ; et enfin, 4) la valorisation de la littérature française du Québec comme telle et par rapport à celle de la France.

L'ÉDITION ET LA DIFFUSION DE LA LITTÉRATURE

La littérature canadienne-française est depuis 1920 entrée dans le circuit didactique, au niveau universitaire et secondaire. La fondation, en 1920, de la Faculté des lettres de la nouvelle Université de Montréal, enfin détachée de l'Université Laval dont elle a été longtemps une succursale, et de l'École Normale supérieure de Québec, avait pour objectif (nécessaire) la formation du personnel enseignant des collèges classiques affiliés

aux deux universités. C'est dans ces institutions que la littérature en général et la littérature canadienne-française en particulier ont pris d'abord place et sont devenues un objet de formation et de diffusion dans le milieu scolaire. Dans son célèbre article de 1904 portant sur «la nationalisation de la littérature canadienne», Camille Roy posait ces deux questions essentielles :

*Pourquoi [...] ne mettrait-on pas au programme, dans l'une ou l'autre de ces classes (de lettres), quelques leçons d'histoire de la littérature canadienne? N'y aurait-il pas là un moyen assez efficace de rappeler à nos jeunes gens que d'autres avant nous ont essayé de créer ici un art littéraire, et qu'ils devront eux-mêmes s'employer à le développer et à le perfectionner ?*³².

Pour répondre à cette question, Roy publiait en 1907 son *Tableau de la littérature canadienne*, qu'il allait reprendre, en 1918, sous la forme d'un *Manuel d'histoire de la littérature canadienne-française*³³, à des fins d'enseignement dans les collèges. Le pendant de Roy à Montréal est le Chanoine Émile Chartier qui, de 1923 à 1945, a offert des «Cours d'histoire de la littérature canadienne». Malgré tout, cette littérature restait encore une matière secondaire dans les plans de cours, négligée par les enseignants des collèges, pour la plupart des clercs. Il faudra attendre la Seconde Guerre et surtout l'après-guerre pour voir s'introduire des leçons plus ou moins spécifiques sur la littérature d'ici

32. Camille Roy, «La nationalisation de la littérature canadienne», *Essais sur la littérature canadienne*, Québec, Librairie Garneau, 1907, (345-376), p. 372.

33. Camille Roy, *Tableau de la littérature canadienne*, Québec, L'Action sociale, 1907; *Manuel d'histoire de la littérature canadienne-française*, Québec, L'Action sociale, 1918.

au niveau universitaire. À cette époque encore, la littérature de France avait la cote d'amour et surtout elle régnait dans tous les programmes d'enseignement³⁴.

Durant son séjour à Québec, de 1933 à 1949, Auguste Viatte a contribué à la promotion des études littéraires, exerçant une influence très nette sur toute une génération d'étudiants et de professeurs auxquels il a enseigné. Il est également allé dans les collèges féminins et masculins de la région de la capitale pour prononcer des conférences ou donner des cours d'initiation à la littérature. L'enthousiasme qu'il a ainsi communiqué pour les grandes littératures a rejailli sur la littérature canadienne, qui lui servira toujours de réservoir d'exemples dans ses enseignements. La preuve en est la publication à Paris et à Québec, quelques années après son départ en 1949, de son *Histoire littéraire de l'Amérique française des origines à 1950*, que «seize ans d'enseignement à Québec» le qualifiaient à écrire, constate-t-il lui-même³⁵. La littérature canadienne-française (que l'on n'appelait pas alors québécoise, et qui englobait les écrivains et les œuvres hors du Québec) y tient la première place, au début du récit, et une place centrale avec ses 218 pages sur un total d'environ 500. Seule la littérature d'Haïti occupe

34. Voir Clément Moisan, «Histoire des structures institutionnelles», et Nicole Fortin, «L'entrée en scène de la littérature québécoise», dans *Le discours de l'université sur la littérature québécoise*, Québec, Nuit blanche éditeur, 1996, p. 45-62; p. 183-225.

35. Auguste Viatte, *op. cit.*, «Préface», p. VI. Curieuse coïncidence : c'est un Haïtien venu au Québec en 1960, lui aussi professeur à l'Université Laval, Maximilien Laroche, qui proposera la première comparaison des littératures du Québec et d'Haïti, *Le miracle et la métamorphose* (Montréal, Éditions du Jour, 1970). Curieusement aussi, les Haïtiens venus s'installer à Montréal depuis 1960, Émile Ollivier, Gérard Étienne, Anthony Phelps, Dany Laferrière, entre autres, sont devenus l'une des composantes majeures de cet apport à la littérature québécoise actuelle.

une bonne part du livre (150 pages), le reste étant consacré à la Louisiane (80 pages), à la Nouvelle-Angleterre (27 pages), et aux petites Antilles (Martinique, Guadeloupe, Saint-Barthelemy et Saint-Martin) (23 pages). En conclusion, d'ailleurs, Viatte constate que de toutes ces littératures, la canadienne et la haïtienne sont les plus « durables et plus étendues » :

*l'une reflète l'implantation d'une solide paysannerie traditionnaliste, ses luttes dans le cadre d'un Empire d'autre obédience spirituelle, en dernier lieu la crise psychologique née de sa réussite même – de l'essor industriel, de la souveraineté nationale, des contacts accrus – et de la pesée incessante de la vie américaine ; l'autre, à l'intersection des Anglo-Saxons et des Latins, dans le mélange des sangs africain et français, illustre la montée d'une jeune République, et, après le drame de 1915, la confrontation de son humanisme avec la technique des États-Unis, les appels d'une hérédité nègre, le problème de la misère*³⁶.

Auguste Viatte a non seulement pris en compte la littérature canadienne-française dans son enseignement et ses écrits durant son séjour à Québec, mais il a fait connaître les autres littératures de langue française du continent, dont les littératures de la Caraïbe, en particulier de Haïti, d'où sont venus de nombreux écrivains néo-québécois.

Nous avons signalé plus haut que les écrivains immigrants de cette période ont tous participé, à des degrés divers, à l'édition proprement dite³⁷. Le rôle significatif d'Eugène Achard, à cet égard, est prédo-

36. *Ibid.*, p. 516.

37. Les poètes Haefely et Koenig se sont associés à Roland Giguère et ont animé avec lui les Éditions Erta. Alain Horic était de l'équipe fondatrice de l'Hexagone, à qui s'est joint par la suite Michel van Schendel.

minant. Nous l'avons noté, il fait partie des premiers vrais éditeurs du Québec, dans le sens moderne du terme. Il a même œuvré dans un domaine de l'édition qui était tout neuf dans les années 1930 et 1940, celui de la littérature pour la jeunesse, dont on traitera plus loin. Dans un secteur parallèle, les écrivains ont tous collaboré à des revues et à des journaux importants, auxquels ils ont apporté une contribution remarquée. Tel est le cas de Jacqueline Mabit, qui a participé avec son mari Pierre Baillargeon à la fondation de la revue *Amérique française* et collaboré à des journaux sérieux, comme *Notre Temps*, ou populaires, comme *Photo-Journal*, mais aussi de Claude Haefely, à *Culture vivante* et de Michel van Schendel, à *Liberté*³⁸ d'abord, puis par la suite à *Socialisme* et *Socialisme québécois*, *Contradictions*, *Parti Pris* et *Brèches*. Dans ces dernières revues, van Schendel a apporté un éclairage nouveau, syndical et socialiste, et contribué à justifier la participation de l'écrivain aux affaires publiques. Son parcours littéraire ne s'est jamais détaché d'un parcours politique, son analyse institutionnelle s'appliquant aux deux domaines et impliquant les deux à la fois.

LA PROMOTION ET L'ILLUSTRATION DE GENRES POPULAIRES

Les écrivains immigrants de cette période ont non seulement illustré des genres littéraires mais ils ont été parmi les premiers auteurs de ces genres de même que les initiateurs et les modèles. Dans le domaine que Renée Legris et Pierre Pagé ont appelé «la littérature

38. Dont un des premiers articles porte sur «Langage, poésie et engagement», *Liberté*, janvier-février 1959, p. 19-26.

radiophonique québécoise»³⁹, Édouard Baudry a mis la forme au point avec *Rue Principale* en 1937, qui tiendra les ondes durant 22 ans. Lui-même avait commencé dans ce genre en 1932 par des dialogues humoristiques, dont *Par le trou de la serrure* (13 décembre 1932-1937). On lui doit, en tout, des dramatiques par épisodes, du radiothéâtre, des radoromans, des dramatiques par épisodes, des monologues, des variétés, des sketches de propagande (durant la guerre), ainsi que des émissions d'information pour les troupes canadiennes, qu'il a complétées juste avant sa mort en 1943.

Paul Gury a lui aussi produit toutes sortes d'émissions radiophoniques (sketches humoristiques, radiothéâtre, dramatisation historique), dont certaines ont été réalisées par Guy Maufette. Son œuvre principale, dans ce domaine, est *La fiancée du commando*, un radoroman présenté à la Station CBF de Radio-Canada⁴⁰. Il en publie une version en livre à New York en 1945, qu'il transpose à la scène la même année au Monument National. Cette histoire de l'invasion imaginaire du Canada par les troupes allemandes avait pour but, avoué ou non, de montrer les possibles effets néfastes de la propagande nazie et de susciter ainsi un enrôlement massif des Canadiens français, que le refus de la conscription, lors du référendum de 1942, avait freiné. Dans sa version théâtrale de 1945, *La fiancée du commando* célèbre la Libération et la fin de la guerre. Les deux parties de l'action sont, d'abord, celle du mariage des deux protagonistes, le gouverneur allemand de la Bretagne, Hermann Fickel, et une jeune

39. Renée Legris et Pierre Pagé, *Répertoire des œuvres de la littérature radiophonique 1930-1970*, Montréal, Fides, 1975.

40. Du 27 juillet 1942 au 13 décembre 1946 et du 20 décembre 1946 au 17 janvier 1947.

Bretonne, Anne-Marie Robonillou, sous-titrée « Mariage païen », puis, celle de la Libération de Paris, qui oppose le commandant Fickel à l'agent de la Gestapo Emil Fizenzach dans une lutte pour la défense des droits humains contre la barbarie nazie. La série radiophonique a été complétée avec une dramatique par épisodes de 30 minutes, intitulée *Les confessions d'un agent de La Gestapo*, diffusée à la Station CKAC une fois la semaine, du 17 octobre 1942 au 16 janvier 1943. Gury ne s'est cependant pas spécialisé dans les œuvres de guerre, mais a également produit par la suite d'autres radoromans, *Vies de femmes*, entre autres, dont la trame fait penser aux téléromans des années 1990.

Comme la littérature radiophonique, la littérature pour la jeunesse commence dans les années 1920. Elle a été surtout stimulée par la Loi Choquette de 1925, qui imposait une proportion de 50 % de livres canadiens comme livres de prix de fin d'année dans les écoles du Québec. Dans ce domaine, Eugène Achard a été dès les débuts un artisan principal. Il a accusé la tendance du genre axée sur l'Histoire du Canada, sur le patrimoine et les valeurs nationales, chrétiennes, morales et patriotiques. L'un des événements d'histoire canadienne qu'il a privilégiés est la révolte des Patriotes de 1837⁴¹. Il est aussi l'auteur de récits et légendes, surtout de contes, dont certains ont pour cadre le fleuve Saint-Laurent et d'autres prennent le titre d'un de ses périodiques pour la jeunesse, *L'Oiseau bleu*⁴². En cette

41. Eugène Achard, *La fin d'un traité : épisode de la révolte de 1837*, Montréal, Bibliothèque de L'Action française, 1926 et en 1941, Librairie de L'Action catholique.

42. Eugène Achard, *La fée des érables*, Montréal, Librairie générale canadienne, 1940; *Les contes du Saint-Laurent*, Montréal, Librairie de L'Action catholique, 1941; *Les contes de l'oiseau bleu*, Montréal, Librairie générale canadienne, 1942, 1946.

année 1941, il publie ses premiers romans destinés spécifiquement pour la jeunesse, *Gouhou Gouhou, la sorcière* et *La caverne des Rocheuses*⁴³. Il avait été précédé dans le genre, selon les spécialistes actuels⁴⁴, par Marie-Claire Daveluy, dont le premier roman *Les aventures de Perrine et Charlot*⁴⁵ inaugure ce genre dédié aux jeunes. L'exploitation de cette veine de livres pour la jeunesse allait de pair avec le métier d'éditeur d'Eugène Achard, qui, dans ce cas précis, remontait à 1927, avec la fondation de *La Ruche écolière*, un périodique pour la jeunesse.

LE RENOUVELLEMENT DE LA POÉTIQUE

Les années 1950 sont celles de la poésie et ici encore, les écrivains immigrants (Claude Haefely, Alain Horic, Théodore Koenig, Michel van Schendel...), comptent parmi les artisans les plus actifs de son renouveau. Dans son ouvrage, *Surréalisme et littérature québécoise*⁴⁶, André-G. Bourassa recourt à ces écrivains pour montrer comment le surréalisme a fait son entrée et a pris place dans la littérature québécoise. Koenig, Haefely et Horic ont d'abord été associés à la jeune

43. Eugène Achard, *Gouhou Gouhou, la sorcière*, Montréal, Librairie générale canadienne, 1941; *La caverne des Rocheuses*, Montréal, Librairie générale canadienne, 1941.

44. Édith Madore, *La littérature pour la jeunesse au Québec*, Montréal, Boréal, 1994. (Coll. «Boréal Express»); Louise Lemieux, *Pleins feux sur la littérature de jeunesse au Canada français*, Montréal, Leméac, 1972. Sur ce genre, on consultera le livre de Suzanne Pouliot, *L'image de l'autre* (Sherbrooke, Éditions du CRP, 1994), qui, à partir d'un large corpus de récits, analyse les représentations socioculturelles transmises à travers les personnages autres que franco-québécois de souche.

45. Marie-Claire Daveluy, *Les aventures de Perrine et Charlot*, Montréal, Action française, 1923.

46. André-G. Bourassa, *op. cit.*

maison de Roland Giguère, Erta, auxquels ils ont apporté une aide et un soutien trop peu souligné par les exégètes de la poésie de l'époque. Alors qu'Erta n'était encore qu'un atelier, de 1949 à 1952, Giguère publiait deux recueils de Théodore Koenig⁴⁷ et un autre en collaboration avec lui, *Le poème mobile*⁴⁸. Dans une entrevue, Roland Giguère affirme qu'il a publié Koenig «dès 1950», que celui-ci était Belge et un peu plus âgé que lui.

*Chimiste de métier, il était venu ici pour trouver du boulot dans les tanneries. Il a dû demeurer quelques temps, cinq ou six ans, je crois [...] c'était un féru de surréalisme : il connaissait tout, il avait une bibliothèque extraordinaire dans laquelle j'ai puisé abondamment*⁴⁹.

De 1953 à 1957, la maison d'édition prend un certain essor : 16 livres, dont 13 recueils de poèmes. C'est sous l'impulsion de Claude Haefely, alors de passage au Québec, que Giguère et Erta prennent la décision majeure de créer la «Collection de la Tête armée» (titre d'un poème de Nerval) et d'«entrer sur le marché du livre», pour reprendre l'expression de Giguère⁵⁰.

Il y a ici une coïncidence à noter : le travail artisanal et graphique de Giguère trouvait sa contrepartie chez Haefely qui avait produit en France des recueils imprimés à la main sous le nom d'éditeur «Rouge-

47. Théodore Koenig, *Décanté*, Montréal, Erta; *Clefs neuves*, Montréal, Erta, 1950.

48. Roland Giguère et Théodore Koenig, *Le poème mobile*, Montréal, Erta, 1951.

49. Richard Giguère, «Les Éditions Erta, un surréalisme sans frontières», *L'édition littéraire au Québec de 1940 à 1960*, Sherbrooke, Département d'études françaises, 1985, p. 174, note 20.

50. Roland Giguère, «Une aventure typographique : des Arts graphiques aux Éditions Erta», *Études françaises*, vol.18, n° 2, automne 1982, p. 103. Ce numéro spécial d'*Études françaises* porte sur «l'Objet-livre».

maille». Haeffely s'intéressait d'ailleurs aussi à la gravure et à l'édition expérimentale. Afin de promouvoir la vente et l'écoulement des stocks, Haeffely et Giguère dressèrent «une liste de 300 noms» susceptibles d'acheter un recueil de la Collection de la Tête armée, dont le coût était alors de 1,50 \$. C'est dans cette collection que paraissent deux recueils de Giguère et deux d'Haeffely. Encouragé, celui-ci crée une nouvelle collection, «Mandragore», où paraît son recueil *Le sommeil et la neige*, en 1956; mais Erta ne donnera pas suite à cette tentative. Quand Haeffely retourne en France en 1956, Giguère le suit et y demeurera six ans.

En 1953, une nouvelle maison d'édition de poésie naissait, l'Hexagone. Son nom vient des six membres du groupe fondateur, où l'on trouve Alain Horic, qui deviendra par la suite administrateur de la maison d'édition et où il sera publié dans la collection «Les matinaux», durant les années 1960. Il avait d'abord édité un recueil chez Erta, en 1957, *L'aube assassinée*, avec deux sérigraphies de Jean-Pierre Beaudin. Tout comme chez Grandbois, pour les Québécois, et pour d'autres écrivains immigrés dont nous traiterons dans d'autres chapitres, le souvenir de la Grande Guerre plane toujours. Cette catastrophe a bouleversé l'ordre du monde et l'a rendu presque inhabitable. Le titre en est la métaphore: ce début du jour ou de l'univers a été «assassiné» et le personnage, présenté comme un prisonnier qui doit (sur)vivre désormais dans cet univers, s'y trouve comme un étranger incapable de révolte. Les trois parties du recueil sont significatives et expliquent ce drame: «Évasion» constitue un espoir utopique pour ce prisonnier et certains des poèmes qui composent cette première partie, comme «Le cycle» et «La cage de chair», montrent que l'être tourne en rond

dans cette prison de lui-même; «L'oiseau de pierre», deuxième partie, consacre cette impuissance à se libérer, à s'évader, à sortir de «la tourmente» et de «la solitude»; enfin, «Confrontation», la troisième partie, évoque un effort de manifester une présence au monde sous la forme d'une interrogation devant conduire du jour «assassiné» à une «nuit épaisse de vérité» («Une nuit»).

Le premier recueil québécois de Claude Haefhely, *La vie reculée*, présente l'autre face intériorisée de l'être. Chez Horic, le monde extérieur le rend impuissant, le contraint à vivre clos sur lui-même. Chez Haefhely, c'est le moi quotidien qui rend l'homme misérable, qui le fige et l'englue. La vie «reculée» est celle où l'on ne réussit plus à se reconnaître, à se nommer, comme dans une nuit éternelle, pour reprendre l'image de Horic présentée ici comme «Le temps du sommeil». Le moyen de s'en sortir est la poésie et l'amour, valeurs cependant marquées d'une incapacité foncière. Prenant l'image des «oiseaux» comme auxiliaires du poète, le texte précise qu'il y a «des cages, des cages, des cages encore/ pour les enfermer, les oublier, les tuer,/ parce que la poésie n'a plus cours sur terre/ et que la mer a bu tout le ciel des oiseaux»⁵¹. L'amour est lui aussi, sinon condamné, du moins interdit. Et parce qu'il n'y a plus de poésie, il n'y a plus de moyen de transmettre les messages d'amour, les rêves et les désirs: «Je fais l'amour avec mon unique sommeil», constate le poète⁵².

51. Claude Haefhely, *La vie reculée*, op. cit., p. 36. Chez Horic et Haefhely, le thème de la «cage», cher à Saint-Denys Garneau, est omniprésent.

52. *Ibid.*, p. 26.

C'est grâce à ces écrivains néo-québécois que la thématique de la littérature québécoise s'est transformée, dans le sens d'une poétique de la modernité. Dans son *Histoire littéraire de l'Amérique française*, Auguste Viatte avait découvert la modernité de Jean-Aubert Loranger⁵³. Il a porté sur un poète de la fin des années 1930, Hector de Saint-Denys Garneau, un jugement plus favorable que celui de Camille Roy qui, deux ans après la publication de *Regards et jeux dans l'espace*, en 1937, écrivait :

*Saint-Denys Garneau a publié Regards et jeux dans l'espace, recueil de poésies valéryennes, c'est-à-dire à peu près incompréhensibles. Il y a dans ces poèmes un effort certain, combien laborieux, soit d'introspection, soit d'interprétation des choses extérieures. Mais cet effort aboutit le plus souvent à l'inintelligible. Pour d'aucuns l'hermétisme est du sublime. Le sublime ici est trop voilé. L'esprit français ne s'accommodera jamais d'une pensée qu'il ne peut apercevoir, le poète l'ayant caché sous le boisseau d'un symbole trop obscur. M. Garneau, par surcroît, écrit sans points ni virgules. Cela fait partie de son art étrange*⁵⁴.

Viatte, lui, a certes eu l'avantage du recul historique pour juger le recueil de Garneau d'une toute autre manière : « Le maître de la poésie abstraite, dans ces années où naît la guerre se nomme Saint-Denys Garneau. Il est au Canada le poète de l'angoisse métaphysique. Son drame intérieur l'a fait comparer à Kafka⁵⁵ ».

53. Auguste Viatte, *Histoire littéraire de l'Amérique française des origines jusqu'à 1950*, Québec, Paris, Presses de l'université Laval, Presses universitaires de France, 1954. Jean-Aubert Loranger « pratiquait un unanimité ingénieux », p. 182-183.

54. Camille Roy, *Manuel d'histoire de la littérature canadienne-française* (1918), Montréal, Beauchemin, 1939, p. 115.

55. Auguste Viatte, *op. cit.*, p. 193.

Dans *Regards et jeux dans l'espace*, Viatte note des thèmes successifs, le thème central du poète-enfant et du regard-oiseau exaltant un état d'innocence dans un monde qui échappe à la loi de la pesanteur, puis celui du parallélisme : la vie « se développe sur deux plans parallèles selon des rythmes qui ne s'accordent pas toujours » ; Viatte cite ici la Préface de Robert Élie aux *Poésies complètes*, parues en 1949⁵⁶, à laquelle il emprunte beaucoup. Mais le jugement final est bien de lui : « [Saint-Denys Garneau] en arrive ainsi, par des chemins différents, à une ascèse de style qui rappelle Mallarmé⁵⁷ ». Le renvoi au poète français, peut-être plus hermétique encore que Valéry, contredit entièrement les propos de Mgr Camille Roy. Il s'établit donc, à partir de Viatte, une reconnaissance de la modernité québécoise qui commence avec Nelligan, passe par Jean-Aubert Loranger, pour aboutir à Saint-Denys Garneau et aux « modernes » sans conteste, que sont Alain Grandbois et Anne Hébert.

Les thèmes traités par Haeffely, Koenig, Horic et van Schendel sont ceux des poètes québécois d'alors : l'appropriation du réel par le langage, qu'on trouve sous une forme presque expérimentale dans *Le vierge incendié*, de Paul-Marie Lapointe (1948) et, chez ce même poète, la révolte, la libération par l'amour, la mort violente, tout cela modulé comme une partition de jazz dont Lapointe et Haeffely ont fait un élément de leur poétique. Chez Roland Giguère, la profusion des images, souvent insolites, trouve son pendant chez les surréalistes français, que Haeffely et Koenig,

56. Hector de Saint-Denys Garneau, *Poésies complètes*, Montréal, HMH Hurtubise, 1949, avec une Préface de Robert Elie.

57. Auguste Viatte, *op. cit.*, p. 195.

surtout, avaient abondamment pratiqués. Leurs thèmes principaux sont la terre, le sol, le territoire, qui, avec tous leurs mystères, équivalent à la *vie*, et la guerre, le combat, les terreurs, avec leurs horreurs, qui annoncent la *mort*. Chez Gilles Hénault aussi, la mort apparaît, mais comme au bout d'un périple, où le voyageur cherche à lui échapper. Chez ces poètes, et chez les surréalistes en général, la sensualité sous la forme du corps de la femme occupe une place importante, comme dans ce poème de Roland Giguère :

*les mouvements de ton corps
sont les marées qui m'emportent
loin loin d'ici
vers des mers sans adieu
vers des mers sans merci*⁵⁸.

La poésie de Michel van Schendel puise également dans cette série d'images (corps de la femme, vie et mort, guerre et combat), mais elle adopte une sorte d'écart par rapport à celle des poètes du surréalisme québécois, que Chantal de Grandpré appelle «une contre-dominance essentielle au sein des mouvements poétiques des deux dernières décennies⁵⁹». *Poèmes de l'Amérique étrangère*⁶⁰ annonce déjà une distance par rapport à la «poétique du pays», qu'on assimile à la première décennie de l'Hexagone (1953-1965). Quand van Schendel parle d'Amérique, il ne crée pas de liens avec elle, sans se positionner pour autant comme «étranger». Comme le fait remarquer Pierre Nepveu,

58. Roland Giguère, *L'âge de la parole*, Montréal, l'Hexagone, 1965, p. 162.

59. Chantal de Grandpré, «La poésie comme parole», *Voix et Images*, n° 32, hiver 1986, p. 228.

60. Michel van Schendel, *Poèmes de l'Amérique étrangère*, Montréal, l'Hexagone, 1958.

« van Schendel parle de cette Amérique du point de vue d'un arrivant de la vieille Europe⁶¹ ». L'Amérique, c'est l'Autre, auquel il faut faire face, qu'il faut saisir à bras le corps, un territoire que le poète n'occupe pas encore vraiment, mais dont il veut prendre possession. Le Québec fait partie d'une Amérique «étrangère». Les poètes québécois des années 1950 et 1960 qui en ont fait ou ont voulu en faire un lieu habitable, van Schendel les regroupe sous cette appellation «de réserve», l'équivalent pour les poètes anglo-canadiens de la «garrison mentality», selon les mots de Northrop Frye. En plaçant l'Amérique au centre de son premier recueil, publié à l'Hexagone, Michel van Schendel, situe sa poésie et entraîne la poésie québécoise dans une dimension américaine. Pierre Nepveu y reconnaît «un certain lyrisme américain, l'élaboration incantatoire de ce mythe à la fois effrayant et envoûtant qui n'a cessé de nourrir un grand nombre de poètes québécois⁶²».

Au milieu des années 1960, le formalisme a pris racine avec *La Barre du jour*, *Les Herbes rouges* et d'autres revues, dont l'éphémère *QUOI* qui regroupait Michel Beaulieu, Raoul Duguay, Luc Racine et d'autres. Michel Van Schendel n'entrera pas dans cette mouvance, lui qui se méfie toujours des idéologies qui s'ignorent. Comme Aragon qui parlait de «terreur surréaliste⁶³», van Schendel se tient encore ici à distance de la «terreur formaliste». Il a en horreur les modes, même si celles-ci se drapent dans des habits de

61. Pierre Nepveu, *Intérieurs du Nouveau Monde*, Montréal, Boréal, 1997, p. 180.

62. *Id.*

63. Louis Aragon, *L'homme communiste, II*, Paris, Gallimard, 1953, p. 152.

circonstances. Le titre du recueil qui rassemble sa production tout entière jusqu'en 1983, *Autres, autrement*⁶⁴, dit bien à quoi s'en tenir : ne pas faire comme tout le monde, ne pas s'aligner sur un mouvement, ne jamais s'affilier. Il faut être *Autre* et faire *Autrement*. Donc, ne pas adopter les thèmes dominants, ne pas hésiter à écrire des « proverbes et sentences », passer de l'écrit à l'oral⁶⁵. C'est une autre « modernité » que celle qui veut innover à tout prix, même à celui de tout balancer pour un renouveau hypothétique. Comme il l'écrivait en 1959 dans un recueil collectif, *La poésie et nous*, la conscience poétique est généralement malheureuse.

*Voilà pourquoi l'œuvre de ceux qui ne sont pas avant tout des artisans de la poésie est une manifestation de crise, et voilà pourquoi enfin cette crise se résout dans le silence*⁶⁶.

LA VALORISATION DE LA LITTÉRATURE CANADIENNE-FRANÇAISE

Enfin, cette époque est celle de la première reconnaissance officielle de la littérature québécoise comme distincte de la littérature française. La querelle

64. Michel van Schendel, *Autres, autrement. Poèmes*, Montréal, l'Hexagone, 1983.

65. La poésie ne fait pas de partage dans le réel, où il y aurait du bon et du mauvais, ni dans les formes, en excluant certaines, en accréditant d'autres. Tout peut servir de matériau et de modes d'expression au sentiment tragique d'exister. Dans l'« Avant-lire » de *Bitumes* (Montréal, l'Hexagone, 1998), van Schendel écrit : « La poésie pratique le trivial comme le sublime, le grave et l'inconvenant, le sacré, le moqueur, l'inquiétant. Elle les allie d'une mue, ainsi se forme par épellation de toutes les formes, ainsi se connaît, ainsi se démystifie la saisie ordinaire du monde » (p. 13).

66. Michel van Schendel, « Vues sur les tendances de la poésie canadienne-française », *La poésie et nous*, Montréal, l'Hexagone, 1958, p. 10-28.

entre Robert Charbonneau et Aragon, et celle entre Charbonneau et René Garneau en a fourni les données. On en trouve les documents dans *La France et nous*⁶⁷, un ensemble d'articles parus pour la plupart dans *La Nouvelle Relève*. Dans l'un de ceux-ci, intitulé « Pourquoi ces querelles ? »⁶⁸, Charbonneau signale aux Français que si certains Québécois ont mis de bonne foi leur espoir dans le Maréchal Pétain, « d'autres, dont nous sommes fiers d'être, prirent résolument parti pour le général de Gaulle. C'était toujours, dans un cas comme dans l'autre, au-dessus des personnes du Général et du Maréchal, pour la France ». Il précise alors que « c'est à titre d'éditeur que nous avons servi la France en Amérique durant la guerre, avec l'aide de Français comme MM. Maritain, Henri Laugier, Auguste Viatte, et autres ». Cette mention de Viatte comme participant aux Éditions de l'Arbre mérite des précisions. En effet, Viatte, on l'a déjà dit, a contribué à l'effort de guerre en s'associant toujours à la France résistante et à de Gaulle. En ce sens, l'accord avec Charbonneau et ses confrères de *La Nouvelle Relève* était connu. Il a collaboré régulièrement à *La Nouvelle Relève* à titre de chroniqueur attitré de la « Politique », où il traite de la France surtout. Dans un numéro en hommage à Saint-Denys Garneau, sa chronique politique porte sur le « Problème de la France libérée »⁶⁹.

67. Robert Charbonneau, *La France et nous*, Montréal, L'Arbre, 1947.

68. *La Nouvelle Relève*, mai 1946, reproduit dans *La France et nous*, Montréal, Bibliothèque québécoise, 1993, p. 39-41.

69. Auguste Viatte, « Problème de la France libérée », *La Nouvelle Relève*, vol. III, n° 9, décembre 1944, p. 556-562. Ont collaboré à cet « Hommage à Saint-Denys Garneau », Robert Élie, Jean Le Moyne, Raïssa Maritain, Anne Hébert et Robert Charbonneau.

Mais sa collaboration à l'équipe de *La Nouvelle Relève* l'associait aussi aux Éditions de l'Arbre, fondée en 1940 par Claude Hurtubise et Robert Charbonneau, et à leurs collaborateurs, Paul Beaulieu, Roger Duhamel, Robert Élie, André Laurendeau, Jean Le Moyne. L'Arbre avait inauguré sa collection « Problèmes actuels » avec la publication du *Crépuscule de la civilisation* de Jacques Maritain, en janvier 1941⁷⁰. C'est dans cette collection qu'Auguste Viatte publie un ouvrage sur la guerre en Extrême-Orient⁷¹, à côté de ceux de Pierre Limagne et Yves Simon, consacrés à la défaite française et celui du comte Sforza sur la situation italienne. C'est avec la collection « France Forever » que les Éditions de l'Arbre prennent fait et cause pour la « France libre ». Dans la querelle entre Charbonneau et Louis Aragon, il était facile de montrer que la maison d'édition n'avait pas systématiquement, loin de là, de parti pris pour les œuvres de collaborateurs durant l'occupation allemande en France. Mais la maison d'édition qui avait imposé cette marque d'éditeur d'ouvrages étrangers, français surtout (64 % des titres), a dû à la fin de la guerre tourner son fusil d'épaule et accentuer ses publications québécoises, dont les romans de Charbonneau et d'autres auteurs susceptibles de toucher le public d'alors : Rex Desmarchais, Anne Hébert, Roger Lemelin, Yves Thériault et Jean-Jules Richard.

D'autre part, pour ne pas subir la concurrence d'autres éditeurs, dont Lucien Parizeau, L'Arbre inaugure une collection d'auteurs classiques français, dans

70. Jacques Maritain, *Le crépuscule de la civilisation*, Montréal, L'Arbre, 1941.

71. Auguste Viatte, *L'Extrême-Orient et nous*, Montréal, L'Arbre, 1942.

l'espoir d'intéresser des professeurs et étudiants d'universités et de collèges au Québec d'abord, puis au Canada et aux États-Unis. Auguste Viatte, qui avait publié aux Éditions de l'Arbre *Victor Hugo et les illuminés de son temps* en 1942⁷², était tout désigné pour diriger la collection. Jacques Michon note que «le directeur de la collection, Auguste Viatte, recrutait aux États-Unis la plupart des spécialistes chargés de préparer et de présenter ces ouvrages⁷³», ce qui s'explique alors d'une certaine manière, le Québec comptant peu de spécialistes universitaires d'œuvres et d'écrivains français. Viatte publiait aussi des ouvrages didactiques, comme le *Vigny* du comparatiste Fernand Baldensperger, auquel il avait donné une «Introduction générale⁷⁴». Mais contrairement à ses concurrents, Beauchemin, Granger Frères ou Fides, L'Arbre ne pouvait compter sur le réseau des institutions scolaires et religieuses pour vendre les titres de sa collection «Classiques de l'Arbre», surtout qu'on y inscrivait des œuvres de Baudelaire et Rabelais. Comme le dit Jacques Michon, «la caution rassurante d'Auguste Viatte⁷⁵» n'était pas suffisante pour convaincre les directeurs et professeurs de collèges québécois dirigés par des clercs de proposer ces éditions scolaires à leurs élèves.

Mais Viatte a aussi été mêlé à la querelle de l'édition québécoise d'après-guerre. Dans un article paru au moment de la querelle entre Charbonneau et

72. Auguste Viatte, *Victor Hugo et les illuminés de son temps*, Montréal, L'Arbre, 1942.

73. Groupe de recherche sur l'édition littéraire au Québec, *Éditeurs transatlantiques*, Sherbrooke/Montréal, Éditions Ex libris/Éditions Triptyque, 1991, p. 29.

74. Fernand Baldensperger, *Vigny*, Montréal, L'Arbre, 1944, «Introduction» d'Auguste Viatte.

75. Voir note 73.

Aragon⁷⁶, Viatte éclaire cette dispute en vrai connaisseur de la situation des deux côtés de l'Atlantique. Il constate d'abord qu'« il existe un problème de l'édition canadienne. Ce problème date de la guerre ». Il s'agit, bien sûr, de la coupure de 1940, de l'édition à Montréal d'écrivains français, souvent exilés, dont Maritain, Gustave Cohen, le Père Delos, Henri Laugier, des lendemains désastreux de cette explosion éditoriale après la guerre. Mais Viatte déplore qu'« aucun auteur canadien ne puisse se faire connaître en France à moins d'être lancé par un éditeur parisien ». Si Gabrielle Roy, Ringuet et Germaine Guèvremont ont été édités à Paris, Félix-Antoine Savard, que Viatte admire sans réserve, ne l'a pas été. Enfin, Viatte appuie comme une « revendication légitime » la déclaration de la Société des éditeurs canadiens qui propose d'établir une chambre de compensation entre les exportations de livres canadiens en France et les exportations de livres français au Canada. « La présence, précise-t-il, à l'ambassade d'Ottawa d'un homme à qui les problèmes de l'édition et de la librairie sont familiers devrait permettre de l'étudier à fond⁷⁷ ». Dans cette querelle de l'édition québécoise et française, Viatte se plaçait à côté de Georges Duhamel en particulier, qui était venu

76. Auguste Viatte, « Édition canadienne et livre français », *Le Devoir*, 10 avril 1948, p. 10.

77. Cet homme était Francisque Gay, de la maison d'édition et de la librairie Bloud et Gay, qui, d'ailleurs, durant l'année qu'il a passée à Ottawa, a dû subir les foudres de Maurice Duplessis qui en voulait encore à son prédécesseur d'avoir osé présenter à l'Ambassade de France d'Ottawa *Les enfants du paradis* de Marcel Carné, afin de prouver que le film avait subi injustement la censure québécoise, laquelle, à cette époque, valait partout au Canada pour tous les films français. Voir Pierre Savard, « L'ambassade de Francisque Gay au Canada en 1948-1949 », *Revue de l'Université d'Ottawa*, vol. 44, n° 1, p. 19.

au Canada pour négocier le renvoi en France des droits d'auteurs accumulés pendant la guerre, en vertu d'un décret du gouvernement canadien. Il ne va toutefois pas jusqu'à affirmer, comme l'avait fait Duhamel, que la littérature québécoise était «une branche de l'arbre» français, ce qui n'avait guère plu au milieu littéraire du Québec. Après son départ, en 1949, Viatte va continuer en France, par de nombreuses chroniques, dans *La Croix* entre autres, à commenter les publications d'œuvres québécoises et à fournir des études plus générales, de nature souvent historique, sur le roman, la poésie et l'essai au Québec.

*
* *
*

Dans notre titre, nous parlions pour cette période d'«écriture moderne». Et il s'agit bien de cela, à condition d'explicitier le sens que nous donnons au terme plurivoque de «moderne», qui appelle désormais «postmoderne», dont il sera question dans le chapitre suivant. Gianni Vattimo définit la modernité comme une notion proprement historique, qui suppose l'idée de «progrès et dépassement⁷⁸». Être moderne, c'est dépasser un certain immobilisme esthétique, considéré comme un arrêt de l'histoire, c'est remettre l'histoire en marche, ce qui ne peut se faire dans l'art et la littérature que par des mouvements d'avant-garde, des innovations d'ordres théorique, formel ou générique, une contestation des genres par eux-mêmes, une destruction de règles établies, un abandon des habitudes.

78. Gianni Vattimo, *La fin de la modernité*, Paris, Gallimard, 1987, 105, p. 170-171.

On l'a vu dans ce chapitre, la période est celle de l'innovation de toute nature : la recherche de formes nouvelles, en poésie surtout, la mise en place de pratiques alors jugées non littéraires, comme la littérature jeunesse, le roman ou le théâtre radiophonique, l'établissement d'une institution littéraire avec comme assises le métier d'éditeur, la critique littéraire et universitaire, la reconnaissance d'une littérature nationale distincte de celle de France, ainsi que son enseignement. À ce mouvement « moderne », les écrivains immigrants ont contribué largement et dans certains cas de façon prépondérante. Leurs œuvres, leurs actions, les mouvements qu'ils ont accrédités et soutenus ont, d'une part, mis en branle une recherche de nouveauté, de modernité ; d'autre part, ils se sont accordés harmonieusement avec la tendance profonde des écrivains québécois et de la littérature québécoise d'alors pour un renouvellement en profondeur. Les voix sont à l'unisson dans ce passage vers une forme de modernité qui définit l'histoire littéraire du Québec des années 1937 à 1959.

CHAPITRE III

LES VOIX CULTURELLES EN POLYPHONIE OU LE PLURICULTUREL

L'ÉCRITURE POSTMODERNE (1960-1974)

Pour les historiens et les critiques québécois, 1960 est une année fétiche. Tout commence là, avec la Révolution tranquille, qui semble le début de grands changements, aux plans social, politique, moral, culturel et littéraire. Avant, c'était la « grande noirceur », comme on a appelé la période du régime Duplessis (1936-1939, puis 1945-1959), dont bien des jeunes d'aujourd'hui ignorent tout. Ce qu'on leur en enseigne à l'école et dans les collèges, même à l'université, ne leur paraît pas plus différent ou lointain que les faits et les histoires des siècles passés. En histoire littéraire, on doit se méfier des dates « historiques », qui font souvent appel à des événements autres qu'esthétiques et sont souvent étrangers à l'évolution des arts et même des sciences. En revanche, il apparaît bien difficile d'échapper à l'histoire politique qui départage les séquences de notre vie collective et dont la structuration temporelle s'impose à nous aussi, les littéraires, pour les fins de notre propre travail historique.

Aussi, faut-il prendre quelques précautions en situant le début de la deuxième période de cette étude sur la contribution ethnoculturelle à la littérature québécoise en 1960. Comme toute année de rupture, celle-ci ne commence pas le 1^{er} janvier et ne se termine pas le 31 décembre. Elle marque plutôt une confluence vers une époque et ses suites. C'est vers ce moment de la fin des années 1950 et du début des années 1960 que prend naissance une orientation nouvelle de la production littéraire néo-québécoise, laquelle ira dans un sens assez précis pour qu'on puisse en dégager des caractéristiques propres par rapport à celles qui ont défini la période précédente et qui définiront une période ultérieure, marquée elle aussi par un moment de transition plus ou moins large. Ainsi, la plupart des écrivains de cette période émigrent de 1955 à 1965¹. D'autres précèdent cette décennie ou la suivent², mais dans la plupart des cas, leur premier livre se situe au début de cette période ou avant 1970³. Par ailleurs, la majorité des auteurs immigrants, même si certains passent par la France, arrivent de pays jusqu'alors absents du paysage littéraire québécois : la Pologne (Alice Parizeau), l'Irak (Naïm Kattan), l'Espagne (Jacques Folch-Ribas),

1. Alice Parizeau en 1955, Jacques Folch-Ribas, Jean-Claude Clari et Francis Bossus en 1956, Juan Garcia et Jean-François Somcynsky en 1957, Patrick Straram en 1959 (de 1954 à 1958 à Vancouver et avant en Californie), Jean Basile en 1962, Gérard Étienne, Anthony Phelps et Serge Legagneur en 1964, Alexis Lefrançois (Ivan Steenhout), François Piazza et Emmanuel Cocke en 1965.

2. Monique Bosco émigre en 1948, Robert Gurik (Guyrik) en 1951, Naïm Kattan en 1954 ; d'autres viennent à la fin de la décennie 1960 et après : Dominique Blondeau, en 1969, Robert Marteau, en 1972.

3. Ainsi, Anne Bernard (née Jourdan de la Passadière), venue au Québec en 1947, ne publie son premier roman, *Cancer*, qu'en 1967, (Montréal, Le Cercle du livre de France) de même pour Gérard Étienne et Anthony Phelps dont la première œuvre paraît en Haïti en 1960, avant leur émigration au Québec comme réfugiés politiques.

l'Argentine, (Jean-François Somcynsky, né à Paris de parents polonais), le Maroc (Juan Garcia et Dominique Blondeau), le Caméroun (Francis Bossus), la Russie (Jean Basile) et surtout Haïti, avec Maximilien Laroche, Gérard Étienne, Anthony Phelps, Serge Legagneur, les précurseurs de la lignée des Émile Ollivier, Gary Klang, Joël Desrosiers, Dany Laferrière, entre autres. Ils s'intègrent tous à la vie et aux institutions académique et littéraire du Québec⁴.

Tous ces écrivains venus de l'est de l'Europe, du Moyen Orient, d'Afrique du Nord, de la Caraïbe, élargissent l'espace géographique de l'émigration qui, dans la période précédente, se limitait à la seule Europe, et apportent ainsi des cultures variées. On assiste donc à un changement qui va modifier plusieurs aspects de la littérature du Québec dont celui de l'écriture proprement dite. L'aventure surréaliste, prédominante précédemment, est désormais mise de côté, même si le surréalisme demeure vivant, comme le constate André-G. Bourassa à propos de l'œuvre de Patrick Straram⁵. On peut parler ici d'un départ vers une pluralité. Cet apport de plus en plus varié qui fait penser à des voix culturelles multiples inaugure la polyphonie donnée comme titre à ce chapitre et une diversité des voies de

4. Maximilien Laroche pourrait servir d'exemple. Arrivé en 1960, il enseigne d'abord dans des collèges classiques de Montréal, puis à l'Université Laval de Québec à partir de 1970. Durant les années 1960, il collabore à *Livres et auteurs canadiens* d'André Thériot et à *Voix et images du pays* qui deviendra en 1969 *Voix et images*, quand l'Université du Québec à Montréal prendra la revue en charge. Les ouvrages qu'il publie jusqu'en 1997 dans la collection GRELCA (Groupe de Recherche sur les Littératures de la Caraïbe) qu'il a fondée, touchent à la fois au domaine québécois et au domaine littéraire des Antilles.

5. André-G. Bourassa, *Surréalisme et littérature québécoise*, op. cit., p. 261.

l'écriture *postmoderne* qui qualifie le champ de la production québécoise de l'époque.

Postmoderne n'est pas pris ici dans le sens strict que lui donnent les théoriciens et auteurs de ce terme⁶. Par rapport à *moderne*, utilisé dans le chapitre précédent, qui signifiait une production alignée sur des courants nouveaux par rapport à d'autres plus traditionnels (le romantisme ou même le symbolisme par rapport au surréalisme, par exemple), la production postmoderne dont il est question ici est résolument axée sur la recherche non seulement de nouvelles formes romanesques, poétiques, dramatiques et d'essais, mais aussi de contenus différents. En fait, c'est au cours des années 1970 que le postmodernisme envahit les champs artistique et littéraire. L'idée de base est que la technologie envahissante, l'informatisation généralisée, l'hégémonie croissante des *mass media* ne permettent plus d'appréhender le monde avec des outils ou des concepts d'un autre âge. Il faut donc renouveler son bagage ou recycler l'ancien. Comme le note Yves Boisvert⁷, ce

6. Jean-François Lyotard, *La condition postmoderne*, Paris, Éditions de Minuit, 1979 ; Harry Garvin, *Romanticism, Postmodernism, Modernism* ; Lewisburg, Bucknell University Press, 1980 ; Douwe W. Fokkema, *Literary History, Modernism and Postmodernism*, Amsterdam et Philadelphie, John Benjamins Publishing Compagny, 1984 ; Alan Liu, « Local Transcendence : Cultural Criticism, Postmodernism and the Romanticism of Detail », *Representations*, n° 32, automne 1990, p. 78 ; Ihab Hassan, *The Dismemberment of Orpheus : Toward a Postmodern Literature*, New York, Oxford University Press, 1971 ; 2^e ed., Madison, University of Wisconsin Press, 1982 ; Pierre Ouellet, « LE TEMPS D'APRÈS l'histoire et le postmodernisme », *Tangence*, n° 39, mars 1993, p. 128.

7. Yves Boisvert, *Le postmodernisme*, Montréal, Boréal, 1995. Sur cette question, on consultera l'article d'André Lamontagne, « Être ou ne pas être postmoderne au Québec » (*Liberté*, n° 220, août 1995, p. 35-43), où il montre l'ambiguïté de la double appartenance de la critique québécoise au postmodernisme qui, d'une part adhère aux thèses de Lyotard et Scarpetta (*L'impureté*, Paris, Grasset, 1985) et, d'autre part, maintient les

passage vers un autre lieu d'action et de discours coïncide avec le déclin des avant-gardes modernistes, le confinement des intellectuels à des rôles d'herméneutes, à des généralisations sur la consommation et la technoculture. Dans le domaine proprement littéraire, on assiste à un même remplacement des avant-gardes modernes par des mouvements ou des individus voués à l'errance, à la dissolution des habitudes de pensée, des genres, de l'écriture ou de l'esthétique. Qu'on songe aux tentatives d'Hubert Aquin et de ceux qu'on a appelés les nouveaux romanciers des années 1966 et 1967, dont Jean Basile était l'un des plus représentatifs. Qu'on se rappelle aussi le mouvement de la contre-culture auquel on associe naturellement Jean Basile, Patrick Straram, les fondateurs de *Mainmise*, la revue du mouvement, où se retrouvent aussi des Québécois, Denis Vanier et Lucien Francœur, entre autres. Qu'on évoque aussi le formalisme des années 1965 à 1975, avec la revue *La Barre du Jour* et *La Nouvelle Barre du Jour* (1965-1990) et les éditions de l'Estérel où Serge Legagneur et Gérard Étienne ont publié leur premier recueil. Le théâtre québécois de cette époque doit aussi beaucoup aux auteurs immigrants et surtout à Robert Gurik, dont les œuvres s'enracinent dans les réalités sociales et politiques du Québec contemporain. Les essais de Naïm Kattan adoptent la forme admise du genre, illustrée par les ouvrages désormais classiques de Jean Le Moyne et de Pierre Vadeboncœur, dont les essais ont été publiés chez HMH⁸ à l'instar de

idées d'État-Nation, de Sujet-Nation et d'Histoire, ce qui constitue en fin de compte une « appartenance fantasmée au postmodernisme ».

8. Jean Le Moyne, *Convergences*, Montréal, Hurtubise HMH, 1960 ; Pierre Vadeboncœur, *La ligne du risque*, Montréal, Hurtubise HMH, 1963 ; *Un amour libre*, Montréal, Hurtubise HMH, 1970.

ceux de Kattan. Sans que leur pays d'origine l'indique, des écrivains se disent Juifs et mettent de l'avant, explicitement ou non, cette identité dans leurs œuvres. C'est le cas de Monique Bosco, pour *La femme de Loth*⁹ et de Victor Teboul dont l'étude sur *Mythe et images du Juif au Québec*¹⁰ traite de l'antisémitisme en Europe, en Orient et au Québec, aux XIX^e et XX^e siècles, ainsi que des valeurs de la spiritualité, de la morale et des mythes juifs. Sans oublier aussi le mouvement féministe où se recrutent les écrivains les plus importants de cette période : Nicole Brossard, bien sûr, mais aussi Monique Bosco et Suzanne Lamy, chez les écrivains immigrants.

La provenance des écrivains jouent également un rôle dans les sujets choisis, l'inspiration des œuvres et leur situation dans le contexte québécois et canadien. Désormais, la trame romanesque chevauche les continents, les récits prennent naissance partout, mais toujours rejoignent le Québec, d'une manière ou d'une autre. C'est un autre effet de cette polyphonie où la combinaison des voix n'empêche pas une in(ter)dépendance dans le traitement des thèmes. Les titres mêmes des œuvres renvoient souvent au pays ou aux lieux d'origine des écrivains, qui toutefois ne négligent pas leur terre d'accueil¹¹. Mais pour identifier ces lieux, il

9. Monique Bosco, *La femme de Loth*, Paris, Robert Laffont, 1970.

10. Victor Teboul, *Mythe et images du Juif au Québec. Essai d'analyse critique*, Montréal, Éditions Lagrave, 1977.

11. *Les chants de l'Amérique* (François Piazza, 1965), *Le grand Khan*, *La jument des Mongols*, *Les voyages d'Irkoutsik* (la trilogie de Jean Basile, 1964, 1967 et 1970), *Les lilas fleurissent à Varsovie*, et *Rue Sherbrooke ouest* (Alice Parizeau, 1964, 1967), *Le nègre crucifié*, *Lettre à Montréal* (Gérard Étienne, 1974, 1966), *Moins l'infini. Roman haïtien et Points cardinaux* (Anthony Phelps, 1972, 1966), *L'amour sans passeport* (Anne Bernard, 1973), *Demain, c'est l'Orient* (Dominique Blondeau,

faut faire une lecture attentive de l'œuvre. Ainsi la trilogie de Basile se passe bien à Montréal, même si les titres mentionnent les Mongols, Irkoutsk et le grand Khan. Par contre, d'autres titres laisseraient croire qu'ils se situent ailleurs, alors que la trame se déroule à Montréal et ses environs. Mais dans tous les cas ou presque, c'est le va-et-vient entre les deux pôles géographiques éloignés dans le récit qui marque l'originalité ou une des spécificités de la narration.

Le lecteur, même peu initié à ce corpus d'œuvres, aura remarqué une prédominance du roman sur les autres genres. Les mots *récit* et *narration*, utilisés à la fin du paragraphe précédent, ne l'auront pas trompé. Il s'agit bien ici d'une reproduction de la hiérarchie des genres de la littérature québécoise elle-même, voire des autres littératures d'aujourd'hui. Il n'en a pas toujours été ainsi : à la fin du XIX^e siècle, les romanciers constituaient 42 % des auteurs, les poètes, 21 % et les dramaturges, 10,5 %, alors qu'au début du même siècle, les poètes venaient en tête, les dramaturges en deuxième place et les romanciers en troisième, suivis de près par les historiens. Si l'on met ensemble romans, nouvelles et récits, brefs ou non, pour les quatre périodes de la production immigrante au Québec, cette catégorie de la prose narrative arrive facilement en tête, suivie de la poésie, du théâtre, de l'essai (critique, universitaire), de l'autobiographie et de l'histoire. Si nous organisons l'étude de la production de 1960 à 1974 selon les genres, c'est qu'elle permet de mieux voir la contribution des écrivains immigrants à

1972), *Adieu Babylone* (Naïm Kattan, 1975), *New Medea* (Monique Bosco, 1974), *Une aurore boréale* (Jacques Folch-Ribas, 1974).

l'ensemble de la littérature québécoise et les éléments significatifs de cet apport.

ROMAN

Les romans (récits et nouvelles) de cette période, ainsi que les recueils de poésie, les pièces de théâtre et les essais, constituent une imposante diversité (polyphonie) qui s'accorde d'ailleurs à celle des œuvres québécoises elles-mêmes pour former cette pluralité culturelle de l'époque. Nous classons ces romans, récits et nouvelles en trois catégories : ceux dont l'action se situe surtout à Montréal (l'*ici*), ceux qui prennent place en totalité ou en très grande partie à l'étranger (l'*ailleurs*) et ceux qui se jouent dans les deux (ou plusieurs) lieux (*ici-ailleurs*). Après quoi, nous abordons le théâtre, la poésie et l'essai, en mettant en évidence les mêmes données géo-physiques et imaginaires des œuvres.

L'ICI

C'est dans le Québec des années 1960 et 1970, mais aussi en Amérique du nord, où la Beat Generation, Jack Kerouac en tête, et la contre-culture américaine faisaient des ravages. Au Québec, c'est la Révolution tranquille et l'exposition universelle de 1967 qui font de Montréal une grande et vivante métropole, comme l'illustre Jean Basile dans ses romans. La marginalité se représente dans l'oeuvre de Basile, mais aussi dans celle d'Emmanuel Cocke et dans un autre genre, la poésie, dans les recueils de Patrick Straram. La « révolution culturelle » du Québec se retrouve également dans les récits de Jean-François Somcynsky et d'Alice Parizeau, qui mettent en scène des personnages typiques de cette transformation sociale et politique.

Le choix de Jean Basile pour illustrer l'*ici* s'impose d'emblée. Sa trilogie des années 1960 se situe à Montréal, qui en est le personnage principal. En fait, ces trois romans pourraient servir à un lecteur étranger de guide de Montréal, que Basile à le mieux vu, décrit et imaginé. Cette ville est non seulement le cœur mais le nœud de ses récits. L'un d'eux, *Le grand Khan*¹², s'achève sur une scène imaginaire où le trio de protagonistes aux prénoms commençant par « J » s'envole triomphalement dans le ciel de Montréal. Ces trois histoires sont destinées, selon Basile à parcourir les « choses importantes de la vie : l'amour, la création, l'enfance et la mort¹³ ». Il annonçait cette orientation comme une élegie pour apprendre à vivre. Le fil conducteur des trois œuvres est le récit des faits et gestes de trois personnages qui franchissent la trentaine et qui sont tour à tour narrateur d'un des récits. Dès le début, les trois personnages sont présentés : Jérémie, blond, athlétique, agent exécutif de jour et noceur de nuit ; Jonathan, un « beatnik » dont Jérémie finance la carrière d'écrivain velléitaire ; Judith, fille-garçon, avec un côté nymphomane. À ces trois protagonistes correspondent des satellites aux prénoms en A : Armande, Anne et Adolphe. Ces deux séries en J et en A ont en commun un mentor disparu, Victor (qui deviendra dans le troisième récit Victor-Axel, comme pour se rapprocher des A), dont on se souvient sans cesse. L'intrigue se rapproche de celle du *Déclin de l'empire américain*, avec ses brouilles, ses discussions, ses soûleries, dont une cérémonie propitiatoire dans

12. Jean Basile, *Le grand Khan*, Montréal, Estérel, 1967. L'édition parisienne a paru chez Bernard Grasset, en 1968.

13. Jean Basile, *Journal poétique 1964-1965*, Montréal, Éditions du Jour, 1965.

une cuisine, au rythme des casseroles. *La jument des Mongols* a d'ailleurs une allure théâtrale et cinématographique qui rapproche encore l'œuvre du film d'Arcand. À des décennies de distance, Basile, qui écrit sa première œuvre sans paragraphe, rejoint la forme d'une des dernières œuvres de Marie-Claire Blais, *Soifs*¹⁴, qui publiait alors *Une saison dans la vie d'Emmanuel*¹⁵. L'intrigue du *Grand Khan* tourne autour du narrateur Jonathan qui raconte l'élaboration de son roman, avant, pendant et après sa composition. L'écriture ici est nouvelle et des auteurs tels Basile, Aquin, Blais, Ducharme, appelés « anti-romanciers canadiens », sont rattachés au mouvement français des « nouveaux romanciers¹⁶ ». Ce qui caractérise la construction de cette deuxième œuvre, c'est précisément cette nouvelle écriture romanesque faite de fragments, de soliloques, de dialogues insolites, de passages descriptifs, une écriture télescopique qui rend compte d'une réalité pluridimensionnelle. Il s'agit d'une expérimentation de divers rythmes d'écriture, du mélange de phrases longues et brèves, de l'afflux inusité d'images et de nombreuses références culturelles. Comme la critique l'a constaté, cette production « prend sa place parmi les œuvres des nombreux auteurs québécois qui depuis 1960 se sont penchés sur le problème de l'écriture : de Claire Martin à Gérard Bessette, de Jacques Godbout à Victor-Lévy Beaulieu. Pourquoi écrire ? Pour assurer son salut en s'affranchissant de la tyrannie du

14. Marie-Claire Blais, *Soifs*, Montréal, Boréal, 1995.

15. Marie-Claire Blais, *Une saison dans la vie d'Emmanuel*, Montréal, Éditions du Jour, 1965.

16. Gérard Bessette, Lucien Geslin et Carles-E. Parent, *Histoire de la littérature québécoise*, Montréal, Centre Éducatif et Culturel, 1968, p. 596-609 ; p. 610-642.

temps¹⁷ ». Judith, la narratrice des *Voyages d'Irkoutsk*¹⁸, raconte au « Je » deux séances d'hallucinations psychédéliques entre lesquelles se situe le reste du récit. Ici, la phrase prend de l'ampleur, mais aussi se déstabilise syntaxiquement comme pour rendre présents les enchantements du LSD, traduire les images et les couleurs que provoquent le cannabis et les hallucinogènes.

Ce dernier roman de la trilogie annonce une orientation dans un autre domaine, où Jean Basile s'est illustré. Au début des années 1970, il est fasciné par la marginalité culturelle qu'il décrit dans ses récits mais dont il sera aussi l'un des hérauts ou des messagers. Il fonde en 1970 la revue *Mainmise*, qui illustre le courant de la contre-culture québécoise dont les préoccupations d'inspiration américaine sont de tous ordres : recherche de formes d'écritures inédites, développement de thèmes nouveaux, d'inspiration ésotérique, où la sexualité, la musique pop et la drogue, prennent une place importante. Le changement est significatif car il relègue au second plan la thématique d'un Québec libre politiquement, pour celle d'un Québec libre moralement, que garantirait un désengagement tous azimuts. La révolution doit d'abord être personnelle avant d'être sociale ou collective. À cet égard, Basile est sur le même plan que le Chamberland d'après 1970, Denis Vanier, Lucien Francœur et d'autres écrivains québécois, ainsi que Patrick Straram, qui participent à d'autres revues et font aussi partie des mouvements de radicalisation de l'utopie, *Hobo-Québec* (1970), *Presqu'Amérique* (1971) et *Cul-Q* (1973).

17. Denis Schneider, dans Maurice Lemire (dir.), *Dictionnaire des œuvres littéraires du Québec*, Montréal, Fides, 1984, tome IV, p. 378.

18. Jean Basile, *Les voyages d'Irkoutsk*, Montréal, HMH, 1970.

Sur un autre ton et dans un autre esprit, Emmanuel Cocke écrit pour « éviter le mélodrame », et pour cela propose des histoires « coquecigruesques », une sorte d'almagame d'éléments étrangers, de jeux de mots que reproduisent certains titres : *L'emmanuscrit de la mère morte*, *Louve storée*, *Sexe-fiction* et *Sexe pour sang*¹⁹. Son premier roman, paru en 1971, *Va voir au ciel si j'y suis*²⁰, marque à la blague la dispersion du mot, de la vie, du sens, le détournement du texte et du savoir. L'effet tragique de cette position d'écriture se trouve dans la vie même de Cocke qui, après avoir écrit pendant trois ans sur des situations apocalyptiques, est allé se noyer à Pondichéry, en Inde, en quête d'une nouvelle voie auprès de ce qui restait de la mystique d'Aurobindo.

L'univers de Cocke est celui des marginaux dynamiques de l'*underground* montréalais (orgies, drogues, sexe) des années 1970. En cela, l'œuvre entière n'est pas loin de celle de Jean Basile et les critiques ont placé d'emblée le romancier « dans la génération du nouveau roman québécois²¹ ». Mais l'auteur est resté plutôt méconnu et n'a véritablement pas encore pris place dans la galerie des écrivains consacrés de cette époque. Dès le départ, il était voué à une sorte de mé-

19. Emmanuel Cocke, *L'emmanuscrit de la mère morte*, Montréal, Éditions du Jour, 1972 ; *Louve storée* et *Sexe-fiction*, Montréal, Vert blanc rouge/Éditions de l'Heure, 1973 ; *Sexe pour sang*, Montréal, Guérin, 1974. Né à Nantes (France), il fait toutes ses études à Nantes et Rennes. Il émigre à Montréal en 1965, travaille comme journaliste, critique de cinéma et de télévision à *Sept-Jours* (1967-1968), au *Journal des vedettes* (1968), à *Photo-Journal* (1969), à *L'Actualité* (1972-1973), ainsi qu'au journal *La Presse*.

20. Emmanuel Cocke, *Va voir au ciel si j'y suis*, Montréal, Éditions du Jour, 1971.

21. Reine Bélanger, dans Maurice Lemire (dir.), *Dictionnaire des œuvres littéraires du Québec*, Montréal, Fides, 1987, tome V, p. 287.

fiance ; son second roman, paru en 1972, avait provoqué en 1970 une querelle de jury au Cercle du Livre de France, que Réginald Martel, le critique attitré de *La Presse*, avait quitté avec fracas. Les meilleurs comptes rendus des livres de Cocke ont d'ailleurs paru dans ce journal et sous la plume de Martel. L'attrait pour le suicide, pour les meurtres ou les crimes violents, les amours orageuses, l'apologie du LSD, les drogues, l'érotisme et l'ésotérisme, tout cela se résout dans une sorte de rigolade où, pour mettre un terme à *Sexe pour sang*, un parti indépendantiste québécois joue un rôle décisif pour affirmer la victoire de l'ordre et de la justice sur le scandale sexe-sang.

Durant la décennie 1960, Jean-François Somcynsky fréquente les milieux d'artistes et de bohèmes, anarchistes et marxisants, dont il s'inspire pour son premier roman, *Les rapides*²². Il y campe un terroriste du FLQ qui délaisse l'action révolutionnaire jugée inutile pour s'occuper de donner une forme personnelle à son amour de la vie. Ce roman a été à la fois loué pour son style mûr et son imagination vivante et rejeté pour sa façon de traiter les problèmes sérieux de l'époque, dont celui des revendications nationalistes du Québec. Déjà, la fin de ce roman marque une autre direction quant au lieu romanesque, surtout que dans les décennies à

22. Jean-François Somcynsky, *Les rapides*, Montréal, le Cercle du Livre de France, 1966. Somcynsky est né à Paris en 1943 de parents immigrants qui ont émigré par la suite en Argentine, d'où il est venu au Québec en 1957. Il a fait ses études secondaires et universitaires à Montréal et Ottawa, est entré au Ministère des Finances du Gouvernement fédéral en 1970 et poursuit, depuis 1971, une carrière de diplomate aux Affaires extérieures du Canada. *Les incendiaires*, publié en 1980 mais écrit en 1964, au même moment que *Les rapides*, en est une suite ou un avant-projet. Il s'agit toujours de révolution anarchiste, dont les représentants sont un Indien originaire de l'Amérique latine, Mayac, et un Québécois, Raoul.

venir, Somcynsky passera à d'autres genres de récits (policiers, littérature de jeunesse, entre autres), où les situations géographiques sont, soit vagues, soit fictives. Du roman d'action politique, il va vers un roman utopiste, une utopie amoureuse fondée sur les rapports sexuels dans une société fictive qui pourrait être québécoise. L'hymne à la vie, notamment dans *Encore faim*²³, est un thème mythique, dont le voyage, l'obsession de l'amour physique, l'aventure et l'introspection accentuent l'orientation vers un ailleurs, un au-delà de l'existence.

L'œuvre romanesque d'Alice Parizeau²⁴ comprend deux cycles, l'un situé dans sa Pologne natale, l'autre dans son Québec d'adoption. Entre ces deux lieux, la romancière tisse des liens de connivence en raison de situations nationales convergentes. En tête d'une entrevue qu'elle lui accordait, Donald Smith écrit qu'elle « arrive à faire de la dépossession le signe de l'espoir. Le Québec et la Pologne se serrent la main, se regardent et cherchent à comprendre la splendeur et la bêtise de la condition humaine²⁵ ». Le cycle québécois, composé de *Les militants*, *Côte-des-neiges* et *Blizzard sur Québec*²⁶, a pour scène le Montréal des années

23. Jean-François Somcynsky, *Encore faim*, Montréal, le Cercle du Livre de France, 1971.

24. Née en 1930, arrivée au Québec en 1955, elle collabore à de nombreux journaux et à des émissions radiophoniques. Elle épouse Jacques Parizeau en 1976 et décède à Montréal en 1991. Pour compléter cette notice, voir l'entrevue de Donald Smith, « Alice Parizeau : l'histoire servie par une écriture palpitante », *Lettres québécoises*, n° 41, printemps 1986, p. 44-48.

25. Cité par Jean Royer, *Romanciers québécois*, Montréal, l'Hexagone, 1991, coll. « Typo », p. 262.

26. Alice Parizeau, *Les militants*, Montréal, le Cercle du livre de France, 1974 ; *Côte-des-neiges*, Montréal, Pierre Tisseyre, 1983 ; *Blizzard sur Québec*, Montréal, Québec/Amérique, 1987.

1960 à 1985. Les trois romans, même s'ils appartiennent à deux périodes distinctes de notre découpage de la production néo-qubécoise, sont reliés à l'histoire québécoise contemporaine. Le Québec d'Alice Parizeau présente une face unie, autour d'une réalité sociale et politique organique qui nourrit des espoirs de « libération », ceux des moments d'ébullition de la Révolution tranquille et des actions terroristes du FLQ, ainsi que des revendications nationales qui, à la suite de la prise du pouvoir par le Parti Québécois en 1976, apparaissent sous le signe de l'indépendance. *Les militants* (1974) représente les grands moments de la crise d'identité québécoise des années 1960 et 1970. Un Franco-manitobain, Gérald Lajoie, haut-fonctionnaire du gouvernement fédéral, fait la connaissance d'une jeune Québécoise, Louise, dont il devient amoureux. C'est alors que se pose à lui un dilemme : respecter les obligations de sa profession ou accepter l'engagement de son amie qui milite pour la souveraineté du Québec. Deux identités culturelles s'affrontent ici, l'une, celle de « Jerry » (Gérald Lajoie), détachée de tout fondement idéologique n'est soutenue que par sa profession et son ambition ; l'autre, celle de Louise, solidaire de son milieu et engagée à faire triompher la cause de la collectivité, est alimentée par la ferveur nationaliste d'avant la prise du pouvoir du Parti Québécois en 1976. En ce sens, le cycle des romans québécois d'Alice Parizeau est une construction de l'identité québécoise, au même titre que les romans du cycle polonais construisent une « polonité » qui définirait les Polonais et la Pologne par rapport aux Juifs (même polonais), aux Allemands, aux Soviétiques et aux Ukrainiens. Ces derniers sont, comme les Polonais, sous la dépendance des Soviétiques, après avoir été

sous la domination allemande nazie. On est vivement tenté de voir dans cette polarisation, faite de l'exclusion de ce qui n'est pas polonais, une réplique de cette élimination de ce qui ne serait pas québécois, les anglophones du Canada, mais aussi les Franco-Canadiens qui n'embrassent pas la cause du Québec « libre ». Même si le roman diffère au plan de la forme et de la structure, il laisse penser à *Prochain épisode* de Hubert Aquin²⁷ et surtout au *Couteau sur la table*²⁸ de Jacques Godbout, où sont exploités les sentiments nationalistes et patriotiques du personnage, amant par faiblesse d'une Anglo-canadienne, et qui appartient au milieu démuné et brimé des Canadiens français.

L'AILLEURS

L'ailleurs est d'abord le pays d'origine et ensuite celui où l'auteur a pérégriné avant de venir au Québec. Mais c'est aussi tout autre lieu du monde où l'individu, le personnage, voit des situations propres à mettre en valeur son débat d'immigrant, d'exilé, d'exproprié. Cet « ailleurs » n'est jamais étranger à l'« ici » car, même si le roman se situe strictement dans un autre pays, celui-ci peut, comme chez Alice Parizeau, prendre les caractères du Québec et afficher des ressemblances parfois (trop) frappantes. Mais ces similarités peuvent aussi s'atténuer, voire disparaître, dans des œuvres où la dictature du pays d'origine, par exemple, joue le rôle d'exterminateur des individus. La focalisation sur ces situations déjoue la mise en parallèle des lieux. Les

27. Hubert Aquin, *Prochain épisode*, Montréal, le Cercle du Livre de France, 1966.

28. Jacques Godbout, *Le couteau sur la table*, Paris, Éditions du Seuil, 1965.

écrivains haïtiens de cette époque (Gérard Étienne, Anthony Phelps, entre autres) ont décrit le duvaliérisme sous toutes ses coutures, avec rage la plupart du temps. Comme pour les écrivains québécois, l'ailleurs peut servir à illustrer un problème humain, en le dégageant de sa gangue domestique. Ainsi, Monique Bosco recourt-elle aux mythes anciens pour mettre en lumière deux aspects de la femme et de la mère contemporaines.

L'ailleurs d'Alice Parizeau est la Pologne sur laquelle elle fait des reportages dans *La Presse* et qui seront publiés sous le titre *Voyage en Pologne*, en 1962²⁹. Son premier roman publié au Québec et aussi le plus autobiographique, *Survivre*³⁰, raconte l'exil d'un personnage parti de Pologne comme elle pour chercher une terre hospitalière. C'est le début du cycle polonais. Sans vouloir prêter à la romancière l'intention d'organiser une grande saga polonaise, on peut voir des liens analogiques entre *Rue Sherbrooke ouest*³¹, dont le personnage principal en exil est Yves Stanski et *Les lilas fleurissent à Varsovie*³², qui a pour héroïne Héléna Stanowska, restée en Pologne. Le premier roman, *Survivre*, préparait *Rue Sherbrooke ouest*, qui met en scène l'exil du personnage à Montréal où il épouse la cause des Québécois indépendantistes. *Les lilas fleurissent à Varsovie* auront également une suite québécoise, *La*

29. Alice Parizeau, *Voyage en Pologne*, Montréal, Édition du Jour, 1962.

30. Alice Parizeau, *Survivre*, Montréal, Le Cercle du livre de France, 1964.

31. Alice Parizeau, *Rue Sherbrooke ouest*, Montréal, Le Cercle du livre de France, 1967.

32. Alice Parizeau, *Les lilas fleurissent à Varsovie*, Montréal, Pierre Tisseyre, 1981.

charge des sangliers et *Blizzard sur Québec*³³. Le cycle sera par la suite complété par *Ils se sont connus à Lwow*³⁴, *L'amour de Jeanne*³⁵ et *Nata et le professeur*³⁶.

Le lieu principal de la saga, le pays d'origine de l'écrivaine, se présente partout comme un lieu déchiré, qui conduit à l'exil, loin de la patrie, au déracinement, puis à une certaine possibilité d'enracinement dans le pays d'accueil. La vision de cet « ailleurs », sans être déformée, est celle d'un personnage forcé, pour un motif ou un autre, de partir, de quitter un « être » cher. C'est ainsi que la « polonité » d'Alice Parizeau³⁷ est une donnée essentielle que l'expérience amoureuse fait revivre, la rendant du coup existentielle. L'histoire qui sous-tend les récits est celle d'une fatalité et d'un défi, dont les protagonistes sont pétris, et qui sont les marques d'une histoire nationale. Comme dans l'histoire du Québec, des héros servent de faire valoir à la collectivité, de même dans l'histoire de la Pologne, les personnages de Parizeau sont des représentants de diverses collectivités mais d'abord et avant tout de leur nationalité polonaise.

Exilé politique en 1964, Gérard Étienne a publié *Le nègre crucifié* dix ans plus tard³⁸, dont deux rééditions

33. Alice Parizeau, *La charge des sangliers*, Montréal, Pierre Tisseyre, 1982.

34. Alice Parizeau, *Ils se sont connus à Lwow*, Montréal, Pierre Tisseyre, 1985.

35. Alice Parizeau, *L'amour de Jeanne*, Montréal, Pierre Tisseyre, 1986.

36. Alice Parizeau, *Nata et le professeur*, Montréal, Québec/Amérique, 1988.

37. Voir Izabela Greulich, *Le problème irrésolu de la polonité. Sa représentation dans l'œuvre d'Alice Parizeau*, Québec, Faculté des lettres, Université Laval, 1997, p. 16-17.

38. Gérard Étienne, *Le nègre crucifié*, Montréal, Éditions francophones et Nouvelle Optique, 1974, réédité à Genève, Éditions

paraîtront, l'une à Genève en 1989 et l'autre à Montréal en 1994. Entre temps, il a publié un recueil de poésie, *Lettre à Montréal*³⁹, constitué d'un seul texte qui s'adresse à la ville où l'auteur a choisi de venir s'installer. C'est le prétexte de se rappeler son passé en Haïti, son espoir de vivre en ce nouveau pays, celui de Dollard des Ormeaux et de la déportation des Acadiens, où il affirme être encore un étranger. La trame du *Nègre crucifié* se passe entièrement en Haïti. Le narrateur se présente comme un révolutionnaire qui, parce qu'il s'exprime, tombe sous les coups des « macoutes »⁴⁰. Il ne peut s'en sortir que par des projections personnelles et collectives nourries par la culture haïtienne : la croyance aux zombis, les pratiques du vaudou... Le récit est un cri d'aspiration à l'indépendance, à une vie meilleure qui ne viendra qu'après la libération. Ce récit est à la fois autobiographique, historique et fictif. Cette œuvre n'est pas étrangère au Québec des années 1960 et 1970, au moment où les événements d'octobre 1970 et les mesures de guerre ont lieu, et que le Parti Québécois devient l'opposition officielle à l'Assemblée nationale du Québec. Quatre autres romans paraîtront dans les années 1980, dont certains relient par leur trame Haïti et Montréal : *Un ambassadeur macoute à Montréal*, *Une femme muette*, *La reine Soleil Levée* et *La pacotille*⁴¹. Mais tous reproduisent, comme c'est le

Metropolis, 1990 (avec une Préface de Franck Laraque) et à Montréal, Éditions Balzac, 1994 (avec la même Préface de Franck Laraque).

39. Gérard Étienne, *Lettre à Montréal*, Montréal, Estérel, 1966.

40. On pense aussitôt au roman d'Anthony Phelps et Gary Klang, *Haïti Haïti* (Montréal, Libre Expression) de 1985, ou encore à celui de Stanley Péan, *Zombi blues*, Montréal, La courte échelle, 1996.

41. Gérard Étienne, *Un ambassadeur macoute à Montréal*, Montréal, Nouvelle Optique, 1979 ; *Une femme muette*, Montréal, Nouvelle Optique, 1983 ; *La reine Soleil Levée*, Montréal, Guérin, 1987 ; *La pacotille*, Montréal, l'Hexagone, 1991.

cas d'*Une femme muette*, qui peint le milieu haïtien de Montréal, la domination de la hiérarchie possédante, de la toute-puissance de l'homme, de même que la victimisation de la femme, propres au pays d'origine.

Anthony Phelps publie, en 1973, *Et moi je suis une île*⁴², un conte qui se passe aussi en Haïti, tout comme *Moins l'infini*, sous-titré *Roman haïtien*, paru auparavant à Paris en 1972⁴³. Ce premier roman raconte un des épisodes les plus douloureux de la résistance haïtienne contre le duvaliérisme, l'échec de la guérilla urbaine de PUCH en 1965-1966, qui entraîna la mort de centaines de militants et de sympathisants communistes. Deux amants, Paula et Marco, luttent contre la dictature de François Duvalier. Elle, sera victime de son engagement et lui, devra accepter sa souffrance et sa douleur comme celle de tout le peuple « à la merci des bourreaux ». Il n'a pour solution que la fuite et l'exil, le seul espoir pour ceux qui refusent la compromission.

Deux romans de Monique Bosco⁴⁴, parus au début des années 1970, *La femme de Loth*⁴⁵ et *New Medea*⁴⁶

42. Anthony Phelps, *Et moi je suis une île*, Montréal, Leméac, 1973. (Coll. « Francophonie vivante ».)

43. Anthony Phelps, *Moins l'infini. Roman haïtien*, Paris, les Éditeurs français réunis, 1972.

44. Née à Vienne en 1927, Monique Bosco (Boscovitch) a étudié à Marseille avant de venir s'inscrire à l'Université de Montréal en 1948, où elle obtient un baccalauréat en 1950, une maîtrise ès arts en 1951 et un doctorat ès lettres en 1953. Après avoir été journaliste à Radio-Canada, elle rédige des textes pour l'Office national du film (ONF) et est nommée professeure à l'Université de Montréal en 1962, d'où elle est retraitée en 1997. Elle a collaboré à plusieurs revues, *Magazine MacLean*, *La Barre du jour*, *Liberté*, à des journaux, *La Presse*, *Le Devoir*. Elle a remporté le prix du Gouverneur général pour *La femme de Loth* (1971) et le Prix David pour l'ensemble de son œuvre en 1996.

45. Monique Bosco, *La femme de Loth*, Paris, Robert Laffont, 1970.

46. Monique Bosco, *New Medea*, Montréal, L'Actuelle, 1974.

s'inspirent des traditions culturelles juive et grecque. Loth sert ici de modèle au personnage du roman, une femme de quarante ans que le départ de son amant laisse, après dix ans, au bord du suicide. Changée un peu comme Loth en statue de sel, la femme regarde en arrière pour revoir son passé, son enfance malheureuse, des parents mal-aimés, des études médiocres, des amis sans visage, un mariage raté. L'écriture lui sert de salut ou de sauvetage, un moyen de faire fondre le sel et de ramener un peu de vie à la surface du drame. *New Medea* reprend aussi l'archétype et la tradition littéraire de l'amour maternel inaugurés et illustrés par Eschyle et Sophocle, empruntant les points de vue de Médée, Jason et Cora, la nourrice. Le personnage féminin de Monique Bosco a été marquée par la mort de sa mère en lui donnant naissance. Élevée par son père et son frère et surtout par Cora, la vieille nourrice noire, dont le prénom est porteur de fatalité, cette nouvelle Médée grandit dans le sud des États-Unis, ce qui situe ce roman dans l'*ailleurs*. Ici s'ébauche une histoire liée à l'immigration. Médée étudie la médecine quand un immigrant grec, le beau Jason, apparaît dans sa vie et déclenche une passion irrésistible. Mais Jason s'éprend d'une autre femme et s'apprête à quitter Médée, ce qui amène la vengeance de celle-ci qui s'exprime par le meurtre des fils qu'elle n'a eus que pour retenir l'infidèle au foyer. Drame moderne, qui renouvelle le mythe et ses acteurs, en particulier Jason, à la fois l'instigateur et la victime de l'infanticide. Ces tragédies de Loth et de Médée, transposées dans le monde actuel, servent aussi d'exemples de la situation de femmes dans ce même univers et, partant, appartiennent au mouvement de défense des droits des femmes, dont Monique Bosco était déjà une ardente partisane.

L'ICI-L'AILLEURS

L'ici-ailleurs est cette imbrication du présent et du passé, du même et de l'autre, de l'origine et de la fin, des valeurs anciennes et nouvelles, du point de départ et du point d'arrivée, du tenant et de l'aboutissant. Chez Alice Parizeau, la trame autobiographique des œuvres relie la Pologne et le Québec, crée des similitudes historiques, sociales et politiques, qui sont comme des miroirs réfléchissant l'un et l'autre. L'œuvre romanesque de Monique Bosco, elle, se partage aussi entre deux pôles géographiques, Europe et Canada, qui sont parfois reliés par le passage de personnages, québécois ou européens dans un sens ou dans l'autre. Elle renverse la fin plus ou moins heureuse des immigrants de Parizeau et montre que le point d'arrivée est la confirmation du destin malheureux commencé au point de départ. Par ailleurs, le présent québécois, transposé ailleurs, sous des auspices favorables, peut aussi s'avérer un leurre.

La plupart des écrivains immigrants inscrivent dans leur œuvre des liens ou des allers et retours entre leurs pays d'origine et d'accueil. *Rue Sherbrooke ouest*⁴⁷, d'Alice Parizeau, illustre cet « ici-ailleurs » entrecroisé, en l'occurrence la Pologne et le Québec. Il s'agit de l'histoire d'un héros polonais, Yves Stanski, qui émigre au Québec, comme la romancière elle-même. On pourrait voir dans ce roman une suite à *Fuir*⁴⁸, qui racontait l'émigration d'une héroïne de Pologne en France, un autre épisode de l'itinéraire de l'auteure. Ce roman annonce les liens que nous avons montré plus

47. Alice Parizeau, *Rue Sherbrooke ouest*, Montréal, Le Cercle du livre de France, 1967.

48. Alice Parizeau, *Fuir*, Montréal, Librairie Deom, 1963.

haut entre les deux cycles polonais et québécois de l'œuvre de Parizeau. La guerre a ruiné et démembré la famille du héros qui ne peut s'adapter au régime communiste installé par la suite. Exilé à Montréal, il fait tous les métiers, dont garçon de table, pour ensuite se faire entretenir par une scénariste de Radio-Canada chez qui il retrouve la vie bourgeoise du passé. Son véritable problème est la quête d'une identité. D'une part, il ne fait pas confiance à ses compatriotes et d'autre part, il découvre chez les Canadiens français une affinité qui s'accroît avec le temps. Il réalise alors que cette affinité vient du fait qu'il appartient, comme les Québécois, à un peuple condamné depuis des siècles à ne jamais être maître chez lui. C'est le sauvetage : il trouve une place où vivre sans désespoir.

La trame du premier roman de Monique Bosco, *Un amour maladroit*⁴⁹, est l'inverse de la trajectoire du personnage de Parizeau. Rachel, d'origine juive, doit quitter Paris avec sa famille au moment de l'envahissement de la France par les Nazis pour se réfugier à Marseille. Le récit porte en grande partie sur l'existence malheureuse de cette femme qui, à la fin de la guerre, sur l'invitation d'une tante émigrée au Canada, décide de partir pour Montréal. Arrivée là, le malheur de Rachel continue, cette fois quand elle devient la maîtresse d'Yves Dumont qui lui fait subir les pires humiliations. Une thérapie chez un psychiatre et la mort de sa tante la poussent à réagir, à rompre avec son amant et à s'accepter. Ici se trouvent illustrés le sentiment de culpabilité, l'enfance sans amour, la trahison des sentiments, tout cela entre deux grandes religions, elles aussi disjointes, le judaïsme et le catholicisme.

49. Monique Bosco, *Un amour maladroit*, Paris, Gallimard, 1961.

Dans le sens inverse encore, *Les infusoires*⁵⁰ présente quatre employés de l'Agence de publicité américaine MacTavish de Montréal, que leur directeur a envoyés à Venise pour assister au congrès de leur compagnie. Prenant quelques jours de vacances, à la suite des séances et des rencontres avec leurs collègues d'autres pays, les quatre Montréalais espèrent trouver dans Venise un lieu de rajeunissement, dont le carnaval est l'occasion. Mais il s'agit d'un faux espoir qui cause une déception. En fait, ces personnages ont chacun ses « problèmes » personnels, qui se résument dans une incapacité fondamentale d'être, d'exister, laquelle s'expliquerait par l'aliénation de la collectivité québécoise. Mais la solution de la lutte contre les forces dominatrices extérieures ne s'impose pas, comme c'était le cas au début des années 1960 et laisse plutôt place à l'évasion dans le rêve, la sortie du réel.

THÉÂTRE

Le théâtre et la poésie sont des genres plutôt portés sur la seule réalité québécoise qu'ils exploitent dans une perspective à la fois internationale et moderne, ou mieux, postmoderne. Pour le théâtre, Robert Gurik constitue le meilleur exemple de cette contribution ethnoculturelle à la littérature québécoise⁵¹. Ses œuvres dramatiques se comparent, pour leur engagement, à

50. Monique Bosco, *Les infusoires*, Montréal, Hurtubise HMH, 1965.

51. Né à Paris, d'origine hongroise, Robert Gurik (Gouryik) arrive au Québec en 1950. Après avoir fait Polytechnique, il travaille comme ingénieur technique et agent commercial dans diverses entreprises. Sa première pièce date de 1963, mais ce n'est qu'à partir de 1972 qu'il s'occupe exclusivement de théâtre. Il est un des fondateurs du Centre d'essai des auteurs dramatiques dont il fut plusieurs fois président. Il a écrit le scénario du film de Jean-Claude Labrecque, *Les vautours*, et un roman-poème, *Spirales* (Montréal, Holt, Rinehart et Winston, 1966).

celles, de la même époque, de Jean-Claude Germain (*Un épisode dans la vie canadienne de Don Quickshot*, *A Canadian Play/Une plaie canadienne*, et *Un pays dont la devise est je m'oublie*⁵²) et de Françoise Loranger (*Le chemin du Roy*, 1968, *Double jeu*, 1969 et *Médium saignant*, 1970⁵³). *Hamlet, prince du Québec* (1968)⁵⁴, « se situe au confluent de deux courants dramatiques : le théâtre pasticheur ou parodique et le théâtre engagé dans l'actualité politique⁵⁵ ». Comme son titre l'indique, l'œuvre est une transposition de la pièce de Shakespeare dans une situation québécoise. Le Québec d'alors est symbolisé par un personnage principal, Pierre-Elliott Trudeau, qui n'était pas encore chef du Parti libéral fédéral ni premier ministre, et par d'autres, secondaires, Gérard Pelletier et Jean Marchand (qui seront appelés plus tard, avec Trudeau, les « trois colombes »), Jean Lesage, Pierre Bourgault et d'autres. Jean-Cléo Godin et Laurent Mailhot répartissent ainsi les rôles dans ce qu'ils appellent une « sotie tragique » :

— *LE ROI*, dans *Hamlet, prince du Québec*, représente le Pouvoir anglophone, c'est-à-dire aussi bien le capitalisme américain que la bureaucratie ontarienne.

— *LA REINE* est l'Église catholique, la hiérarchie, autre pouvoir assis à côté, à l'ombre du premier.

52. Jean-Claude Germain, *Un épisode dans la vie canadienne de Don Quickshot*, Montréal, VLB éditeur, 1971 ; *A Canadian Play/Une plaie canadienne*, Montréal, VLB éditeur, 1983 ; *Un pays dont la devise est je m'oublie*, Montréal, VLB éditeur, 1976.

53. Françoise Loranger, *Le chemin du Roy. Comédie patriotique*, Montréal, Leméac, 1969 ; *Double jeu. Pièce en deux actes*, Montréal, Leméac, 1969 ; *Médium saignant*, Montréal, Leméac, 1970.

54. Robert Gurik, *Hamlet, prince du Québec. Pièces en deux actes*, Montréal, Éditions de l'Homme, 1968.

55. Jean-Cléo Godin et Laurent Mailhot, *Théâtre québécois II*, Montréal, Hurtubise HMH, 1980, p. 67.

— POLONIUS, « radoteur futile et sentencieux » aux yeux d'Hamlet, mais dont il faut honnêtement signaler « la sagacité et le bon sens », c'est Pearson : même initiale, même incompréhension compréhensive, même désir sincère de conciliation qui se charge de menace lorsqu'il est menacé.

La belle OPHÉLIE, fille de Polonius : Jean Lesage, « le plus bel homme », formé à Ottawa par Saint-Laurent et Pearson.

— LAËRTE, fils de Polonius, logicien, courageux mais téméraire : Pierre-Elliott Trudeau, qui n'était à l'époque qu'un intellectuel devenu député et ministre.

— GUILDENSTERN et ROSENCRANTZ, personnages jumelés et interchangeables, « éponges qui pompent les faveurs » (selon Shakespeare), ce sont les deux autres « colombes » de la paix armée : Gérard Pelletier et Jean Marchand.

HAMLET, seul personnage non masqué (peut-être parce qu'il est le plus secret, le plus difficile à saisir), représente le Québec.

HORATIO, ami de Hamlet : René Levesque.

— LE SPECTRE du père, du roi, c'est l'ombre de de Gaulle, de la France.

À ces protagonistes s'ajoutent deux paysans-fossoyeurs : un indépendantiste et un « majorité silencieuse » à tendance créditiste, ainsi que trois comédiens qui représentent « les grandes tendances du théâtre actuel » sous les traits d'Yvette Brind'Amour, Jean Gascon et Gratien Gélinas... »⁵⁶.

Selon Gurik, la pièce représente le drame du Québec, un drame historique et politique, où *to be or not to be*, la question qu'il avait posée auparavant de façon

56. *Ibid.*, p. 67-68.

ironique dans *Api or not Api*⁵⁷, n'est pas une question métaphysique, mais une question existentielle, celle de concilier la logique et le sentiment, au fond la nécessité de sortir d'un cercle infernal. Celui, en fait, dans lequel le Québec (et le Canada) reste encore et toujours fermé. Ce drame est toujours très actuel.

Robert Gurik est fondamentalement le questionneur des réalités essentielles : le bonheur, la mort, l'avenir de l'homme, ces questions devenues cruciales dans nos ères industrielle et postindustrielle. Les pièces suivantes, *La palissade*, 1971, *Les tas de sièges*, 1971, *Le pendu*, 1970⁵⁸, sont des figures du Temps qui nous mène tous à la mort. Les pièges (*sièges*) nombreux qui se posent aux hommes d'aujourd'hui sont d'ordre technique, technologique et autres (société de consommation, chômage, slogans) et toujours de l'ordre du pouvoir, celui surtout qui détruit l'humain ou le contrôle abusivement. Ses personnages sont des machines, des marionnettes, toujours aux prises avec un environnement politique ou médiatique qui les rend esclaves. Ils n'ont qu'à passer en procès, un vrai celui-là, dans *Le procès de Jean-Baptiste M.* (1972)⁵⁹, pour recevoir leur sentence de mort.

Dominique de Pasquale poursuit ce genre de théâtre dit « engagé ». Il est de la troisième génération d'Italiens venus s'installer à Montréal. Son grand-père paternel est arrivé seul au Québec en 1909 et a épousé

57. Robert Gurik, *Api or not Api*, Montréal, Holt, Rinehardt et Winston, 1966.

58. Robert Gurik, *Api* 1967, suivi de *La palissade*, Montréal, Leméac, 1972 ; *Les tas de sièges*, Montréal, Leméac, 1971 ; *Le pendu*, Montréal, Leméac, 1970.

59. Robert Gurik, *Le procès de Jean-Baptiste M.*, Montréal, Leméac, 1972.

une Québécoise, ce qui à l'époque était une étrangeté. Son arrivée est d'ailleurs rocambolesque : on lui avait promis un emploi mais au moment d'accoster au port, la R.C.M.P. (la police montée) fait une perquisition sur le bateau, ce qui l'oblige à y laisser tous ses bagages et à plonger dans l'eau pour atteindre le quai de Montréal. Dans une entrevue, Dominique de Pasquale explique à Fulvio Caccia qu'il a fait ses études primaires avec les bonnes sœurs, a suivi le cours classique de la commission scolaire et enfin est passé par l'université⁶⁰. Après avoir écrit des pièces pour des troupes d'amateur et de collègues, il a donné *Moa* qui a été jouée au théâtre des Apprentis-Sorciers pendant trois mois en 1967. Il note que ses deux modèles ont été Sacha Guitry et Robert Gurik, le premier l'a influencé pour la forme, le second pour le fond, comme « auteur québécois qui faisait du théâtre politique, un théâtre de contestation⁶¹ ». Ses premières pièces, *Oui chef* et *L'arme au poing ou larme à l'œil*, de même que *On n'est pas sorti du bois*⁶², sont toutes axées sur la réalité du Québec de l'époque, fortement nationaliste, mais aussi contestataire⁶³.

60. Fulvio Caccia, *Sous le signe du phénix*, Montréal, Guernica, 1985, p. 239-257.

61. « Je gardais un certain souci d'être percutant, compris. En même temps, je cherchais à traduire certaines réflexions que l'on faisait tous à ce moment-là sur la société québécoise. Les formes de la société, les structures, les idées changeaient autour de nous. C'est un peu l'époque du nationalisme québécois et celle d'une sorte de refus de tout ce qui était des a priori. Alors, ça se traduisait concrètement par une révolte contre les structures traditionnelles et ces pièces traduisaient ça, surtout *L'arme au point...* » *ibid.*, p. 245.

62. Dominique de Pasquale, *Oui chef* et *L'arme au poing ou larme à l'œil*, Montréal, Leméac, 1973 ; *On n'est pas sorti du bois*, Montréal, Leméac, 1972.

63. André Major, « Notes sur [ce] théâtre dé-libéré », Dominique de Pasquale, *L'arme au poing ou larme à l'œil*, Montréal, Leméac, 1973, p. 10-11.

Le théâtre de Pasquale est très près des réalités québécoises, mais comme l'explique l'auteur, la raison en est qu'il avait un plus grand besoin d'identité que les Québécois, à la fois au plan politique et au plan individuel. Pour *L'arme au poing...*, il a puisé dans son entourage des types qui correspondait à la quête d'identité collective de cette époque. Ce qui unit les personnages de cette pièce, des travailleurs, c'est la colère, plus visible chez les travailleurs immigrants que québécois.

Il y avait une espèce d'autocensure de la colère chez les Québécois de la génération de mon père, alors que chez les immigrants ça geulait plus fort [...]. Les personnages que je mettais en scène dans mon théâtre étaient ceux qui m'entouraient, que je connaissais et qui étaient, en bonne partie, ou des immigrants ou des fils d'immigrants. Il y a un élément de solidarité avec mon quartier qui était peuplé de gens de la Gaspésie, du Nouveau-Brunswick, du Lac Saint-Jean, d'Abitibi et aussi d'Italiens. On était tous des gens transplantés, on vivait un peu tous le même genre de problèmes ; on était tous des immigrants avec des accents différents, même ceux qui parlaient français⁶⁴.

En introduction à *L'arme au poing...* (édition de 1973), de Pasquale pose la question : « Du théâtre engagé ? Mais existe-t-il seulement un théâtre qui ne le soit pas ? Du théâtre “dégagé” ? L'expression même me fait sourire⁶⁵ ». Il ne se défend pas d'être engagé, car il n'est pas possible de faire autrement pour un auteur. Dans son cas, l'engagement prend racine dans la situation politique du Québec, qui est la sienne et qu'il n'invente pas.

64. Fulvio Caccia, *op. cit.*, p. 247.

65. Dominique de Pasquale, *op. cit.* (1973), p. 45.

Autre élément important, cette fois-ci formel, de son théâtre, c'est le recours aux modalités du jazz. De la même manière que le concevait Paul-Marie Lapointe pour sa poésie en 1962⁶⁶, de Pasquale écrit : « ... je fais du théâtre comme on fait du jazz : pour développer de façon multiple un même thème⁶⁷ ». Et c'est bien ainsi que d'une pièce à l'autre, de Pasquale reprend, module les mêmes données, les mêmes thèmes, les mêmes situations, ceux et celles du maître et de l'esclave : les deux plongeurs de *Oui chef* qui travaillent dans un restaurant, qui n'ont pas de nom mais répondent à n° 1 et n° 2, ainsi que les six personnages de *L'arme au poing...*, quatre hommes et deux femmes, qui sont aussi numérotés de 1 à 6. Ces anonymes, ces sans-nom, ces « numéros » deviennent ainsi des éléments d'un Système, déjà de nature informatique, d'un système social dont ils sont des fonctions particulières de domination et de dépendance, de pouvoir et d'aliénation. En tête de l'édition des deux pièces, André Major propose des « Notes sur [ce] théâtre dé-libéré ».

Théâtre délibéré sans doute, pour ne pas dire engagé. Mais le projet idéologique ne fait pas écran entre le réel et la vision qui est l'expression d'une manière singulière. Il donne lieu à une exploration des possibilités (verbales) de libération que le spectateur, être dominé lui aussi, court le risque d'avoir à prendre à son compte. Ce qui est délibéré, dans le théâtre de Dominique de Pasquale, ce sont les moyens proprement dramatiques auxquels il a recours, le style parodique, par exemple, qui lui permet de se dégager du réalisme traditionnel [...]. Univers verbal, d'abord et avant tout,

66. Paul-Marie Lapointe, « Notes pour une poétique contemporaine », *Liberté*, vol. 4, n° 21, mars 1962, p. 183.

67. Dominique de Pasquale, *op. cit.*, p. 46.

*parce que pour Dominique de Pasquale on n'a qu'un moyen de voir clair, au plus profond de l'enlissement : à travers les mots avec quoi on joue et au piège desquels on risque se perdre [...]. C'est toujours à la suite d'un échange verbal, d'un gauchissement sinon d'un renversement du dialogue rituel que s'amorce, dans ce théâtre, l'effort libérateur*⁶⁸.

Les auteurs haïtiens, romanciers ou dramaturges, n'échappent pas au drame de leur pays d'origine. Dans *Le conditionnel*⁶⁹, Anthony Phelps transpose la volonté de puissance dominante à l'intérieur d'un couple où l'homme et la femme se disputent la position de Dieu. Cette fantaisie psychologique montre l'homme en position dominante, et comme la trame présente la parabole d'un couple qui joue à abolir le temps pour mieux faire l'amour, d'où leur vie au « conditionnel », il en résulte que c'est l'homme-Dieu qui décide du moment, de la manière et de l'initiative de l'acte d'amour. On a compris que l'homme-Dieu, c'est aussi le Dictateur. La pièce de Frank Fouché, *Trou de Dieu*, publiée dans le même recueil, pose aussi le problème de pouvoir dans une parabole cette fois abstraite, qui représente la situation d'Haïti, ce pays du Bon Dieu bon que personnifie ici la Mère. Dans les deux paraboles, Maximilien Laroche retrouve « la même image du père, véritable Dieu, dont le pouvoir tyrannique ou séducteur n'est, en fait, qu'une mystification »⁷⁰.

68. André Major, *loc. cit.*, p. 10.

69. Anthony Phelps, *Le conditionnel*, Frank Fouché, *Trou de Dieu*, Montréal, Leméac, 1967. (Coll. « Théâtre vivant », n° 4.)

70. Maximilien Laroche, *Livres et auteurs canadiens 1968*, Montréal, Éditions Jumonville, 1968, p. 77-78.

POÉSIE

En poésie, l'ici et l'ailleurs sont partagés selon les zones d'influences que subissent les poètes. Six poètes, dont trois Haïtiens, s'enracinent dans les réalités du Québec et de l'Amérique des années 1960 et du début des années 1970 et illustrent trois volets de la poétique et de l'écriture d'alors. On aurait pu penser que la poésie, contrairement au théâtre et au roman, aurait surtout parlé de l'ailleurs. Les poètes dont il sera question, sauf Jean Hallal, renvoient à l'ici, aux tendances de la poésie québécoise d'alors, et à celles venues de l'Amérique voisine. Tous travaillent à la critique de la société orientée vers le capitalisme effréné, le moralisme diffus et la robotisation du travail.

Michel van Schendel est l'un des premiers poètes *formalistes* qui apparaissent avec la revue *La Barre du Jour*, fondée en 1965, les Éditions de l'Estérel, en 1966 et l'éphémère revue *Quoi* (1966-1967 : Michel Beau-lieu, Raoul Duguay, Luc Racine, Yvan Mornard, Jacques Renaud). *Variations sur la pierre*⁷¹ est de nature et de facture très différentes des *Poèmes de l'Amérique étrangère*, parus à la fin de la période précédente (1958). L'œuvre est ciselée comme une sculpture dans la pierre et les « variations » épousent le mouvement de la main qui fait sortir du matériau une figure. Poèmes de l'image qui renvoie, comme l'explique Pierre Garnier à propos de la poésie spatiale, « à tous les paramètres du langage⁷² ». Telles étaient les inten-

71. Michel van Schendel, *Variations sur la pierre*, Montréal, l'Hexagone, 1964.

72. Pierre Garnier, *Spatialisme et poésie concrète*, Paris, Gallimard, 1968, p. 11.

tions des poètes formalistes québécois, que Nicole Brossard et les collaborateurs de *La Barre du Jour* représentent alors, comme l'exprime dans un manifeste et sous une forme ramassée le deuxième et dernier numéro de *Quoi* : « Nous intensifions, depuis peu, le laboratoire⁷³ ». Le mot clé, *laboratoire*, était lâché. La visée générale du mouvement est aussi celle, non formulée comme telle, de Michel van Schendel : échapper à l'emprise stérilisante du milieu et à l'oppression des forces supérieures invisibles de la société capitaliste. À travers les recueils de cette nature, on note un dessein commun : *libérer* l'homme dans son existence politique et sociale, mais aussi dans sa mentalité et de sa conception de la vie.

Telle est aussi la recherche des poètes dits « du plaisir », non plus cette fois du « plaisir du texte », mais du plaisir tout court. Comme l'écrit plus tard Patrick Straram, la nouvelle écriture poétique, alimentée par le sexe, la pornographie, les cultes ésotériques, la mystique, le recours aux drogues et aux hallucinogènes, est aussi un « travail d'action politique⁷⁴ ». Cette poétique est, comme celle de van Schendel, un travail sur la langue qui se double d'un travail sur le corps individuel et social. La poésie veut contredire les mouvements en marche issus de l'hyperdéveloppement de la société de consommation, des moyens de communications de masse, de l'économie de marché et des technologies qui commencent à devenir envahissantes. À cette fin, elle est la recherche passionnée d'une nouvelle qualité de vie, que les poètes trouvent dans le retour aux sources primitives des anciens mystères chrétiens

73. Yvan Mornard, *Quoi*, vol. I, n° 2, 1967, p. 4.

74. Patrick Straram, *4X4/4X4*, Montréal, les Herbes rouges, 1974.

ou de la pratique des religions orientales et dans la vie des *communes*. L'exemple d'un poète québécois incarnant cette tendance après 1970 est Paul Chamberland, l'auteur du *Prince de sexamour*⁷⁵, préfacé par Denis Vanier et Josée Yvon. Ces deux derniers poètes, et aussi Lucien Francœur, ont mis en œuvre ce processus de libération sexuelle grâce à des exercices poétiques provocateurs.

Dans un collectif publié en mars 1973, *Québec Underground*⁷⁶, on signale trois précurseurs du mouvement de la contre-culture, Armand Vaillancourt, Claude Gauvreau et Patrick Straram. À propos de Straram, on écrit ;

[...] son parti pris à confondre dans ses innombrables critiques vociférantes, sa vie personnelle et l'institution, le fait, le film, l'action critique en une interprétation de la vie quotidienne où se [trouvent] discutés, à sa façon, les concepts du marxisme⁷⁷.

C'est ainsi qu'il a travaillé le milieu, qu'il l'a transformé. Dans un numéro de *Hobo-Québec*, une des plus radicales revues contre-culturelles des années 1970, on lui rend hommage dans un numéro triple (9-10-11) en 1973. À ce propos, *Hobo-Québec* adopte une position plus contestataire, plus politisée que *Mainmise*, ce qui correspond *grosso modo* aux différences entre Jean Basile et Patrick Straram, pourtant souvent rapprochés dans ce courant contre-culturel qui n'était pas unique. Toutefois, même s'il adhérerait aux thèses marxistes, son

75. Paul Chamberland, *Le prince de sexamour*, Montréal, l'Hexagone, 1976.

76. Collectif, *Québec Underground, 1962-1972*, Montréal, Éditions Médiart, tome I, 1973.

77. *Ibid.*, p. 24.

engagement est resté dénué de dogmatisme, ainsi qu'on le voit par sa démission de la revue *Chroniques*, affligée d'un marxisme-léninisme sectaire, et des distances qu'il prend avec la revue de cinéma *Champ libre*, dont la ligne politique extrémiste ne coïncide pas avec sa façon d'aborder le 7^e art. Comme l'explique Claude Gonthier, trois thèmes principaux nourrissent l'écriture de Straram : 1) la relation au quotidien : les faits et gestes, les rencontres et les conversations « significantes » avec les élus ; 2) la critique, par dénonciation ou encensement, de tout ce qui entoure, de tout ce qui investit le quotidien et en particulier les œuvres artistiques vues, lues, ressenties ; 3) la poésie des sensations perçues et vécues lors des deux états précédents : l'écriture exprimant ici le sentiment ressenti lors de l'événement et qui ne peut s'exprimer que par l'écriture⁷⁸.

La poésie de Patrick Straram, « le bison ravi », représente bien cette espèce « crue » (*raw*) que Robert Lowell distinguait alors de l'espèce « cuite » (*cooked*), une poésie criée, une poésie à scandale. Déjà les titres de Straram, dont *Irish Coffees au No Name bar and vin rouge Valley of the Moon*⁷⁹, créent une configuration avec ceux d'autres poètes québécois⁸⁰. On retrouve partout ces références à l'Amérique étatsunienne, ces expressions anglaises, ces « montages-collages »,

78. Claude Gonthier, « Patrick Straram ou la constellation du bison ravi », *Voix et Images*, 39, printemps 1988, p. 450.

79. Patrick Straram, *Irish Coffees au No Name bar and vin rouge Valley of the Moon*, Montréal, l'Hexagone/L'obscène Nyctalope, 1972.

80. Lucien Francœur, *Snack Bar*, Montréal, les Herbes Rouges, 1973 ; Pierre (pierrot) Léger, *Embarke mon amour, c'est pas une joke*, Montréal, Éditions Mainmise, 1972 ; Louis Geoffroy, *Empire State Coca Blues*, Montréal, Éditions du Jour, 1971 ; Jacques Clairoux, *Cœur de hot dog*, Montréal, Éditions du Jour, 1973.

comme les appelle Straram lui-même, qui ne sont là que pour provoquer et mettre sur la voie d'un message « révolutionnaire ». Dès son arrivée à Montréal, il a joint les rangs de *Parti Pris*, qui, selon ses mots, « fut la première véritable avant-garde révolutionnaire au Québec »⁸¹. Il était au lancement du groupe en octobre 1963, avec Gilles Groulx, précise-t-il. Il a côtoyé Jacques Brault, Paul Chamberland, Pierre Vallières, Charles Gagnon, Jean-Marc Piotte, avec qui il était le plus proche. Il a tenu une chronique dans la revue *Parti Pris*, de 1963-1964 (n^{os} 3, 4, 5, 6, 7), intitulée « Jazz dans la vie quotidienne ». Le scandale du film « La terre à boire » de Jean-Paul Bernier, « qu'on m'attribua, explique-t-il, parce que j'étais bien plus "à abatre" que l'auteur, fit considérer à certains directeurs qu'il valait mieux ne pas associer mon nom à *Parti Pris* »⁸². Il y reviendra en 1965 où sa chronique devient « Interprétations de la vie quotidienne ». Le quotidien, pour Straram, est l'envers de la théorie, une pratique qui est « ma manière comme une autre de perturber un appareil trop rigide, confrontant la ligne politique à la vie quotidienne, tentant d'"humaniser" un discours qui risquait de devenir trop mécanique⁸³ ».

L'écriture est désormais le pendant ou le moyen de rejoindre le réel politique en le pervertissant, en le travestissant, une façon de le ramener à la vie quotidienne. « Qu'il s'agisse d'un livre ou d'une chronique, de critique ou d'informations, pour moi toute écriture se doit d'être agit-prop, poésie/actualités, almanach

81. Patrick Straram, « Truckin », *La Barre du Jour*, hiver 1972, p. 116. Ce numéro de la revue était entièrement consacré à la revue *Parti Pris*, à laquelle Straram se rattache lui-même (p. 122).

82. *Ibid.*, p. 122.

83. *Ibid.*, p. 124.

(avec ce qui met le plus en situation celui qui “parle” : (citations/référentiels) et toujours le journal de celui qui écrit [...]»⁸⁴. Il rejoint là la pensée et l’action de beaucoup d’écrivains québécois qu’il connaît bien, Gaston Miron qui « n’a pas attendu Parti Pris pour s’engager de façon qu’il ne puisse se démettre » ou « l’exemplaire et admirable Pierre Vadeboncœur », ou encore Pierre Maheu et Paul Chamberland, dont certains textes parus dans *Parti Pris* sont « fondamentaux » et « demeurent aujourd’hui même des instruments d’étude indispensables »⁸⁵. Comme chez ces piliers de la revue et du groupe, Straram citait ces « autorités » habituelles à l’époque, Lénine, Mao, Trotsky, Marx et Engels, mais aussi des idéologues et théoriciens français, dont Louis Althusser et Henri Lefebvre, dont *La vie quotidienne dans le monde moderne*⁸⁶ a inspiré ses chroniques de *Parti Pris*.

Un des premiers écrits de Straram remonte à 1958, *Tea for one*, paru dans *Écrits du Canada français* (1960). Il y ajoute vingt-cinq ans plus tard un autre texte, *No more tea*⁸⁷. Curieuse coïncidence, on trouve dans le premier écrit une étonnante description de Montréal, qui fait penser à celles de Jean Basile. Ces deux immigrants, récemment arrivés, ont sans doute le mieux perçu et exprimé leur ville d’adoption. Mais, dans *Tea for one*, Straram la traverse comme une métropole multiculturelle, qui fait penser aux *Aurores*

84. *Ibid.*, p. 123-124.

85. *Ibid.*, p. 130.

86. Henri Lefebvre, *La vie quotidienne dans le monde moderne*, Paris, Gallimard, 1968.

87. Patrick Straram, *Blues clair*, Montréal, les Herbes Rouges, 1983, nos 113-115. Ce recueil rassemble *Tea for one*, paru dans les *Écrits du Canada français* et *No more tea* de 1983.

88. Voir plus loin, les pages 269-271.

*montréal*es de Monique Proulx⁸⁸. Toutefois, il s'y sent comme dans un lieu clos, comme un étranger dans la cité, ou plus exactement, comme il le dit, un tenant de l'« anarchie apatride ». « J'y suis enfermé hermétiquement. Pas besoin de police, de mur ou de panneau indicateur. De la façon la plus simple, je suis seul, entre quatre murs ou à travers la ville, bouclé à moi-même⁸⁹ ». Il était voué à l'étrangeté, car il se montrait extrêmement critique à l'endroit de la « décomposition » ambiante, celle des êtres, des choses, des façons, des manières, qui censurent l'excentricité, les voix parallèles, les déviations. Les textes dont il est question ne sont pas à proprement parler des poésies, mais plutôt des récits coupés de réflexions et de nombreuses citations dont Straram était friand. Ces dernières viennent appuyer la présence du « je » toujours au centre de son écriture.

Beaucoup de ses textes sont longtemps restés pratiquement inédits, ainsi les *Quatre quatuors en trains qu'amour advienne*⁹⁰. Les mêmes thèmes de *No more tea* s'y retrouvent (la solitude, le réel urbain, le quotidien, l'étranger), mais cette fois centrés sur un thème central, le voyage en train, avec sa musique propre et ses images. L'écriture épouse ici le mode de transport : « Tout ce que j'écris est toujours variations, à l'intérieur d'une poésie/journal comme un almanach ». Poésie/journal veut signifier le rapport de l'auteur à lui-même et à l'autre, et les variations sur ce thème « une appréhension/représentation du monde par l'énoncé du sujet que j'y suis, dans sa singularité et sa

89. *Ibid.*, p. 26.

90. Patrick Straram, *Quatre quatuors en trains qu'amour advienne*, Montréal, Éditions du Noroît, 1984.

91. *Ibid.*, p. 78-79.

spécificité, que dit mon rapport au monde »⁹¹. Le voyage rend possible cette rencontre de l'autre, de la différence, cette mise en valeur de l'excentricité. Straram fuyait tout ce qui allait vers un centre : « Tout mon être s'objecte à tout ce qui voue à un centralisme. Je ne tente jamais *parole* que ne balisent *citations* ». Autre façon de dire que le moi n'est pas le centre, qu'il est différent en autant qu'il rejoint l'autre et le monde.

Ses recueils de poésie, en particulier *4X4/4X4*⁹², font servir l'écriture à la manifestation d'options politiques et sociales. Ils sont une poétique de la vie « quotidienne » par leur tentative de concilier le banal, le vulgaire, le terre-à-terre avec la vie rêvée, l'abstraction imaginaire et une sorte de mystique laïque. Comme on le constate déjà à la lecture du titre, la répétition est la caractéristique de sa poésie, une forme d'esthétique dominante de tous les recueils. La répétition peut d'ailleurs se doubler d'images de même valeur, comme les jeux de sonorités du titre *Quatre quatuors en trains qu'amour advienne*. On lui a souvent reproché ses associations d'images, de mots, de situations, ses références parfois obscures à des faits ou à des événements (une intertextualité débridée, dirait-on aujourd'hui) qui créent un hermétisme irritant et une obscurité exaspérante.

Juan Garcia, lui, sert d'exemple d'un enracinement dans la thématique québécoise de cette période. Né au Maroc en 1945, il émigre au Québec en 1957 où il publie ses premiers poèmes dans la revue *Liberté*. Dans les années 1960, il fréquente le milieu littéraire de Montréal où il se fait de nombreux amis parmi les

92. Patrick Straram, *4X4/4X4*, Montréal, les Herbes rouges, 1974.

poètes, dont Jacques Brault, Fernand Ouellette, Gilbert Langevin et surtout Gaston Miron, qui publie à sa maison d'édition l'Hexagone son premier recueil, *Alchimie du corps*⁹³. Il quitte Montréal en 1967, voyage en Espagne et en France où il s'établit définitivement. En 1971 paraît *Corps de gloire* aux Presses de l'Université de Montréal⁹⁴. La poésie de Garcia s'accorde à celle de ses compagnons d'Amérique qui durant ces années 1960 célèbrent le pays retrouvé, le Québec, un pays en danger qu'il faut reconquérir sans cesse et par tous les moyens, voire par les armes, comme certains l'expriment, dont Paul Chamberland, avant 1970. C'est à ce thème dominant que renvoie cet extrait d'un poème intitulé « Compagnons de la neige » :

*Hommes de ce pays, compagnons de la neige,
vous dont le seul souci en marge de ce monde
est de fermer vos corps aux méfaits de l'hiver
dont la seule récompense est de survivre un peu
et que le temps protège au levant de l'histoire [...]
je veux parler en nous pour que l'on se souvienne*⁹⁵.

Le recours aux réalités de la neige et de l'hiver, le renvoi intertextuel à la devise du Québec (« Je me souviens ») marquent une coïncidence (*au levant de l'histoire*) qu'on retrouvera par la suite, en particulier chez Sergio Kokis.

Nous avons déjà vu, chez Michel van Schendel, un certain visage de l'Amérique, « étrangère », différente de celle donnée à lire par les poètes québécois, et dont la poésie de Juan Garcia constitue un autre exemple.

93. Juan Garcia, *Alchimie du corps*, Montréal, l'Hexagone, 1967.

94. Juan Garcia, *Corps de gloire*, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, 1971, prix des *Études françaises*.

95. Juan Garcia, *Alchimie du corps*, loc. cit., p. 28.

C'est cette même Amérique que célèbre avec force François Piazza, lauréat du Prix Du Maurier pour *Les chants de l'Amérique*, en 1965⁹⁶. Mais le mythe de la conquête et de la colonisation du sol américain, avec ses grands gestes de dispensateur de civilisation, a son envers : la violence et l'exploitation des autochtones, la destruction d'une culture authentique, la détérioration de la nature sauvage et des conditions de vie. C'est l'occasion de faire intervenir dans le rythme poétique tous les chants de résistance, ceux des Noirs des États-Unis, des Sud-Américains, des Créoles des Antilles. Le poète se sent lui-même étranger dans ce vaste pays, comme en exil de lui-même. L'année suivante, en 1966, il publie un autre recueil intitulé *L'identification*⁹⁷, qui annonce les thèmes qui auront cours dans la période suivante, de 1975 à 1985 : le Même et l'Autre, l'altérité/l'identité, la libération de soi et du pays. Les deux derniers segments de *L'identification* résument cette recherche : « le Mal d'autre » et « Je Homme ». Le premier exprime cette double postulation de l'altérité, ressentie comme un mal d'être « autre » et de considérer l'autre comme étranger ; le second, cette double condition de l'être humain, l'une axée sur le moi individuel, l'autre sur le moi social, dont la conciliation reste toujours difficile. Le problème demeure toujours le même : celui de concilier ma liberté et celle

96. François Piazza, *Les chants de l'Amérique*, Longueuil, Image et verbe, 1965. Né à Marseille, il étudie à Cannes et à Paris. Il émigre au Québec en 1960 où il est journaliste à la pige (1960-1968) pour *Cité libre*, *Le Petit-Journal*, *Sept-Jours* et *Écho-Vedettes*. Après 1970, il travaille à *Montréal-matin*, *Photo-Journal* et *Perspectives*. Il a occupé le poste de directeur littéraire à *Présent* et aux Éditions Holt, Rinehardt et Winston, où il est responsable, entre autres, de la revue *Théâtre vivant*.

97. François Piazza, *L'identification*, Longueuil, Image et verbe, 1966.

de la collectivité, des autres qui forment un peuple ou l'humanité. Dans la pratique, Piazza a opté pour le collectif, en particulier pour l'Indépendance, dans un texte où il affirme qu'il faut que « la loi fondamentale du comment vivre ensemble soit votée par la nation et non par son oligarchie, fût-elle élective [...] La fosse commune du Temps est remplie de peuples et d'empires disparus pour n'avoir pas su dire oui à soi et s'assumer. Voilà pourquoi je suis pour l'indépendance⁹⁸ ».

La poésie de Jean Hallal⁹⁹ est d'un tout autre ordre, volontairement hyperbolique, prenant en compte la cosmogonie dont il tire un discours au sein duquel l'affabulation est une fiction scientifique et la veine scientifique une mythologie. Sa trilogie poétique parue à l'Hexagone en 1973, 1974 et 1977, *Le songe de l'enfant-satyre (Aventure verbale)*, *La tranche sidérale. Hyperbole* et *Le temps-nous*¹⁰⁰, se situe dans le cosmos, les sphères étoilées, les cosmogonies sidérales, l'univers planétaire... Les recueils se présentent comme des *songes* du poète qui s'incarne en un satyre, mais sans s'en donner les caractéristiques. Il voyage dans ce monde transsidéral qui n'a ni commencement, ni temporalité, ni véritable spatialité. De ce fait, l'effort

98. François Piazza, « Pourquoi je suis pour l'indépendance », *Liberté*, 203, octobre 1992, p. 80-81.

99. Né en Alexandrie, de descendance arménienne, Alfred Jean Hallal arrive au Québec en 1959 et devient citoyen canadien en 1964. Après des études à l'École Polytechnique de l'Université de Montréal, il se spécialise en dessin industriel et travaille pour la compagnie Domtar. De 1966 à 1975, il collabore à la conception du premier réacteur nucléaire canadien, puis démissionne pour s'adonner au design industriel, à la conception et la construction d'intérieurs commerciaux, puis à la conception architecturale d'environnements pour le tourisme.

100. Jean Hallal, *Le songe de l'enfant-satyre (Aventure verbale)*, Montréal, l'Hexagone, 1973 ; *La tranche sidérale. Hyperbole*, Montréal, l'Hexagone, 1973, *Le temps-nous*, Montréal, l'Hexagone, 1977.

du poète est de tenter d'imaginer cet unimaginable, de trouver une voix pour le dire. Cette voix prend divers registres qui permettent d'unir la raison et la mystique, le réel et le surréel, l'humain et les sphères abyssales. Car il s'agit bien d'une *aventure verbale*, dont le deuxième recueil sera l'*hyperbole*. Le « je » du premier recueil fait place au « nous », dans le deuxième. Ce passage permet au poète de multiplier les points de vue sur l'univers et de lui retrouver un temps et un lieu, une multidimensionnalité. *Le temps-nous* apporte une solution au divorce du cosmos et du mythe, du réel et de la poésie, quand le « nous » encore problématique du précédent recueil se retrouve dans une temporalité humaine pleinement sentie : « Il n'y avait que le temps/ En décalage perpétuel.../ Le temps uniforme.../ Appréhendé par nos lenteurs¹⁰¹ ».

Toujours enraciné dans son Haïti natal, Anthony Phelps présente une confession publique du système qui l'a forcé à s'exiler au Québec en mai 1964¹⁰². Quelques années après son arrivée à Montréal, il publie *Point cardinaux*, qui aura une suite dans les années 1980 avec *La bélière caraïbe* et *Orchidée nègre*¹⁰³. Toute son œuvre poétique donne l'image d'un exilé mythique. Ses recueils, le premier en particulier, fourmillent d'images qui en font une écriture poétique

101. Jean Hallal, *Le temps-nous*, op. cit., sans pagination (sixième feuillet).

102. Auparavant, il avait séjourné aux États-Unis et au Canada entre 1950 et 1953. Rentré en Haïti, il fonde en 1960 avec des amis, Serge Legagneur, René Philoctète et Roland Morisseau, le groupe *Haïti littéraire*, un mouvement surtout centré sur la création et l'écriture.

103. Anthony Phelps, *Points cardinaux*, Montréal, Holt, Rinehart and Wilson, 1967 ; *La bélière caraïbe*, Montréal, Nouvelle Optique, 1980 ; *Orchidée nègre*, Montréal, Triptyque, 1987.

d'une grande musicalité, que l'exaltation du thème rend encore plus fascinante¹⁰⁴. Même si son œuvre constitue surtout une dénonciation de la tyrannie duvaliériste et par conséquent annonce une volonté de réenracinement dans son pays natal, Anthony Phelps n'est pas étranger dans et à son pays d'adoption. Il connaît bien les poètes montréalais de sa génération qui ont à l'époque de son premier recueil des préoccupations assez voisines, que l'on pense à Gaston Miron, Paul Chamberland, Yves Préfontaine ou Michèle Lalonde. Son compatriote Saint-John Kauss constate que

son apport à la littérature québécoise, fût-ce par le truchement des soirées organisées au « Perchoir d'Haïti », est discret dans la mesure où aucun poète québécois contemporain n'a encore manifesté son appui ou son besoin pour la poésie de circonstance où « l'exploitation oratoire de la pensée » serait primordiale¹⁰⁵.

En tête de *Points cardinaux*¹⁰⁶, le directeur de la collection « Le Chant du Monde », François Piazza, présente ainsi le recueil :

S'il est vrai que la poésie est d'abord un témoignage, Points cardinaux est peut-être un de ceux qui peuvent le plus nous toucher, car c'est un Montréal inconnu pour nous qui vivons dans le décor de l'habitude qu'Anthony Phelps nous donne à voir à travers sa poésie. Il y a dans Mais c'est le feu qui fait l'acier et dans Points cardinaux, la révélation d'une âme qui est un peu la nôtre et qui devient attachante grâce au rythme incantatoire d'An-

104. « Sa poésie, écrit son compatriote Saint-John Kauss, lui aussi poète émigré à Montréal, si riche, si cadencée, travaillée, ciselée, permet au lecteur de vivre l'instant d'une illusion fabuleuse du "sacré" » (« La poésie haïtienne au Québec », *Québec-Canada. Cultures et littératures immigrées, Neue Romania* (Berlin), n° 18, 1997, p. 106).

105. *Id.*

106. Anthony Phelps, *op. cit.*

107. *Op. cit.*, p. 7.

*thony Phelps*¹⁰⁷.

Montréal apparaît comme le centre de ces « points de monde » que la finale de la première partie célèbre de manière métaphorique :

*Montréal, je suis une étoile à cinq branches
et dont l'une est ronde
Je suis une étoile à tête d'homme
et je navigue
parmi la cristallisation de la lumière
descendant le courant lunaire du poème
vers l'apothéose de l'Homme*¹⁰⁸.

On a vu plus haut que dans son conte poétique de 1973, *Et moi je suis une île*¹⁰⁹, le poète a déjà traité ce thème de Montréal comme une île qui, dans *Points cardinaux*, part à la dérive vers les Antilles, sous les tropiques, ce qui crée cette fois un lien entre le pays d'adoption et le pays d'origine.

À la même époque et comme Anthony Phelps, Serge Legagneur, arrêté à trois reprises par le pouvoir haïtien, doit quitter Haïti pour le Québec en 1965. Si la poésie de Phelps s'est accordée à celle des poètes québécois de son époque, celle de Serge Legagneur s'est attaquée à la fois au langage et au réel, aux mots et aux maux. En ce sens, le poète accorde aussi sa voix à celle de ses contemporains québécois, Michel Beaulieu et Paul-Marie Lapointe¹¹⁰. Legagneur publie son premier recueil, *Textes interdits*, en 1966, lequel sera suivi par deux autres, l'un en 1979, *Textes en croix*, l'autre, en

108. *Ibid.* p. 58.

109. Anthony Phelps, *Et moi je suis une île*, Montréal, Leméac, 1973. (Coll. « Francophonie vivante ».)

110. Michel Beaulieu, *Charmes de la fureur*, Montréal, Éditions du Jour, 1970 et Paul-Marie Lapointe, *Le réel absolu. Poèmes (1948-1965)*, Montréal, l'Hexagone, 1971.

1987, *Textes muets*¹¹¹. Comme les poètes formalistes québécois, Legagneur travaille ses poèmes, moins par la recherche de la forme pour elle-même, que de la forme comme source d'expression plus vive des couleurs, des sons, des objets. En ce sens, on rapproche davantage sa poétique de celle des parnassiens ou des surréalistes que de celle des formalistes.

La poésie de Gérard Étienne, elle, fait partie d'un tout qui ne se détache pas du souvenir du paradis perdu, de l'exil non voulu et jamais assumé. D'où ce *Cri pour ne pas crever de honte*, de 1982, un « chant littéraire » qui fait suite à *Lettre à Montréal* de 1965¹¹² et se compare au récit *Le nègre crucifié*¹¹³. Et pourtant, il s'agit bien là aussi d'une œuvre où les ressources des images, les sonorités de tous les jours, et les explosions rythmiques contribuent à rendre prégnant le message de dénonciation d'un passé insoutenable. Poésie politique, comme celle de Legagneur et Phelps, tous les trois se rejoignant sur cette idée de faire servir le *texte*, comme l'appelle Legagneur, à des fins d'engagement dans des situations qui les touchent au plus profond de leur être. Mais la poésie « engagée » n'est pas nécessairement dégagée de toute poétique, bien au contraire. L'exemple de Gaston Miron et de *L'homme rapaillé*, de 1970, s'est imposé à tous les poètes de cette époque.

111. Serge Legagneur, *Textes interdits*, Montréal, Éditions Estérel, 1966 ; *Textes en croix*, Montréal, Nouvelle Optique, 1979 ; *Textes muets*, Saint-Lambert, Éditions du Noroît, 1987. Voir aussi *Poèmes choisis 1961-1997*, préface de Paul Bélanger ; choix et présentation de Jean-Richard Laforest, Saint-Hippolyte, le Noroît, 1997.

112. Gérard Étienne, *Cri pour ne pas crever de honte*, Montréal, Nouvelle Optique, 1982.

113. Gérard Étienne, *Le nègre crucifié*, Montréal, Éditions francophones et Nouvelle Optique, 1974.

ESSAI

L'essai semble avoir peu attiré les écrivains immigrants. Peut-être fallait-il, comme Naïm Kattan, être arrivé depuis assez longtemps pour pouvoir prendre en main le réel du pays et le confronter avec celui de ses origines. C'est le cas de l'ouvrage *Le réel et le théâtral* de 1972¹¹⁴. L'auteur propose une réflexion personnelle appuyée sur un vécu et une érudition où l'Orient et l'Occident dialoguent à propos de la culture, de la civilisation, de la langue, du nationalisme, de la religion, de l'immigration et de l'au-delà. Sa thèse établit la différence suivante : en Orient, l'humain communique directement avec le réel alors qu'en Occident, il y a coupure entre les deux. Pour expliquer cette coupure, Kattan se sert du théâtral, sous son aspect de représentation ou de médiation qui, pour l'Occidental, sert d'intermédiaire entre lui et le réel. Cela explique en particulier le recours constant aux fantasmes, aux artifices artistiques, aux images proliférantes qui servent en Occident à percevoir ou à sentir le réel. Pour le montrer, l'essayiste propose une série de points d'investigation de la vie humaine, qui se présentent sous la forme d'un double point de vue : « L'Image et l'Invisible » ; « le Groupe et la Communauté » ; « le Comédien et le Dictateur » ; « la Parole et le Lieu ». Ce procédé donne des réflexions sur la langue, hébraïque ou arabe, où, contrairement aux langues occidentales, l'objet est désigné par le nom, ainsi que sur une série d'autres sujets, comme l'érotisme, la vie sociale, le nationalisme et surtout l'art et la littérature qui, en Occident, sont l'objet de rupture entre la pensée et l'action, où le réel

114. Naïm Kattan, *Le réel et le théâtral*, Montréal, Hurtubise HMH, 1972.

se voile derrière des images qui le transforment en spectacle et non dans sa vérité. Cette première œuvre pose le fondement de la recherche artistique et esthétique de Naïm Kattan, dont les romans, les nouvelles et les œuvres théâtrales serviront de lieux principaux.

S'étant déjà imbu de la littérature du Canada, du Québec et des États-Unis, Kattan propose en 1972 et en 1976 deux volumes d'études sur des *Écrivains des Amériques*¹¹⁵, dans lesquels les questions d'écriture, de sources d'inspiration, de langue et de langage, d'américanité et de différence, font l'objet d'un examen subtil et critique. Le premier tome, de 1972, est consacré à des écrivains américains, le second, de 1976, à des écrivains canadiens-anglais. Un troisième, qui paraît en 1979, complète ce tour des Amériques, avec des écrivains latino-américains. Dans tous les cas, le point de vue est celui d'un « étranger » qui cherche à comprendre cet « espace autre » de l'œuvre et de l'écriture. Du côté américain proprement dit, il semble y déceler une unité littéraire, alors que du côté canadien-anglais, l'influence américaine donne à la littérature « des contours, méandres et contradictions¹¹⁶ ». Cette situation, fondamentalement linguistique, est bien ressentie par les écrivains du Canada anglais, en particulier par Margaret Atwood, qui fait appel au nationalisme canadien-anglais pour imposer une différence avec l'Amérique. C'est cette absence d'influence qui donne précisément à la littérature québécoise son caractère distinctif.

115. Naïm Kattan, *Écrivains des Amériques*, Montréal, Hurtubise HMH, tome I, 1972 ; tome II, 1976 ; tome III, 1980.

116. Naïm Kattan, *Écrivains des Amériques. Le Canada anglais*, op. cit., tome II, p. 13.

La culture orientale et européenne de Kattan lui sert à poser un regard neuf sur son pays d'adoption qui s'étend aux Amériques. La comparaison des mentalités occidentale et orientale présente des embûches et peut mener à des généralités, des clichés, des lieux communs ou des stéréotypes. Kattan évite ces dangers en s'en tenant à des données vérifiables, susceptibles de ravir l'assentiment du lecteur. De même, dans l'examen des littératures, il ne juge pas d'autorité, mais s'explique, comme à lui-même, des univers imaginaires où souvent intervient la question de l'adaptation de l'écrivain d'origine ethnique dans son nouveau milieu, américain, canadien ou autre.

* * *

Par rapport aux périodes qui suivront, celle-ci marque un engagement des écrivains néo-qubécois dans la vie et la réalité du Québec. Le théâtre est nettement québécois, les œuvres romanesques prennent principalement leur source dans la situation sociale et politique du Québec d'alors, la poésie s'inspire des poètes québécois, en particulier dans les thèmes du pays, de la révolte et de la contre-culture. Mais cet engagement reste nuancé dans le sens où Gaston Miron le voyait pour lui-même quand il cite ces mots de Goethe, qu'il trouvait toujours vrais : « Dès qu'un poète veut faire de la politique, il doit s'affilier à un parti, et alors, en tant que poète, il est perdu¹¹⁷ ». Il ajoute aussi cette distinction d'André Breton qui affirme que sa poésie ne doit être assujettie qu'aux impératifs propres à la poésie,

117. À bout portant. *Correspondance de Gaston Miron à Claude Haeflery 1954-1965*, op. cit., p. 105.

mais que, par contre, il se discrédite si, comme homme, il ne s'engage pas. Toutefois, ce jeu de cache-cache ne peut longtemps servir l'œuvre. L'écrivain doit d'abord et avant tout s'impliquer dans son travail d'écriture d'où il fera naître des situations, des contextes, des façons d'être et d'agir qui ont affaire avec la vie réelle, sociale, politique, morale, avec le « vrai monde », comme dirait Michel Tremblay.

On a souvent noté que les œuvres néo-québécoises n'avaient rien à voir avec les hommes et les femmes d'ici, le réel du Québec, alors que les œuvres québécoises se passaient la plupart du temps dans leur contexte propre. La critique a remarqué sur ce point le caractère intériorisé ou cosmopolite des trames romanesques ou des poésies d'auteurs néo-québécois. Ce que nous avons vu dans le présent chapitre prouverait le contraire. Dans le départage des œuvres selon les trois pôles, de *l'ici*, de *l'ailleurs* et de *l'ici-ailleurs*, le décompte final montre que plus de la moitié des œuvres se situent dans le contexte québécois ou renvoient à lui, le reste s'alimentant aux deux autres pôles extérieur et intérieur du Québec. C'est donc dire que les écrivains immigrants ne sont pas étrangers aux réalités sociales et politiques du Québec, ce qui ne les empêche pas de revenir sur leur passé, sur des expériences qu'ils et elles ont vécues, en particulier celles de la guerre de 1939-1945, par exemple chez Parizeau et Bosco, de l'exil et de l'expatriation pour des raisons politiques, chez Étienne et Phelps. En cela, ces auteurs ont ouvert une voie, ils ont élargi le paysage littéraire québécois, comme l'a fait l'Exposition universelle de 1967 pour le Québec en général.

CHAPITRE IV

LE RELAIS DE L'INTERCULTUREL

L'ÉCRITURE IMMIGRANTE (1976-1985)

Il faut tout de suite clarifier les mots de ce titre : *interculturel* et *écriture immigrante*. Nous avons déjà jeté les bases de la notion d'interculturel dans notre introduction. Précisons ici que cette rencontre des cultures, le dialogue et les relations interculturelles qui s'ensuivent, peuvent s'organiser de deux façons : en mettant d'abord l'accent sur la confrontation des cultures d'origine et d'accueil, d'où surgissent les différences entre elles ; ou encore en faisant valoir leur similitude et leurs points de rapprochement, leurs ressemblances. Dans tous les cas, il s'agit d'une mise en regard ou en rapport d'objets ou d'êtres, une démarche comparative qui s'est avérée l'un des meilleurs moyens de connaissance de soi et de l'autre.

Mais cette idée d'« interculturel » prend naissance dans la réalité de l'immigration où se produit le choc des cultures. Le terme apparaît en 1968 dans le nom donné au Groupe d'information et d'échanges interculturels de Montréal et à sa revue *Interculture*. L'écriture littéraire, qui en est une des manifestations, tend à

questionner les identités en cause en marquant leur disparité, leur diversité, voire leur hétérogénéité et leur possible (ré)conciliation. La thématique qui met en cause tous les éléments d'une œuvre verbale (les personnages, l'action, les conflits, le langage, le discours), permet de cerner l'espace entre les pôles de départ et d'arrivée des cultures, leur intégration ou leur exclusion, les psychologies en action, celles de l'exil et de l'émigration par rapport à celles de l'autorité donnée par la naissance et la possession tranquille du sol. Les thèmes du départ et du retour, de l'expatriation et du déracinement, qui dominent dans les œuvres de cette période, expriment ce va-et-vient où les cultures se déplacent en direction opposée ou convergente, où les êtres s'éloignent d'un lieu, celui du pays natal, ou hésitent à entrer dans un autre, celui du pays de migration.

Nous parlons ici d'écriture immigrante, ce dernier qualificatif provenant de « culture immigrée » proposé par Marco Micone¹, nous réservant pour le chapitre suivant les termes d'écriture migrante, une notion qui aura cours après 1986 et caractérisera notre dernière période². Dans l'entrevue qu'il accordait en 1985 à

1. Fulvio Caccia, *Sous le signe du phénix*, op. cit., p. 263.

2. Robert Berrouët-Oriol, « L'effet d'exil », *Vice Versa*, n° 17, décembre 1986-janvier 1987, p. 20-21. « Dans la perspective historique qui est la nôtre, nous croyons pouvoir parler au singulier d'écriture *immigrante* et d'écriture *migrante*, étant donné que ces qualificatifs recouvrent plusieurs écritures dont le facteur commun [...] et nos analyses des œuvres, permettent de les rassembler. Dans *L'écologie du réel*, Pierre Nepveu parle d'écritures *migrantes*, au pluriel, car il ne traite que de certaines œuvres dont il tire des caractéristiques qui les rassemblent également sous le rapport de l'écriture. Dans la généralisation que nous faisons, qui découle d'un caractère unificateur d'une série d'écritures correspondant à une période, nous n'induisons pas qu'il n'y aurait qu'une écriture (migrante ou immigrante), mais que l'écriture, migrante ou immigrante, est multiple, nombreuse et plurielle. »

Fulvio Caccia, Micone précise le sens qu'il donne alors à « culture immigrée ».

La culture immigrée est un concept qui repose sur trois axes. L'expérience du vécu en pays d'origine, c'est-à-dire tout ce que les immigrés ont vécu avant de venir au Québec. On s'apercevra ainsi que ces immigrés proviennent de pays qui ont connu et qui connaissent parfois le fascisme [...] On comprendra aussi, en se penchant sur cette dimension-là, quels étaient les rapports hommes-femmes, lesquels se perpétuent en pays d'immigration. C'est ce qui m'a amené d'ailleurs à écrire la pièce Addolorata, qui porte sur le vécu de la femme immigrée. Le deuxième axe, c'est l'expérience de l'émigration-immigration. C'est-à-dire le processus de déracinement, cause d'insécurité et donc de problèmes tant au plan psychologique que social. L'exploitation des immigrés(es) est directement reliée à leur niveau d'insécurité. Le troisième axe sur lequel repose la culture immigrée, c'est le devenir québécois, avec toutes les difficultés d'adaptation que cela comporte. On peut alors se demander quelles structures on a mises sur pied pour accueillir ces immigrés(es). Est-ce qu'elles sont là pour les marginaliser ou les intégrer ?³

Cette mise en place de la situation de l'immigrant définit l'état de la littérature québécoise d'alors où la diversification des expériences est sous bien des aspects issue du pluralisme des apports culturels, d'une ouverture à soi et aux autres, d'une confrontation des vieux schèmes dualistes de l'ici et de l'ailleurs. Les auteurs néo-québécois, ceux qui commencent à publier vers 1975, sont de plus en plus préoccupés par cette relation de conflit, d'opposition ou de dissemblance par rapport à la composante majeure de la littérature

3. Fulvio Caccia, *loc. cit.*, p. 263.

québécoise⁴. Le terme « néo-québécois », lui, apparaît dans le titre de l'ouvrage de Michel Alexandre, *10 ans chez les Nègres blancs. Une histoire de « Néo »*, paru en 1976⁵. L'auteur souligne les différences entre les Québécois de souche et les autres, dont il fait partie et décrit leur relation au quotidien, celle de l'immigrant en particulier, telle qu'elle est exprimée ou traduite dans les œuvres littéraires, où se révèle le racisme dont il est partie et victime, ses désillusions, ainsi que les effets du langage, de la presse et des institutions socio-culturelles, sur son comportement et sa mentalité.

Dans la perspective historique qui est la nôtre, nous avons vu jusqu'ici que les voix culturelles étaient d'abord à l'unisson, c'est-à-dire que les écrivains immigrants des années 1940 et 1950, tout en contribuant au renouvellement des institutions et de l'esthétique littéraires, se « moulaient », pour ainsi dire, dans les cadres établis. La période suivante a marqué un changement, quand les voix culturelles immigrantes se sont distinguées des autres et ont commencé à se former en accords ou en désaccords plus sensibles. La culture littéraire québécoise n'était plus une, elle devenait plurielle, justement à cause de la présence effective des « minorités visibles », comme on les appelait à l'époque, des minorités cette fois écrivantes. Désormais, en passant à l'interculturel, les voix chan-

4. C'est le cas d'Anne-Marie Alonzo, immigrée en 1963, mais dont la première œuvre paraît en 1979, de Suzanne Lamy, dont le premier livre est de 1977, de Marco Micone, auteur d'une première pièce de théâtre en 1982, d'Émile Ollivier et de Jean-Pierre Ronfard, dont la première œuvre est de 1977, de Régine Robin, dont *La Québécoise* est de 1983, d'Élisabeth Vonarburg, dont les livres de science-fiction commencent à paraître en 1980, de Jean-Michel Wyl, qui ouvre la période en 1975 avec *L'exil*.

5. Michel Alexandre, *10 ans chez les Nègres blancs. Une histoire de « Néo »*, Montréal, Éditions du Jour, 1976.

gent considérablement de registre et comme elles s'acheminent vers une distinction de plus en plus grande, jusqu'à une sorte d'autonomie, on peut parler ici de *relais*, c'est-à-dire de moment où l'on se passe le témoin pour terminer la course.

On arrive ici à un point focal où « l'identité immigrée » traverse, selon Marco Micone, trois phases qui correspondent en gros, du moins pour les deux dernières, à nos divisions, ou à nos périodes. La première est celle de l'immigration forcée par les événements politiques et économiques. On peut penser précisément aux Italiens qui, poussés par la situation économique qui prévalait après la Deuxième Grande Guerre⁶ dans le sud de l'Italie, sont venus s'installer à Montréal, croyant y trouver de meilleures conditions de travail et d'existence. D'origine rurale, ils ont dû s'adapter à la fois à une agglomération urbaine, à une langue (même à plusieurs), à des structures scolaires, sociales, politiques et à une culture différentes. Le deuxième volet de la culture immigrée, poursuit Micone, concerne cette période charnière de l'émigration-immigration.

[...] L'immigré est tiraillé entre l'impossibilité de rester tel qu'il était et la difficulté de devenir autre. Condamné au changement, il en exerce rarement le contrôle [...]. Devenu étranger et minoritaire dans son foyer, l'immigré réagira de l'une des deux façons suivantes : il pourra, par un sentiment d'abnégation totale, transcender tous ses malheurs en pensant qu'un jour ses enfants seront repus et prospères ; ou, s'il est irréductible, il pliera bagage et rentrera en Italie.

6. Voir sur ce même sujet la trilogie de Vasco Varoujean, né en Syrie, éduqué à Venise puis au Liban et à Milan, d'où il émigre au Québec (*Le moulin du diable*. Nouvelles, Montréal, le Cercle du livre de France, 1972 ; *Les raisins verts*, même éditeur, 1974 et *Les pâturages de la rancœur*, Montréal, Pierre Tisseyre, 1977).

L'examen du troisième volet révèle que l'immigré est un être en évolution constante et capable d'adaptation. À moins qu'il ne subisse une ségrégation absolue, il sera transformé par la culture d'accueil et en retour exercera sur elle une certaine influence. Mais dans cet échange, si harmonieux soit-il, la culture immigrée est vouée à l'étiollement progressif vu les faibles moyens dont elle dispose par rapport à ceux de la culture majoritaire. La culture immigrée est une culture de transition qui, à défaut de pouvoir survivre comme telle, pourra, dans une situation d'échange interculturel véritable, féconder la culture québécoise et ainsi s'y perpétuer⁷.

« Échange interculturel véritable » : c'est bien ce que cherchent désormais les écrivains immigrants et québécois durant cette période qui commence après 1975 et atteint son sommet dans les débuts des années 1980. Mais cet échange ne peut se produire que si l'on reconnaît l'existence de l'autre, que si on lui laisse un espace vital où s'épanouir. Du côté de l'immigrant, dont l'Italien sert souvent alors d'exemplaire, la problématique que Micone vient de décrire se résout dans l'écriture. À ce propos, Pierre Nepveu note que « deux faits confèrent à l'écriture (im)migrante des années quatre-vingt une signification particulière ».

Le premier tient au fait que l'imaginaire québécois lui-même s'est largement défini, depuis les années soixante, sous le signe de l'exil (psychique, fictif), du manque, du pays absent ou inachevé et, du milieu même de cette négativité, s'est constitué un imaginaire migrant, pluriel, souvent cosmopolite. [...] Le deuxième fait important qui caractérise l'écriture (im)migrante des années quatre-

7. Marco Micone, « L'identité immigrée », *Les écrivains du Québec*, Paris, ADELFI (Association des écrivains de langue française), 1994, p. 201-203.

*vingt, c'est sa coïncidence avec tout un mouvement culturel pour lequel, justement, le métissage, l'hybridation, le pluriel, le déracinement sont des modes privilégiés, comme, sur le plan formel, le retour du narratif, des références autobiographiques, de la représentation*⁸.

L'écriture en effet renvoie sans cesse à cette altérité qui fait surgir inmanquablement la différence et la ressemblance, comme les deux côtés d'une même médaille ou les deux faces d'une situation unique. La relation à la langue et au langage, pour les écrivains québécois et néo-québécois, prend des directions similaires. Pour les uns, les Québécois, la langue est un outil menacé d'exclusion, d'extermination, de folklorisation, par suite des pressions de l'anglais canadien ou américain et, pour plusieurs, dans le cadre constitutionnel du fédéralisme canadien. Gaston Miron l'avait déjà montré dans un article paru en 1974, où l'on clamait la nécessité de savoir « l'autre langue », l'anglais. Il poursuivait : « Je suis persuadé aujourd'hui que la question linguistique fait partie comme le reste de la névrose canadienne-française face à l'Autre (entendu comme altérité)⁹ ». C'est en 1977, avec la loi 101, que cette question de la langue face à l'Autre a reçu une première réponse. Mais les efforts faits par le gouvernement québécois pour renverser la situation, par un renforcement de la langue dans le contexte du travail, de l'éducation, des affaires et du commerce, se sont retournés, sinon contre lui, du moins dans une autre

8. Pierre Nepveu, *L'écologie du réel*, Montréal, Boréal, 1988, p. 200-201. Son texte date de 1988, où cet adjectif « migrante » avait pris le dessus sur « immigrante ».

9. Gaston Miron, « Le bilingue de naissance », *Maintenant*, n° 13, mars 1974, repris dans *L'homme rapaillé*, Montréal, l'Hexagone, 1994, p. 205.

direction. C'est précisément à cause de cette législation que les minorités visibles, la minorité anglo-montréalaise surtout, ont été heurtées. Et pourtant, la question de la langue se posait de façon assez similaire aux Québécois et aux immigrants. Pour les deux groupes, il s'agissait d'une situation linguistique menaçante, inconfortable, voire déprimante. C'est ce que montrent Fulvio Caccia et Antonio D'Alfonso¹⁰ qui empruntent, pour étudier le cas des Italo-Québécois, le modèle tétralingue du linguiste Henri Gobard¹¹.

L'utilisation d'un langage double ou triple pose à l'immigrant la question du pouvoir entre l'anglais et le français et du choix de l'un ou de l'autre. Mais aussi de l'italien, qui, pour les secondes générations, demeure encore en usage dans les familles. Dans cette situation, la relation au langage devient particulière. D'abord, il existe la langue vernaculaire, d'origine maternelle, parlée dans la famille. Sa signification est celle de l'ici et maintenant, « here and now ». Puis la langue vernaculaire, utilisée en ville, pour le commerce, l'industrie, la bureaucratie, les affaires de l'État. C'est ce langage universel qui agit comme premier agent de déterritorialisation, comme l'ont montré Gilles Deleuze et Félix Guattari. « Une littérature mineure n'est pas celle d'une langue mineure, plutôt celle qu'une minorité fait dans une langue majeure ». Mais le premier caractère est de toute façon que la langue y est affectée d'un fort coefficient de « déterritorialisation »¹², que les auteurs appellent aussi un phénomène de déracinement. En troisième lieu, la langue référentielle, celle de la culture, du là-

10. Fulvio Caccia et Antonio D'Alfonso, *Quêtes. Textes d'auteurs italo-québécois*, Montréal Guernica, 1983.

11. Henri Gobard, *L'aliénation linguistique (Analyse tétraglossique)*, Paris, Flammarion, 1976.

12. Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Kafka : pour une littérature mineure*, Paris, Éditions de Minuit, 1975, p. 29.

*bas, du « over there », du pays d'origine. Celle-ci est souvent affectée de valeurs morales et sociales du passé. Enfin, la langue mythique de la religion, de l'au-delà ou du « beyond », la langue des ancêtres, chargée de tous les atours de la culture perdue ou disparue, qu'elle soit nationale, provinciale ou folklorique*¹³.

Les pièces de Marco Micone, *Gens du silence*¹⁴ et *Addolorata*¹⁵, expriment de façon concrète cette situation linguistique où, comme l'explique encore Caccia, « le binôme linguistique (langue d'origine/anglais) devient trinôme (langue d'origine/anglais/français)¹⁶ ». « Je parle le calabrais avec mes parents, le français avec ma sœur et ma blonde et l'anglais avec mes chums », raconte un personnage de *Gens du silence*¹⁷. Dans cette famille italienne où les parents sont des immigrants « de souche », pourrait-on dire, et les enfants des immigrants « d'adoption », il y a une césure ; les premiers ne s'intègrent que peu et apprennent surtout l'anglais ou le français pour les besoins de leur travail, les seconds apprennent l'anglais à l'école (avant 1977 et la loi 101), mais parlent le français dans la rue, et aussi les autres langues minoritaires avec lesquelles ils sont en contact. Les différences entre parents et enfants affleurent vite. À Antonio, le père qui affirme : « L'Amérique, c'est anglais », sa fille Nancy rétorque :

13. Fulvio Caccia et Antonio D'Alfonso, *op. cit.*, p. 6.

14. Marco Micone, *Gens du silence*, Montréal, Québec Amérique, 1982. (Réédité en 1988 chez Guernica.)

15. Marco Micone, *Addolorata*, Montréal, Guernica, 1984.

16. Fulvio Caccia, « Le roman francophone de l'immigration en Amérique du nord et en Europe : une perspective transculturelle », dans Jean-Michel Lacroix et Fulvio Caccia (dir.), *Métamorphoses d'une utopie*, Paris, Montréal, Éditions des Presses de la Sorbonne nouvelle/Éditions Triptyque, 1992, (p. 91-104), p. 97.

17. Marco Micone, *Gens du silence*, *op. cit.*, p. 76.

« Est-ce qu'à Collina (en Italie) on envoie les enfants à l'école allemande parce qu'en Europe il y a aussi l'Allemagne ? »¹⁸. Mais c'est un dialogue de sourds, car chacun campe ses positions qui semblent irréductibles. Selon le modèle cité plus haut, la langue vernaculaire utilisée à la maison entre parents et enfants fait partie des dialectes régionaux apportés d'Italie, le sicilien, le calabrais, le napolitain. L'anglais est la langue véhiculaire de la majorité des Italiens qui fréquentent l'école anglaise, sauf une exception d'environ 15 % qui optent pour l'école française. Dans les deux cas, il s'agit de la première rupture avec la langue maternelle, rupture qui sera renforcée par l'usage d'une langue de référence, l'anglais et/ou le français, selon les variations des lois linguistiques du Québec et la localisation des groupes dans un quartier homogène ou dans une banlieue mixte. Enfin, l'italien, la langue de la culture, correspond à un langage mythique, éloigné, lointain, noble, élevé, voire étranger. L'expérience traumatisante de l'immigrant est celle d'une difficile ou d'une impossible adaptation à ce modèle complexe. Marco Micone explique cette situation de l'immigré italien des années 1950 et 1960 de façon sociologique.

Exilé économique, peu scolarisé dans la plupart des cas, il s'échinera à forger l'avenir de sa progéniture à l'usine ou sur un chantier de construction. Mais pendant qu'il envoie ses enfants à l'école anglaise, il s'aperçoit à peine qu'il est en train de devenir un étranger pour ceux qu'il a mis au monde. Bientôt il ne pourra plus – ou si peu – communiquer avec eux, lui qui n'a appris que les rudiments du français avec ses camarades de travail francophones. Car s'il y a un fort taux (70 %) de

18. Marco Micone, *ibid.*, p. 69.

conservation de la langue italienne dans les situations de communication parents-enfants, les jeunes parlent anglais entre eux et utilisent, dans beaucoup de cas, un niveau si élémentaire de la langue maternelle avec leurs parents (ou grands-parents) que celle-ci arrive à peine à exprimer quelques situations concrètes et banales du quotidien familial. En outre, le discours portant sur l'identité oscille entre une italianité aussi chauvine qu'évanescence et une nébuleuse canadianté pètrie de multiculturalisme avec tout ce que cela comporte de raidissements sur la plan politique et de malentendus en matière culturelle¹⁹.

Dans son œuvre théâtrale, Marco Micone donne des pistes de solution. L'une d'elles est double : ou bien rompre le « silence » qui entoure cette situation et caractérise les êtres qui la vivent, comme dans *Gens du silence* ; ou bien n'avoir aucune langue ou qu'une langue passe-partout, comme le veut la protagoniste d'*Addolorata* :

À Saint-Léonard, i a déjà eu des écoles bilingues anglaises pour les Italiens, mais ç'a pas marché. I se sont aperçus que c'est pas nécessaire d'enseigner les deux langues à l'école parce que les Italiens apprennent déjà le français dans la rue. Et la rue, pour apprendre le français, c'est pas pire que l'école. C'est la même chose pour l'italien. On n'a pas besoin de l'étudier : on a ça dans le sang. Pour nous les Italiens, l'école est presque inutile. Tous mes amis ont lâché ça le plus vite possible. Moi, j'passe pour l'intellectuelle de la gang... Je m'ennuie jamais avec mes quatre langues. J'peux parler l'anglais le lundi, le français le mardi, l'italien le mercredi, l'espagnol le jeudi. Et les quatre à la fois le vendredi²⁰.

19. Marco Micone, « L'identité immigrée », *loc. cit.*, p. 203.

20. Marco Micone, *Addolorata*, Montréal, Guernica, 1984, p. 69.

C'est à cette époque que la langue devient un thème majeur dans les écrits et réflexions des écrivains immigrants et cette préoccupation naît au moment et avec les suites de la législation linguistique du Québec de 1977. Cette prise de conscience coïncide avec celle de l'écriture immigrante qui, après 1975 et surtout au début des années 1980, a pris délibérément ses distances par rapport à l'écriture québécoise. On le remarque en particulier par l'apparition d'autres thèmes qui vont se greffer sur celui de la langue et rassembler les œuvres autour de la quête d'identité, de l'altérité, du métissage, de l'hybridation, qui sont devenus les images de l'interculturel, comme différentiel sémantique. C'est ce qu'expliquent encore Fulvio Caccia et Antonio D'Alfonso en tête de leur anthologie d'écrits d'auteurs italo-québécois. L'immigrant entretient des rapports complexes avec les trois cultures (anglaise, française et italienne) et les langues en usage dans le milieu montréalais. Mais cette position lui ouvre des possibilités dont l'une est de soutenir la culture québécoise face aux modèles canadien-anglais et américain.

En rassemblant ces poètes, dramaturges, cinéastes, romanciers, s'exprimant en français, en anglais, en italien, nous avons voulu donner toute la mesure de cette fuite en avant, de cette distanciation qui indexe ici les recherches d'identité. Parce qu'il participe à l'une ou à l'autre, l'auteur d'origine italienne offre peut-être une nouvelle façon de lire la réalité²¹.

Cependant, quelques années plus tard, Fulvio Caccia pointait un problème que ce texte ignorait au profit d'une similarité avec la culture québécoise. Il parlait du

21. Fulvio Caccia, et Antonio D'Alfonso, *Quêtes*, op. cit., p. 9-10.

piège posé par « le différentialisme », « cette singularité stylistique et socio-historique pratiquée par ces fils d'immigrants au sein du corpus littéraire (québécois) ». « Comment ce différentialisme noue-t-il les imaginaires et les aplatit-il afin de rendre nulle et non avenue toute transgression en dépit de l'apparente diversité de ton et de traitement dont font preuve les œuvres qui en émanent ? »²². À quoi il répond par une hypothèse de travail qui « pose l'égalité devant l'imaginaire comme un symptôme de l'absence d'une véritable égalité de tous les citoyens devant la loi ». En principe, il y a égalité de tous, mais au fond tous ne sont pas égaux. Le système des représentations identitaires fonctionne sur le même mode que tout autre système social. Ainsi, dans la littérature québécoise, les écritures « immigrantes » semblent vouloir percer une brèche dans ce système unitaire. Par là même, elles sont vues ou déclarées « différentes », ce qui ne veut pas dire frappées d'exclusion, l'exemple de Réjean Ducharme, qui joue cette carte au sein de la littérature québécoise contemporaine, servant à le démontrer. Mais, cette différenciation crée pour l'écrivain immigrant un double effet : d'autocensure, en ce sens qu'il tente d'occulter la blessure des origines ou « d'en jouir en fixant le désir sur la douleur pour l'empêcher de se reversibiliser²³ » ; d'autocélébration, qui l'amène à « aller au-delà de cette déculturation causée par le choc migratoire. Le naturalisme ou l'autobiographisme dont il use et abuse, ne peut en aucun cas permettre sa résolution

22. Fulvio Caccia, « “Les écritures migrantes” piégées par le “différentialisme” », *Québec-Canada. Cultures et littératures immigrées*, Neue Romania (Berlin), n° 18, 1977, p. 61.

23. *Ibid.*, p. 65.

[...]. Car l'enjeu ici est d'éviter l'allégorisation de la langue à laquelle conduit toute minorisation²⁴ ».

L'intention est donc d'abolir les différences et d'exclure les similarités. Ou encore de concilier les deux. Exercice impossible, même en utilisant toute la rhétorique disponible. D'ailleurs, la situation immigrante met en présence des cultures qui englobent chacune tout ce qui touche au symbolique comme à la vie quotidienne et dont les fondements et les caractéristiques ne peuvent que différer. L'évolution de cette situation va vers une sorte de lien entre elles, qui fait, ou bien qu'elles coexistent, ou bien qu'elles se rencontrent à un ou plusieurs points de leur parcours. En ce sens, Micone a raison de dire que les cultures immigrée et native sont vouées à s'enrichir, ce qui les laisse toujours dans le dilemme de la ressemblance et de la dissemblance. C'est d'ailleurs pourquoi le terme « interculturel » s'impose ici, comme cette possibilité de maintenir les situations d'écriture dans une sorte d'équilibre qui n'anéantit aucune des voies d'un futur parcours autre.

En fait, l'écrivain immigrant se tient constamment sur la corde raide, selon les positions qu'il adopte en face de la société et du milieu où il agit. Ou bien, il se fait le porte-parole de sa communauté d'origine, position inconfortable en ce sens qu'elle fait de lui l'écrivain ethnique de service, ou encore le représentant d'une ethnicité institutionnalisée. Ou bien, il s'assimile à l'imaginaire de l'autre, de manière à gommer les différences et il risque de passer inaperçu. Ou bien, et c'est le cas évoqué plus haut à propos des écrivains italo-qubécois, il assume sa différence, mettant en relief les cultures auxquelles il appartient, celle de son

24. *Id.*

origine et celle des pays de son aire culturelle, l'Europe, dont il est un témoin. Ou bien, il se présente comme un mélange de cultures, un métis, le produit d'une somme intégrée de formes et d'imaginaires différents, et alors, il apparaît comme indifférencié. Bien sûr, aucun écrivain immigrant n'occupe jamais une seule de ces positions, qui d'ailleurs peuvent évoluer avec le temps et les circonstances, selon les positions et les changements d'option dans le champ littéraire. Les écrivains immigrants qui ont produit des œuvres durant trente ans et plus ont épousé des trajectoires qui ressemblent à des dérives. Encore une fois, chacun cherche à concilier des contraires, à trouver une certaine stabilité, souvent issue de compromis.

Un exemple plus concret de cette recherche d'équilibre entre deux positions différentes se trouve dans l'œuvre de Mario Campo²⁵. Il appartient à la tendance contre-culturelle des années 1970, dont il est un prolongement et une résolution après 1975. Après avoir quitté ses parents très jeune, il a suivi le sillage de la Beat Generation et du mouvement *hippie* qu'il a connus durant les années 1967-1968, passées à New York. Ses modèles québécois sont Lucien Francœur, Paul Chamberland, les poètes « hippie » des années 1970, mais aussi les frères François et Marcel Hébert, les animateurs de la revue et de la maison d'édition *Les Herbes rouges*. Poète lui-même, il lisait alors les poètes québécois : « les auteurs des Herbes Rouges, ceux de l'Hexagone, Roland Giguère, Paul-Marie Lapointe²⁶ ».

25. Comme Dominique de Pasquale et Antonio D'Alfonso, Mario Campo appartient à la deuxième génération d'écrivains italiens. Il est né à Montréal de mère québécoise et de père sicilien.

26. Fulvio Caccia, *Sous le signe du phénix*, op. cit., p. 208. La référence à Paul-Marie Lapointe renvoie à *Le réel absolu. Poèmes (1948-1965)*, op. cit.

C'est Lucien Francœur qui lui a suggéré de publier son recueil de poésie, *Coma Laudanum*, à l'Hexagone en 1979²⁷. Il avait déjà accepté d'écrire un manifeste sur le mouvement féministe pour *La Nouvelle Barre du Jour*. *Coma Laudanum* comprend des textes divers couvrant une période de sept ans. Comme l'explique l'auteur, ces textes sont liés à sa vie d'*outsider*, font partie de son existence où il a été enfermé à St-Jean-de-Dieu avec une amie pour consommation de drogues. Comme on l'a vu dans le cas de Patrick Straram, au chapitre précédent, mais dans un tout autre sens, la contre-culture québécoise mène à une réconciliation avec le monde qui s'accompagne d'une recherche d'un style différent, ou d'une écriture poétique nouvelle.

[...] *La dernière partie reflète déjà une autre approche. J'avais envie de m'en aller vers une poésie plus réaliste, plus lisible, les deux premières parties du recueil exigeant déjà un travail de décodage de la part du lecteur. Voilà pourquoi j'ai daté chacune d'elles, afin de signaler l'évolution de l'écriture à travers chaque période. La troisième partie était plutôt une indication, une recherche d'un nouveau style, on lui a reproché d'être plus faible, moins intense que les autres. Pour moi, c'était le calme, la délivrance après la tempête. Une porte ouverte vers le futur*²⁸.

*
* *
*

La thématique des œuvres permet encore une fois de partager l'interculturel selon la différence et la ressemblance, de donner un contenu et une signification à cette division essentielle ou existentielle, et ainsi de

27. Mario Campo, *Coma Laudanum*, Montréal, l'Hexagone, 1979.

28. Fulvio Caccia, *op. cit.*, p. 207-208.

dire le rapport à l'autre. Pour ce faire, nous allons recourir à notre Banque de données d'Histoire littéraire néo-québécoise (BDHLNQ), et plus particulièrement à l'indexation thématique des œuvres que permet notre Banque. C'est précisément cette thématique qui rend possible le regroupement de textes qui, en eux-mêmes, présentent des univers disjoints, comme le sont les œuvres séparées. Le thésaurus élaboré par nos collègues de Paris pour leur Banque de données d'histoire littéraire de la France (BDHLF) et enrichi par nous pour les fins de nos Banques de données d'histoire littéraire, est constitué d'une liste de termes présentés sous plusieurs formes : alphabétique (descripteurs et non-descripteurs), hiérarchique (dans l'ordre des relations génériques-spécifiques) ou graphiques (schéma représentant les termes et leurs relations)²⁹. Est ici appelé *thème* ce que les spécialistes de la question, théoriciens, critiques, historiens (les comparatistes, surtout), documentalistes, bibliothécaires (avec leurs fichiers-matières) et autres techniciens de ce domaine, entendent comme tel. Une Banque de données qui met à contribution un outil de cette nature, un thésaurus, rend possible l'indexation de chaque œuvre d'un corpus donné, une littérature entière ou une de ses parties seulement, et la mise en relation et en graphique des thèmes indexés des œuvres de ce même corpus. Par la suite, l'étude des œuvres qui présentent statistiquement des thèmes semblables ou une configuration de thèmes co-occurents, permet de vérifier la pertinence de l'indexation elle-même et de voir la

29. Voir Michel Bernard, *De quoi parle ce livre ? Élaboration d'un thésaurus pour l'indexation thématique d'œuvres littéraires*, Paris, Champion, 1994.

signification de ce regroupement d'œuvres reliées par des thèmes communs.

Des œuvres néo-québécoises que nous avons indexées thématiquement pour la période de 1975 à 1985, trois thèmes qu'on pourrait dire « généraux », *mort, temps et enfance*, sont communs aux œuvres québécoises et aux œuvres néo-québécoises. Le quatrième thème est celui du *déracinement*, qu'on retrouve loin derrière dans les œuvres québécoises ou françaises et dans un sens souvent différent. Entre ce thème et celui d'*étranger*, huit autres thèmes émergent dont certains sont associés à eux, ou co-occurent dans les œuvres : *nature, ville, désir, solitude, écriture, famille, langage et femme*. Viennent ensuite dans l'ordre : *religion et amour, histoire, rêve et sexualité, culture et mal de vivre*, dont il faut préciser les sens en fonction de leur place dans les œuvres. Le thème suivant est celui d'*identité*, qui, on le verra plus loin à partir des œuvres, n'a pas seulement le sens d'introspection, de recherche de son individualité, de prise de conscience de soi, mais de recherche de ses racines communes, celles de sa communauté d'origine, de son groupe, en l'occurrence d'une collectivité, plus petite, comme celle qu'on nomme *minorité visible*, ou plus grande, comme le Québec. Dans la même position, cinq autres thèmes apparaissent, qui, selon leur signalement objectif, sont communs aux deux corpus québécois et néo-québécois : *société, pouvoir, imagination, angoisse et voyage*. L'*immigration*, comme thème, arrive peu après, avec cinq autres qui lui sont apparentés : *liberté, guerre, érotisme, vie moderne et nuit*. Enfin, *souvenir et mémoire* suivent, avec *pays, Dieu et suicide*. Pour les œuvres de la période suivante (1986-1997), les thèmes sont à peu près dans le même ordre : *désir, déracine -*

ment, nature et enfance, histoire, mort, femme, mœurs, famille et temps, immigration, tradition, solitude, rêve, étranger, mémoire, souvenir, sexualité et ville.

Pour résumer, les thèmes qui seraient privilégiés par les auteurs immigrants sont : *déracinement, étranger, culture, identité, immigration, souvenir et mémoire*. Nous avons utilisé le conditionnel *seraient* car, en réalité, les auteurs québécois traitent aussi ces mêmes thèmes et parfois de la même façon. La convergence est toutefois plus grande pour les thèmes moins proches des précédents, comme *nature, ville, solitude, désir, religion, amour, histoire, rêve, sexualité, société, pouvoir, imagination, angoisse, corps, sexe*, qui ne mettent pas en cause directement les différences culturelles, ethniques ou sociales issues de l'immigration. Nous sommes donc en présence de configurations thématiques qu'il faut interpréter à partir des œuvres d'où elles sont tirées. Dans l'énumération précédente, on a déjà souligné quelques parentés possibles et des disparités apparentes. C'est que les expériences, les situations et les perceptions des écrivains immigrants peuvent coïncider avec celles des natifs et se répercuter dans leurs œuvres. Il s'agit alors de correspondances entre des cultures, ou des littératures, que les comparatistes et les anthropologues ont étudiées sous bien des coutures. Dans le domaine littéraire proprement dit, qui est celui de l'expression de la culture, les récits, les dialogues, les histoires, les personnages, leurs situations de fait, de communication, verbale ou non verbale, leurs comportements, opinions, croyances, sentiments, réflexions, sont les lieux d'ancrage des relations interculturelles, quand celles-ci sont mises en cause par les œuvres. Dans ces deux faces de la réalité littéraire québécoise, il existe des éléments communs

qui sont ceux de la « nature humaine », comme on dit, à savoir ce qui appartient à tous les humains. Pour le reste, les différences sont des marques d'autres liens, moins évidents, moins clairs, que l'œuvre littéraire a pour but de rendre à la lumière, de faire voir. L'écriture est une exploration, une fouille dans l'univers et le monde, dans les humains, leurs rêves et leurs désirs, afin de donner un sens à l'existence, à la vie et la mort, à l'au-delà. Comme le dit André Ricard, « écrire consistera toujours à s'enfoncer dans l'obscur à la recherche du tiers en soi³⁰ ».

L'INTERCULTUREL COMME DIFFÉRENCE (L'AUTRE)

ALTÉRITÉ/IDENTITÉ

L'identité est un terme qui, dans cet essai, est revenu souvent, avec la signification de recherche de soi, de son moi propre ou profond, dans des circonstances qui ont tendance à écarteler l'être individuel ou collectif, à le diviser. Le mot n'a pas le sens d'identique, de pareil, de semblable (le Même), mais bien, comme le suggère l'idée de « principe d'identité », d'accord de la pensée avec elle-même, ou mieux, d'accord avec soi-même et son milieu, son habitat (l'Autre). La dialectique altérité/identité met en cause des différences d'ordres humain, circonstanciel et logique. *Humain*, en ce sens que l'être se situe toujours en rapport avec un autre ou d'autres, qui est ou sont « différent(s) ». Si je est un autre, selon Rimbaud, à plus forte raison l'autre est *autre*. *Circonstanciel*, parce que les moments, les

30. André Ricard, « Entailles au revers lisse du totem », dans Françoise Tétu de Labsade (dir.), *Littérature et dialogue interculturel*, Québec, Presses de l'Université Laval, 1997, p. 246.

lieux, les causes, les buts, les conséquences, rendent les différences plus ou moins contraignantes, plus ou moins sensibles aux êtres qui en sont les acteurs et les spectateurs. L'exemple de l'exil ou de l'expatriation montre que les différences que l'on percevait déjà dans son pays d'origine entre individus de même race ou de même nation, mais de statut social ou religieux différent, se retrouvent ailleurs mises dans un autre contexte et partant rendues plus aiguës, plus dures à supporter, pour la personne ou le groupe qui en est affecté(e). *Logique*, en ce sens que les différences sont soumises à des normes de vérité, celles qu'impose l'État ou la société et qui sont souvent perçues comme contradictoires ou contraires aux intérêts d'un groupe minoritaire, celles qu'induisent la science et ses discours qui tombent souvent dans l'abstraction, voire dans l'aberration. La littérature n'est pas hors de ces catégories du moi et de l'autre et de leurs rapports.

Dans une étude sur « les enjeux de l'altérité et la littérature », Daniel Castillo Durante fait cette constatation fort simple mais toujours problématique : « L'Autre n'est Autre que par rapport au Même ». Il développe cette idée en montrant que nous sommes ici au plan du discours, où l'Autre n'est reconnu que partiellement, ce qui lui donne toujours l'impression d'une certaine aliénation.

Nous voulons dire par ça que le Salvadorien, le Chilien, l'Italien, le Grec, le Vietnamien, l'Indien, etc. que nous trouvons aujourd'hui à Montréal par exemple [...] ne se nommerait pas « ethnique » s'il pouvait inscrire sa différence sur le plan des pratiques discursives qui parcourent l'espace social québécois en particulier et canadien en général. Sommé par le discours qui a le pouvoir de le représenter, le sujet venu d'ailleurs voit

*son identité escamotée au profit d'une logique discursive qui relève du stéréotype*³¹.

Au plan littéraire, les œuvres que produisent les Néo-Québécois sont considérées « autres », dès lors qu'on les nomme « néo-québécoises » et qu'on en parle comme s'il ne s'agissait pas exactement de « littérature québécoise ». Elles seraient « extérieures » au domaine, non pas dans un sens négatif, mais comme des figures non représentatives de l'ensemble. L'altérité crée la plupart du temps une séparation et non, comme le veut Emmanuel Lévinas³², une figure d'ouverture vers l'Autre, une disponibilité conduisant à sa rencontre. Le colloque sur « Écrire la différence » tenu à Montréal le 8 février 1985 et les communications reproduites dans *Vice Versa* apportent des éléments à cette représentation du Même et de l'Autre dans la langue et la littérature du Québec³³.

En introduction au thème du colloque, Sherry Simon présente « Des différences » qui s'observent autant à l'intérieur du milieu et des groupes littéraires québécois (Parti Pris, l'écriture au féminin), qu'à l'extérieur, chez les écrivains différents par l'origine. Tous y ont une partie à jouer, car « la différence devient [...] un lieu de questionnement sur toutes les dimensions des manifestations culturelles du Québec actuel » (p. 9) Et ce questionnement passe nécessairement par la langue ou les langues et par l'écriture qui transforme

31. Daniel Castillo Durante, « Les enjeux de l'altérité et la littérature », *ibid.*, p. 7.

32. Emmanuel Lévinas, *Entre nous. Essais sur le penser-à-l'autre*, Paris, Grasset, 1991, p. 13-24.

33. *Vice Versa*, vol. 2, n° 3, mars-avril 1985, p. 9-23. Nous indiquons les pages à la suite des citations.

la langue, car « c'est par la fiction des langues *autres* (la langue du peuple, la langue du corps, la langue de l'intégration à venir) que se manifesteront dans l'écriture québécoise les traces de différences toujours à redéfinir » (p. 10).

Sherry Simon parle des minorités où se remarquent plus visiblement les différences. Fulvio Caccia traite de « langues et minorité », les langues française et anglaise qu'utilisent les écrivains de l'immigration, surtout italienne, et dans quelle mesure la littérature qui en est issue reflète les conflits politico-linguistiques entre le Québec et le Canada (p. 10). Jean Jonassaint, écrivain d'origine haïtienne, pense, lui, qu'il est temps de sortir de l'ethnocentrisme pour « penser le Québec non plus comme français, mais comme *pluriel*, espace géopolitique ouvert aux multiples influences, de multiples habitus comme ceux qui l'habitent ou l'habiteront » (p. 13). Et ce, en revenant, du même coup, non pas une littérature québécoise mais des littératures québécoises d'époques et de registres différents. Marco Micone reprend quelques-unes des idées que nous avons évoquées plus haut sur « La culture immigrée, ou l'identité des gens du silence » (p. 13-14). Sur la question du « métissage culturel », Pierre L'Hérault reprend les propos de Jonassaint sur le corpus littéraire « qui s'accommode mal d'une situation d'interculturalité » (p. 16), et dont il faudra faire éclater la notion restreinte. De même pour les termes de culture et d'acculturation, qui forment « habituellement antithèse : plein/vide ». L'un ne va pas sans l'autre, les deux comportant un « mouvement de/mouvement vers ». Enfin, l'interculturalité dans laquelle nous baignons tous doit être une fois pour toutes reconnue et perçue comme positive.

La différence est posée par l'altérité, mais l'identité, elle, semble nier la différence. Régine Robin, l'auteure de *La Québécoise*, répond d'abord à Jean Jonassaint qui dit que l'identité est une illusion. En fait, le thème du colloque avait laissé penser, à tort, que la thématique de l'enracinement serait à l'honneur et qu'elle aurait à affronter des porte-parole littéraires de communautés. Robin distingue l'identité imaginaire et l'identité objective. Cette dernière reste assez pareille, même si elle bouge, tandis que l'autre est sans cesse travaillée par l'écriture, qui déplace « les stéréotypes, les clichés » (p. 17) sur l'identité, qui existent bien et ne sont pas qu'illusion. Prenant les thèses de Bakhtine comme références, Robin voit l'écriture des auteurs immigrants comme travaillant cette idée de parole plurielle, ce qu'il appelle le plurilinguisme. Elle conclut :

Et je dirais que tout le problème pour moi, c'est de faire se rejoindre dans l'écriture la parole immigrante et la parole migrante. Pour moi, tout le travail de l'écrivain, sauf s'il devient chantre, porte-parole des communautés, est un perpétuel déplacement des stéréotypes, une perpétuelle interrogation sur les clichés, c'est de faire migrer les images. Et quelque part, il n'y a aucune différence entre l'écrivain des minorités et l'écrivain tout court (p. 19).

Deux écrivains, Filippo Salvatore et Antonio D'Alfonso, apportent des visions complémentaires de cette différence qu'ont soulignée les écrivains d'origine italienne. À quel moment, se demande Salvatore, un immigrant cesse-t-il d'appartenir à sa communauté culturelle pour devenir Québécois ? Aucun moyen de le savoir tant que, d'une part, l'écrivain n'aura pas accompli le trajet indiqué par Antonio D'Alfonso : « Je parlerai d'où je viens une fois que j'aurai parlé d'où je

suis³⁴ », et que, d'autre part, il faut pour *appartenir* que votre nom ait une consonance québécoise. Le défi d'avenir du Québec est donc le métissage culturel entendu comme

[...] l'acceptation de la légitimité d'appartenance de chaque groupe différent à l'ensemble du pays [...]. L'occasion est belle au Québec pour les créateurs de démontrer que l'on peut « appartenir » à un espace géographique commun tout en l'interprétant à partir de divers sensibilités et imaginaires (« Le métissage : le défi d'avenir du Québec », p. 20).

Jean Jonassaint avait dédié sa communication à Patrick Straram. Antonio D'Alfonso fait de même. Le titre de sa communication, « Je suis duel », définit sa position et sa situation dans le milieu qu'il habite, ce qui était aussi le cas de Straram, dans un autre sens.

Je suis de deux nations, de deux imaginaires. Mon désir n'est pas d'être singulier ni pluriel, ni interculturel, ni transculturel. Je suis duel : québécois, avec tout ce que cette notion comprend ; italien, avec tout ce que cette notion comprend. Je vis de certitudes imparfaites et de mes contradictions. Je ne suis pas American : c'est-à-dire un melting pot. [...] Je suis une autre voix qui vient par une autre voie (p. 21).

L'IMAGINAIRE (LES IMAGES) DÉRANGÉ(ES)

L'imaginaire, on vient de le voir, traduit sous d'autres formes l'altérité et la diversité. La mise en scène de situations, de personnages fictifs permet de départer l'erreur et la vérité, mieux, de rendre réel ce qui est enfoui dans la mémoire, la sensualité, l'inconscient

34. Antonio D'Alfonso, *L'autre rivage*, Montréal, VLB éditeur, 1987, p. 48.

de l'être. En ce sens, l'œuvre d'Anne-Marie Alonzo d'avant et d'après 1985 montre bien le processus en cause dans la fabrication des images qui dérangent l'ordre établi et signale une absence déchirée et déchirante. La métaphore la plus prégnante chez Alonzo est celle du corps, dont les phrases, dit-elle, en prennent la forme³⁵. On sait que le corps physique de l'écrivaine a été brisé par un accident. Mais de cela, elle ne parle jamais directement, mais par allusion, référence, pour montrer autre chose. Pour elle, l'écriture perpétue le silence par les mots, établit ainsi les rapports avec d'autres qui ne sont pas comme soi, qui vivent autrement, parce qu'ils ont ce dont on est privé.

Dans *Geste*³⁶, l'auteure tente de rendre, par les phrases et le rythme du texte poétique, l'immobilité de qui ne peut saisir l'autre (Galia, par exemple, présentée ainsi dans *L'immobile*³⁷, puis, dans la suite, *Galia qu'elle nommait amour*³⁸), de quelqu'un qui vit couché ou assis. Mais ce n'est pas d'elle dont elle parle, mais de tous ceux dont l'immobilité est intérieure. Toutefois, comme elle ne veut pas rendre l'autre coupable de sa propre infirmité, elle ne l'accuse pas d'insensibilité à son endroit. Il y a ici un pacte à observer : le silence. Le seul *geste* permis est celui de la main qui trace sur le papier les mots destinés à dire la déchirure du corps et la séparation des êtres. Toute douleur cependant appelle un cri qui traduit le point central de la vie réelle et imaginée. Car, pour qui a perdu la

35. Gérald Gaudet, *Voix d'écrivains. Entretiens*, Montréal, Québec/Amérique, 1985, p. 74.

36. Anne-Marie Alonzo, *Geste*, Paris, Éditions des Femmes, 1979.

37. Anne-Marie Alonzo, *L'immobile*, Montréal, l'Hexagone, 1990.

38. Anne-Marie Alonzo, *Galia qu'elle nommait amour*, Montréal, Trois, 1992.

sensation du corps physique, la seule façon de la retrouver est de l'imaginer.

*Le sport a été quelque chose d'extrêmement important au moment de la veille, c'est-à-dire jusqu'à l'accident. Ce ne l'est plus du tout. Ce désir s'est changé en plaisir de l'œil. C'est pourquoi le seul texte que j'ai écrit sur le sport s'appelait « Regard ». Tout ce qui pouvait se faire comme dépense physique était apprécié par l'œil. Et par l'œil justement venait toute la jouissance d'une expérience qui avait été vécue avant*³⁹.

En ce sens aussi, l'imagination du corps d'avant cette *Veille*, le titre du deuxième livre d'Anne-Marie Alonzo⁴⁰, est désormais semblable à celle du corps d'après, de l'autre corps de soi dont la perception fait autant et désormais défaut. Mais aussi du corps de l'Autre (la mère, l'aimée) qui devrait permettre de marcher, de courir, de danser. « De toi je prends corps », est-il écrit⁴¹. Ces deux imaginaires de la même personne sont différents comme le sont celui de celle qui marche et de celle qui ne peut bouger. Comme sont différents les imaginaires de l'enfance et de la vieillesse, ceux des immigrants et des natifs, de l'homme avec l'homme et de la femme avec la femme, du masculin et du féminin, du pauvre et du riche, et ainsi de suite. Car ils participent tous de la mémoire qui embellit, joue des tours, déforme et reconstruit sans cesse ce réel reconnu mais indéfinissable. Un autre livre d'Alonzo a pour titre *Droite et de profil*⁴², qui inverse la situation, comme pour montrer le projet de traduire le désir d'abolir la

39. *Ibid.*, p. 75.

40. Anne-Marie Alonzo, *Veille*, Paris, Éditions des Femmes, 1983.

41. *Ibid.*, p. 89.

42. Anne-Marie Alonzo, *Droite et de profil*, Montréal, Lèvres urbaines, 1984.

différence. À cette fin, l'imaginaire est dérangé, pour autant qu'il n'est plus dans le rang, qu'il ne va pas droit, qu'il préfère le désordre, se détourne de l'axe normal, voire se détracte. En extrapolant, nous pourrions y voir l'imaginaire immigrant qui tente de se soustraire à la rectitude pour exprimer le manque, la faille, la perte. Mais il ne perd pas la mémoire pour autant et doit prendre en compte la situation qui lui est faite. Il est donc dans l'entre-deux, un pied dans l'avant et un autre dans l'après, espérant par l'écriture créer et dire, se raconter jusqu'à la fin des temps des contes et des histoires, qui retardent sans cesse (comme dans *Les mille et une nuits*, auxquelles Anne-Marie Alonzo fait allusion), l'échéance du destin qui ne manque jamais de le rattraper. Dans son recueil *Bleus de mine*⁴³, Alonzo montre combien il faut de courage pour supporter deux exils, pour recréer la perte du pays de l'enfance et aussi celle du mouvement : « Alors et yeux fermés j'invente rappelle/ est-ce vrai petite fois ou toujours/ recrée y avait enfance en pays chaud/ bougeaient aussi les jambes et corps/ arrondi formé et déjà né d'absence⁴⁴ ».

LES DÉRACINEMENTS PROFONDS

Le déracinement est une métaphore où sont reliés la nature et l'humain. Dans les deux images, il y a une action, celle d'arracher du sol un arbre ou de sa terre natale un homme ou une femme, de les sortir de leur milieu d'existence naturel. Dans le sentiment dont il est question ici, existent le passé, les souvenirs, la

43. Anne-Marie Alonzo, *Bleus de mine*, Saint-Lambert, Le Noroît, 1985.

44. *Ibid.*, p. 64.

mémoire, qui jouent le rôle d'excitants, de fibres qui font vibrer la personne qui souffre d'une perte et d'un deuil, non compensés par l'acquis du présent. Le déracinement vient de ce que ni l'intégration, ni l'assimilation n'ont permis d'adhérer à la terre et aux gens du pays d'adoption. Dans un texte intitulé « Propos d'un immigrant », Paul Zumthor semble préférer le terme intégration, « qui désigne l'harmonieux accord d'une partie avec le tout », à celui d'assimilation qui « réfère à un processus de mimétisme ou de nivellement »⁴⁵. Après avoir raconté son insertion harmonieuse dans le milieu universitaire de Montréal, où ses étudiants ont été « la vivante porte d'entrée, grande ouverte, du Québec », il constate que dans ses « derniers livres (de création) s'est libérée une force imaginaire jusqu'alors maintenue dans des limites plus étroites »⁴⁶. Les écrivains néo-québécois, selon leurs lieux d'origine, décrivent le souvenir et la mémoire de points de vue bien différents. Par exemple, pour les Italiens, le passé est *indéfinit* (au sens grammatical du terme) c'est-à-dire qu'il est comme disparu, qu'on ne l'évoque que pour *mémoire* ; il s'agit d'un passé *passé*, ce qui ne signifie

45. Paul Zumthor, *op. cit.*, p. 173-174. Sur ce rapport entre intégration et assimilation, voir *L'intégration des immigrants au Québec. Des variations de définition dans un échange oral*, de Khadiyatoullah Fall et Maarten Bouyck, Québec, Septentrion, 1995. Les auteurs considèrent le processus d'intégration comme actif, tandis que celui d'assimilation est perçu comme nécessairement passif. Ils insistent aussi sur le fait que le processus d'intégration se centre au Québec sur une appropriation de la langue et que cela suppose que les immigrants comprennent le combat linguistique que les Québécois d'origine mènent en vue de leur survie en Amérique du nord.

46. *Id.* Paul Zumthor a publié à Montréal un roman, des nouvelles, deux recueils de poésie : *La fête des fous. Roman*, Montréal, l'Hexagone, 1987 ; *Stèles*, suivi de *Avents*, Laval, Trois, 1986 ; *Fin en soi. Poésie*, Montréal l'Hexagone, 1996 ; *La porte à côté. Nouvelles*, Montréal, l'Hexagone, 1994.

pas oublié. Pour les Haïtiens, autre exemple, le passé est *défini* (toujours au sens grammatical du terme), un passé qui dure encore, qui continue à faire mal, qu'on rappelle comme pour s'en délivrer. À propos des *Urnes scellées*, Émile Ollivier parle d'un « roman sur le difficile retour⁴⁷ ». Pour les romanciers d'Haïti, le retour au pays natal est nécessaire, d'autant que c'est un moyen de consommer la rupture. Mais ce retour reste du domaine de l'imaginaire, même s'il est effectué physiquement, comme c'est le cas dans les œuvres haïtiennes de Dany Laferrière. Seul le geste efficace de l'écriture permet ce passage salvateur. Pour des écrivains d'origine italienne, le retour (au pays natal) est impossible, car dès le départ, il s'agit plus d'une idée que d'une réalité, comme on le voit dans les écrits de Fulvio Caccia ou de Marco Micone, voire dans ceux de Lamberto Tassinari qui a effectivement fait un retour dans son Italie natale⁴⁸. Le recueil de Fulvio Caccia, *Irpinia*⁴⁹, rassemble des poèmes d'errance et d'enracinement, du mobile et de l'immobile, des récits de l'exil et de l'impossible retour. Pour le poète, la première cassure au moment de l'émigration a été définitive et ne permet plus de retour en arrière. Rentrer au pays originel, c'est se vouer à la désillusion. S'il veut voyager, l'immigrant le fera dans d'autres lieux, américains entre autres, mythiques toujours, et ces traversées ne seront que des errances dans « des paysages fictifs ».

47. Hervé Guay, « Le mythe du possible retour », *Le Devoir*, 30 septembre dimanche 1^{er} octobre 1995, p. D-1 et D-2.

48. Lamberto Tassinari, « Sans Italie », *Vice Versa*, n° 16, 1986, p. 4.

49. Fulvio Caccia, *Irpinia*, Montréal, Éditions Triptyque/Guernica, 1983.

La trilogie romanesque de Naïm Kattan, *Adieu Babylone*, *Les fruits arrachés* et *La fiancée promise*⁵⁰, traite du départ définitif vers un ailleurs bien réel et reprend pour cela la trajectoire personnelle de l'auteur. Le personnage principal, le double de l'auteur, le jeune Méir, participe à trois cultures : l'arabe, celle de Bad-gad où il passe sa jeunesse, la juive, celle de sa communauté et la française, qui l'attire grandement à cette époque de sa vie. L'hésitation entre l'Orient et l'Occident trouve, dans la situation de persécution des Juifs en Irak, qui divise le personnage, une solution : il faut en fin de compte dire adieu à son pays natal. Une fois *les fruits arrachés*, Méir part en séjour d'études à Paris, où il tente de s'intégrer à la société française. Mais la situation politique en Israël, au moment de la fondation de l'État en 1948, le déracine une seconde fois, car comme Juif persécuté en Irak et forcé avec ses parents à l'exil, il se sent obligé de renier sa condition d'Arabe. Il s'exile donc encore, cette fois au Canada. C'est l'objet de *La fiancée promise* qui, après les multiples déracinements du personnage, raconte son arrivée à Montréal et le début de son enracinement dans ce pays d'adoption.

Dans ces trois récits, la mémoire des origines et la promesse d'une vie meilleure⁵¹ sont liées à une solitude profonde qui engendre terreur, frayeur et insécurité. Pour s'intégrer à la société canadienne, Méir cherche une *fiancée*, qui ne soit pas une épouse ouvrant la porte

50. Naïm Kattan, *Adieu Babylone*, Montréal, Hurtubise HMH, 1975 ; *Les fruits arrachés*, Montréal, Hurtubise HMH, 1977 ; *La fiancée promise*, Montréal, Hurtubise HMH, 1983.

51. Voir à ce sujet *La mémoire sans frontières* de Louise Gauthier, Québec, IQRC, 1997 (coll. « Culture et Société ») où elle traite des œuvres de Naïm Kattan et Émile Ollivier.

d'entrée dans une institution. À la fin du récit de ses amours, avec des femmes de toutes origines et de confessionnalités diverses, le jeune homme voit apparaître la fiancée sous les traits d'une immigrante, Claudia (de Belgique), une « promesse » plutôt qu'une « terre promise ». On trouve dans ces récits les symboles de cette démarche de déracinement/enracinement : la culture irakienne-arabe *versus* la culture française, et les deux *versus* la culture américaine. Après son déracinement du monde arabe, la tentative d'enracinement à Paris a été vouée à l'échec, précisément à cause du dilemme entre ses deux cultures juive et arabe. Le deuxième déracinement entraîne une autre phase d'enracinement au Québec, où il retrouve les cultures juive, québécoise et immigrante, sans trop reconnaître cette dernière dont il fait désormais partie. Mais l'appartenance nécessite un point d'ancrage qui doit supprimer les différences, ce qu'il ne parvient pas à trouver. Il reste dans une sorte d'entre-deux, comme lorsque se trouvant chez les Juifs ashkénazes de Montréal, parlant yiddish et anglais, il se sent étranger comme sépharade et arabe, parlant français. Lorsqu'on lui propose de servir de lien entre la communauté juive et les Canadiens français, il se sent dans la situation fautive de celui qui ne connaît ni les uns ni les autres. Il est le produit d'une image qu'on se fait de lui, il n'est qu'« un certain genre de juif⁵² ». De même, l'épisode de ses amours avec une femme de Trois-Rivières, Diane, symbolise l'appréhension de plonger dans ce monde canadien-français. Dragueur convulsif, il se trouve hésitant à s'engager avec elle et quand elle décide de partir pour l'Europe, il en est

52. Naïm Kattan, *La fiancée promise*, p. 193.

presque heureux. Les premiers échanges qu'il a avec les Québécois sont sources d'incompréhension : disant venir de Paris, il n'est pas Français ; précisant qu'il est originaire de Bagdad, il ne veut pas qu'on le dise Arabe, étant donné qu'il est Juif. Mais alors, s'il est Juif, il doit donc parler yiddish. Pas du tout. Son interlocuteur demande alors : « — Comment allez-vous faire ? Tous les juifs parlent yiddish. — Je parle le français et l'anglais, les deux langues du pays⁵³ ». Ce que Naïm Kattan a cherché, son personnage ne l'a pas encore trouvé : « le fil conducteur qui donne au mouvement une cohérence, une continuité malgré les ruptures, les points d'arrêt et les retours⁵⁴ ». Lors de la 16^e Rencontre internationale des Écrivains, tenue à Québec du 11 au 19 avril 1988, sur le thème de « La solitude », Kattan affirme :

Mon pays est lointain et mon passé immémorial. Je parle ici. Le pays lointain est là, à proximité, différent et proche. Et le passé s'affirme, dans le récit, une présence [...] Il n'y a pas de pays lointain et il n'y a pas de culture étrange. Autrement, nous sommes tous condamnés à être lointains et étranges⁵⁵.

Dans un autre texte de la revue *Possibles*, dont le thème est « Parler d'ailleurs/d'ici », Naïm Kattan traite de « Création de déplacement ». Dans ce « déplacement » en quatre moments, une première étape s'impose : « L'écrivain commence par revenir à sa langue et

53. *Ibid.*, p. 2-3.

54. Naïm Kattan, *La mémoire et la promesse*, Montréal, Hurtubise HMH, 1978.

55. Naïm Kattan, « La solitude », Collectif (préparé par Pierre Morency), *La solitude*, Communications de la seizième rencontre québécoise internationale des écrivains, tenue à Montréal, du 16 au 19 avril 1988, Montréal, l'Hexagone, 1989, p. 136.

à sa culture pour les revoir. Elles ne sont pas que mémoire mais transplantées, elles ne sont plus les mêmes⁵⁶ ». La deuxième phase consiste à changer de langue, un pas décisif et ardu. « Dans la langue de l'autre, la sienne survit, survivra malgré lui, par le ton, l'intonation et d'une façon plus subtile dans le rapport avec le réel⁵⁷ ». Puis il écrit son pays, son exil voulu ou consenti et s'il « ne s'enferme pas dans la sécurité illusoire de la différence, il se met à jeter un regard candide et neuf sur la nouvelle société. Cela lui permettra de faire son entrée dans une société autre à ses propres conditions⁵⁸ ». Enfin, l'écrivain « s'apercevra alors qu'en changeant de langue et de culture, il n'a fait que se déplacer, qu'aménager à nouveau une distance. Il l'aurait fait de toute façon, différemment. Là, il le fait dans l'accélération et le drame, pressé, poussé, violent⁵⁹ ». Le déracinement devient ainsi un déplacement vers l'Autre, sans abandon ni de soi ni de son passé qui se trouvent ainsi transformés par la distance établie entre les deux réalités. La différence est d'abord isolement, mais au terme du périple, elle est participation, entrée « dans le cercle interculturel⁶⁰ ». Le thème de la fraternité, dont la parole est le premier gage, n'est pas seulement rencontre de l'autre, mais relation vivante avec lui, ce qu'il nomme dans un essai *La réconciliation*⁶¹.

56. Naïm Kattan, « Création et déplacement », *Parler d'ailleurs/d'ici, Possibles*, vol. 17, n° 2, printemps 1993, p. 43.

57. *Id.*

58. *Ibid.*, p. 44.

59. *Ibid.*, p. 46.

60. Naïm Kattan, *Culture, alibi ou liberté*, Montréal, Hurtubise HMH, 1996, p. 49.

61. Naïm Kattan, *La réconciliation. À la rencontre de l'autre*, Montréal, Hurtubise HMH, 1993.

L'ÉTRANGER DANS TOUS SES ÉTATS

L'étranger ne l'est pas seulement par rapport aux Québécois, il l'est aussi par rapport aux autres immigrants qu'il côtoie dans la rue ou avec qui il doit composer dans sa vie quotidienne. À l'intérieur de chaque communauté, il s'établit une hiérarchie qui correspond à une domination et à une dépendance. Et entre les communautés minoritaires également, il existe des rapports conflictuels, en raison des origines, ou concurrentiels, en raison des intérêts, qui trouvent leur aboutissement dans un tissage de relations entre elles et avec ou contre la majorité. Marco Micone a mis en scène dans *Gens du silence* ce face-à-face à Montréal entre immigrants d'origines diverses, Italiens, Grecs, Portugais, Haïtiens, entre autres. À la suite du Référendum de 1995, prenant la défense de Jacques Parizeau dont les propos sur « le vote ethnique » ont subi les foudres des communautés culturelles, et surtout de l'italienne, Micone parle de la formation d'un « triumvirat helléno-italo-juif » qui, dans ce combat verbal, « ajoute les contradictions au manichéisme »⁶².

Cette recomposition des communautés, par mode d'alliances ou de divorce, devant ce qu'elles sentent comme un « danger », se manifeste plus facilement au plan des collectivités que des individus. L'écriture immigrante, qui met en présence des personnages issus de communautés différentes, renvoie plutôt l'image de divisions, de malentendus, de mensonges, de désaccords de nature interpersonnelle. Dans les nouvelles de

62. Marco Micone, « Pour en finir avec les jérémiades allophones », *Le Devoir*, 4 décembre 1995, p. A-7.

son recueil *Les compagnons de l'horloge-pointeuse*⁶³, Marilú Mallet raconte d'abord le passage de la république chilienne à la dictature militaire. L'horloge-pointeuse est l'image d'une situation où les personnages doivent obéir à un instrument dont ils n'ont pas le contrôle, qui les maintient dans un état de « cul-de-sac », le titre de la deuxième nouvelle. Après avoir réussi à obtenir la place de directrice au Ministère des affaires culturelles, la narratrice voit sa carrière détruite par la guerre civile. Des compagnons fonctionnaires sont disparus, d'autres ont repris leur chaise et se sont réinstallés au Ministère, même après avoir tout perdu. « Je ne les envie pas. Je me suis finalement persuadée que les culs-de-sac sont de redoutables signes de mauvais augure⁶⁴ ». De ces persécutés du régime Pinochet, soupçonnés de collaboration, plusieurs tentent de partir et pour cela d'obtenir un visa. L'une de ceux-là, qui a eu la chance de quitter le Chili, rencontre à Montréal un autre réfugié, un Juif de Pologne. Mais dès le début, le mensonge s'installe. La narratrice raconte comment elle a pu fuir son pays d'origine dont elle garde un souvenir vivace. Casimir, lui, doit avouer qu'il n'est pas juif et qu'il s'est converti dans le but de profiter des services d'une organisation qui aidait les Juifs à quitter la Pologne. Deux histoires différentes, deux motivations aussi, l'une, consécutive à une situation de persécution, l'autre, le fruit d'un subterfuge. Dans ce cas précis, la nostalgie existe pour l'une et non pour l'autre, le passé reste présent pour la narratrice et est révolu pour le compagnon du moment, le désir de

63. Marilú Mallet, *Les compagnons de l'horloge-pointeuse*, Montréal, Québec/Amérique, 1981.

64. *Ibid.*, p. 43.

retour de même, présent pour l'une et absent pour l'autre. Le destin des deux protagonistes est désormais tracé : l'une sera vouée à l'errance dans ce pays nouveau, l'autre n'aura qu'un souci, celui de réussir, c'est-à-dire de faire fortune par n'importe quel moyen et franchir vers le haut les strates sociales. La dernière nouvelle se termine par un rêve de retour au Chili, d'où il serait impossible de sortir une autre fois. À la suite de ce cauchemar, le narrateur décide de marcher jusqu'à la rue Saint-Laurent, de prendre un autobus où montent deux Haïtiens qui travaillent à la même place que lui. « Je regarde dehors la rangée de manufactures », constate le narrateur, « et je me dis que la moitié du Canada, c'est du monde comme moi, obligé d'abandonner leur pays pour un misérable travail de fabrique⁶⁵ ». Tous sont donc soumis à la même horloge-pointeuse qui règle partout tous les gestes, dans le bruit et la fureur de la guerre et de la répression, dans l'enfer des prisons réelles et artificielles, où l'on torture et humilie au nom du pouvoir politique ou économique, en place.

LES ÉCRITURES RÉSISTANTES

Depuis plusieurs décennies, l'écriture féminine s'est donnée comme résistante dans tous les genres : poésie, roman, chanson, essai. Les écrivaines québécoises qui dans leurs œuvres et leurs écrits ont pris la défense de la cause des femmes sont connues : Nicole Brossard, France Théoret, Denise Boucher, Jovette Marchesseault, Yolande Villemaire, Marie-France Hébert, Josée Yvon, Pauline Julien et plusieurs autres.

65. *Ibid.*, p. 110.

Elles se sont manifestées dans des regroupements, des collectifs, des manifestes et des œuvres théâtrales qui ont donné au mouvement une orientation définie et soulevé un intérêt considérable. L'écriture migrante n'est pas moins dérangeante pour les idées reçues, les tabous entretenus, que l'écriture au féminin, qui apporte des variations aux thèmes traités par les écrivains migrants⁶⁶. L'écrivaine néo-qubécoise qui représente cette tendance, Suzanne Lamy, a souvent pris position sur cette question dans ses dix ans de critique de l'actualité littéraire à *Spirale* (1977-1987), dont elle a été directrice. Elle a participé au groupe de l'Institut Simone de Beauvoir de l'Université Concordia lequel, dans un colloque entre autres, a repris et transposé les thèses de l'écrivaine française. Avec France Théoret, elle a animé en 1981 une soirée de l'UNEQ sur le thème : « La mère, aujourd'hui », qu'elle a repris dans un autre colloque organisé en 1982 par l'Association des professeurs de français du Québec. Dans ses écrits, elle a donné naissance à ce qu'on appelle désormais « la critique au féminin ». Une des lignes directrices de sa pensée est d'établir les liens entre l'écriture des femmes et la modernité québécoise, et d'interroger les conditions d'institutionnalisation et de réception des

66. Voir à ce sujet les travaux de Lucie Lequin et Maïr Verthuy (dir.), *Multi-culture, multi-écriture. La voix migrante au féminin en France et au Canada*, Paris, Montréal, l'Harmattan, 1996, où l'on trouve un texte d'Introduction, « Multi-culture, multi-écriture. La migration de part et d'autre » (p. 1-12) et une étude de chacune d'elles : Lucie Lequin, « Quand le monde arabe traverse l'Atlantique », p. 209-217 ; Maïr Verthuy, « Qui perd sa langue », p. 167-183. Voir aussi Lucie Lequin, « D'exil et d'écriture », dans Gabrielle Pascal (dir.), *Le roman québécois au féminin (1980-1995)*, Montréal, Triptyque, 1995, p. 23-31 ; et de Maïr Verthuy, « Les romancières immigrées et la politique "autre" : Véra Pollak et Régine Robin », *ibid.*, p. 77-86.

écrits de femmes. *D'elles*⁶⁷ réunit six essais dont deux ont été présentés dans les colloques déjà cités. Elle remarque d'abord une sorte de complicité propre à l'écriture des femmes qui se retrouvent dans leur « désir de la parole » pour occuper une place au sein de cet univers de la littérature. Trop longtemps disqualifiée, l'écriture des femmes doit sortir de la marginalité. À cette fin, Suzanne Lamy tente de la définir et de la distinguer sous ces diverses formes : textes sans continuité, écriture influencée par l'oral, sentiments contradictoires... Dans un des textes de ce recueil, « La litanie des litanies », elle caractérise la parole des femmes par une récurrence de type litanique, qui participe de la socialisation des femmes, de la routine de leurs tâches et de leurs jeux. Délire, fièvre, révolte, plaisir et vertige sont inhérents au caractère litanique observé et donnent à l'écriture au féminin une mobilité subversive. Le collectif qu'a dirigé Suzanne Lamy avec Irène Pagès a explicité ces questions sous divers angles. Intitulé *Féminité, subversion, écriture*⁶⁸, l'ouvrage a réuni plusieurs universitaires du Québec et du Canada, dont Julia Bettinotti, Marguerite Andersen, Mair Verthuy, Caroline Bayard...

Dans l'entretien qu'elle accordait à Gérald Gaudet, Suzanne Lamy a résumé en quelques phrases sa trajectoire et celle de toutes les femmes. D'abord, se reconnaître comme femme, ne pas vouloir échapper à cette réalité, ne pas s'y soustraire surtout. « Se couvrir de féminin, c'est échapper au besoin d'avoir des certitudes ». C'est oser dire : « Je cherche mes propres

67. Suzanne Lamy, *D'elles*, Montréal, l'Hexagone, 1979.

68. Suzanne Lamy et Irène Pagès (dir.), *Féminité, subversion, écriture*, Montréal, Éditions du Remue-ménage, 1983.

balises, je n'ai guère de points de repère⁶⁹ ». Puis affronter le monde, des hommes bien sûr, mais aussi des femmes, qui ont besoin qu'on leur montre un certain idéal. C'est ici qu'entre en jeu l'écriture, au féminin, qui « se fonde sur une certaine dose d'agressivité », remarque Suzanne Lamy. Ce qui veut dire : « Là où d'autres sont passés, je devrais pouvoir passer⁷⁰ ». Dans sa situation d'essayiste, Lamy a surtout mis en valeur la nécessité de l'esprit critique qui doit effacer le bavardage, les idées reçues, les lieux communs. Enfin, cette écriture est vouée à la déchirure, entre soi et l'autre, au retour vers ses racines. Julia Kristeva disait que « rien ne s'écrit sans quelque exil ». Lamy poursuit : « On n'écrit qu'avec sa mémoire⁷¹ ». Mémoire des premiers rapports avec sa mère, avec la nourriture, avec sa famille et ses amies. Le sentiment d'exil n'est pas uniquement celui de la terre lointaine abandonnée, mais aussi celui de l'éloignement ou de la perte des êtres chers et d'une partie de soi que le temps a emporté.

Une des écritures résistantes est celle dite « paralittéraire », qu'Élisabeth Vonarburg a illustrée dans les genres de la science-fiction et du fantastique. Dans l'institution de la littérature, les œuvres cataloguées dans ces séries ont jusqu'à tout récemment été considérées comme marginales. Le fait que bien des récits ont paru dans des revues spécialisées, dont *Solaris* (1974), que dirige Vonarburg depuis 1979 ou *Image...* (1980), qu'a fondée Jean-Marc Gouanvic (avec Esther Rochon et Clodomir Sauvé, auxquels se sont

69. Gérald Gaudet, *Voix d'écrivains. Entretiens*, op. cit., p. 239.

70. *Id.*

71. *Ibid.*, p. 243.

ajoutés dès les débuts Jean-Pierre April et Michel Bélil, tous des auteurs de science-fiction), illustre un peu ce mouvement de rejet ou de non-considération de la part de l'institution. Dans ce monde très restreint, où chacun(e) connaît chacun(e), il est étonnant de constater qu'Élisabeth Vonarburg a réussi à se faire éditer, sous le nom de Sabine Verreault, par Jean-Marc Gouanvic qui n'y a vu goutte et a même ajouté : « Elle est la découverte la plus importante de la science-fiction québécoise depuis Agnès Guitard. Sa qualité majeure est un style d'une rare justesse⁷² ». Poussant l'aventure éditoriale plus loin, Vonarburg s'est amusée à écrire une nouvelle en collaboration avec Sabine Verreault, « Mourir un peu ». L'image du double dans son œuvre, le même et l'autre, la transformation de soi sous des apparences trompeuses, tout cela, pour elle, c'est la science-fiction

Pour moi, la SF [...] c'est une réflexion sur les relations entre l'être humain et l'univers, et sur le mouvement de la connaissance, au sens général du terme, sur le savoir qui réunit l'humain et l'univers, et l'interprétation de ce savoir. C'est ça, pour moi, le mouvement fondamental de la SF⁷³.

Depuis son premier livre, *L'œil de la nuit*⁷⁴, « où l'auteur joue sur les deux faces d'une même personnalité, Janus et Eon », jusqu'aux *Voyageurs malgré eux*⁷⁵, où

72. Jean-Marc Gouanvic et Stéphane Nicot (dir.), *Espaces imaginaires IV. Anthologie de nouvelles de science-fiction*, Montréal, Les Imaginoides, 1986, p. 170.

73. Louise Alain, Joël Champetier et Daniel Sernine, « Entrevue. Élisabeth Vonarburg », *Solaris*, vol. 19, n° 1, été 1993, p. 41.

74. Élisabeth Vonarburg, *L'œil de la nuit*, Longueuil, Le Préambule, 1980. (Coll. « Chroniques du futur ».)

75. Élisabeth Vonarburg, *Voyageurs malgré eux*, Montréal, Québec/Amérique, 1994. (Coll. « Sextant ».)

son personnage, son double, Catherine Rhymer, est une exploratrice de cette autre face cachée d'elle-même, Vonarburg s'est donné pour tâche d'explorer des univers totalement fictifs où se pose avec le plus d'évidence le mystère de l'être humain. La science, la mécanique, où évoluent ses personnages, permettent de contrôler les déraillements de la fiction à la recherche d'une certaine vérité sur soi. Pour arriver à ce but, il faut rêver la vie, la sienne et celle des autres, comme son personnage de *L'œil de la nuit*, Réal, qui, dans ses rêves voit des univers parallèles et ressent les émotions des gens qu'il rencontre. L'écriture fantastique a ce privilège de créer une distance entre les héros et le lecteur et d'indiquer à ce dernier que c'est entre lui et le monde imaginaire ou imaginé que tout se passe. La science-fiction et Vonarburg en particulier ont enseigné la rébellion contre les savoirs tout faits et l'ouverture vers d'autres connaissances qui passent par le désir et l'appel d'un au-delà.

L'INTERCULTUREL COMME SIMILITUDE (LE MÊME)

Les cultures en contact ne sont pas que différentes, elles ont bien des ressemblances, ne serait-ce que parce qu'elles sont des produits de l'humain, où qu'il soit. Contrairement à ce qu'on croit, les rapprochements entre des œuvres artistiques et littéraires apparaissent souvent de soi, bien avant les différences, qui, elles, doivent faire l'objet d'un examen plus attentif. Les thèmes, dont nous avons vu plus haut des exemples, se concentrent sur des aires sémantiques qui marquent des différences entre les écrivains et leurs productions. Ces différences sont surtout sensibles quand on compare les œuvres néo-québécoises et québécoises.

Mais il existe aussi une thématique d'ordre général : l'amour, le désir, le rêve, la sexualité, la liberté, la religion, et autres, que partagent sans nette distinction les deux séries d'œuvres. Car les immigrants ne sont pas étrangers aux attraits d'un monde meilleur, leur permettant de vivre selon leurs aspirations, où la liberté est la condition d'une existence vraie. Ces aspirations se marient bien aux douleurs d'être exilés et d'avoir peine à s'intégrer à un monde autre, où l'amour est souvent impossible, dans des situations socio-économiques ou humaines imposées de l'extérieur. Dans le traitement des thèmes communs, il s'agit de degrés ou de manière de voir le réel. L'interculturel est une mise en rapport d'écritures, de mentalités, d'imaginaires qui, au départ, n'ont que peu en commun, mais qui, dans une situation donnée, celle de la cohabitation ou de la confrontation, se rapprochent, se comprennent, se lient même, tout en maintenant leur image propre ou leur caractère particulier. Ainsi, le déracinement, un thème privilégié par les auteurs immigrants, trouve son équivalent dans les sous-thèmes de la maison et de la mémoire que les auteurs québécois ont beaucoup privilégiés, la maison représentant une forme de refuge pour le colonisé ou le minoritaire, la mémoire confortant l'action en vue de sortir de cet état de domination.

LE DÉDOUBLEMENT DE L'ÊTRE

La critique a souvent comparé l'œuvre de Dominique Blondeau à celle d'Hubert Aquin, et non sans raison. C'est en particulier sous le thème du dédoublement de l'être que les deux écrivains se rencontrent avec le plus d'évidence. L'errance des personnages, leurs voyages en Europe, en Afrique et en Amérique,

les déséquilibres qu'ils éprouvent (épilepsie⁷⁶, hantise du suicide⁷⁷), les procédés narratifs (des narrateurs qui n'en font qu'un, qui se lancent à la poursuite de leurs personnages), le recours à des manuscrits anonymes, on retrouve tout cela dans *Trou de mémoire* d'Aquin⁷⁸ et dans *L'agonie d'une salamandre* de Blondeau. Ce dernier roman est assez typique du dédoublement comme thème chez Blondeau. Au début, l'héroïne, sans nom, s'est donné la mort et agonise au pied d'un pommier situé sur le mont Royal, après avoir raté le meurtre de son ami polonais, Hugo B., mort subitement d'une crise cardiaque. Comme chez Aquin, s'instaure un roman dans le roman : *L'agonie d'une salamandre* se retrouve dans un manuscrit anonyme, mystérieusement déposé sur le bureau d'un éditeur montréalais, Hervé Arllen. Fasciné par le personnage mourant sur le mont Royal, il décide de la prénommer Myrto, de la considérer l'auteure de ce manuscrit qu'il juge autobiographique et de se lancer à sa rescousse. Se considérant comme le double de Hugo B., il cherche dans son propre entourage des femmes qui pourraient ressembler à sa Myrto, dont il s'enivre au point de se suicider, la rejoignant ainsi dans la mort. Un épilogue, une lettre à un ami de Hervé, apprend au lecteur que l'auteur du mystérieux manuscrit n'est nul autre que l'éditeur lui-même. On ne peut échapper au rappel de cet autre éditeur de *Trou de mémoire*, qui participe au roman en devenant narrateur d'un des récits, le

76. Hubert Aquin, *L'antiphonaire*, Montréal, le Cercle du Livre de France, 1969.

77. Dominique Blondeau, *L'agonie d'une salamandre*, Montréal, Éditions Libre Expression, 1979, réédité chez VLB éditeur, 1990.

78. Hubert Aquin, *Trou de mémoire*, Montréal, le Cercle du Livre de France, 1968.

troisième, où il discute dans des notes infrapaginales les événements des récits précédents, ces notes que reprend la narratrice du quatrième récit. Ce Hugo B. existait déjà dans un roman précédent de Dominique Blondeau, *Que mon désir soit ta demeure*⁷⁹, où il prenait les traits d'un double presque identique. Il intervient dans le récit de la vie d'une narratrice qu'il rencontre lorsqu'elle s'enfuit de sa famille, quitte son enfance et son adolescence, voyage, vagabonde, fuit vers nulle part. À ce moment-là, on apprend que Hugo est un Juif dont la femme et les enfants sont morts en déportation durant la guerre. L'amour qui naît alors ne dure pas et le récit s'achève avec leur séparation. Hugo B. est un personnage secondaire, dont le parcours suit la même ligne de récit dans les deux romans.

Les deux personnages des *Funambules*⁸⁰, dont l'action se déroule dans deux lieux différents, Montréal puis la France, sont des doubles sous plusieurs aspects. Anne, peintre et journaliste, se met à la recherche de Catherine, comédienne et poète émigrée de France à Montréal, qui a mystérieusement disparu de la ville. Cette enquête n'a rien de policier ni de journalistique, mais elle prend la forme d'une véritable quête, d'une identification à l'objet de cette quête, son Autre, qui lui ressemble physiquement et représente la beauté, la jeunesse, la soif de liberté et la bisexualité. Intervient alors dans ce récit un Auteur qui dispute à Anne son statut d'héroïne, mais qui en est la réplique. Anne se trouve ainsi dédoublée et pour ainsi dire inversée,

79. Dominique Blondeau, *Que mon désir soit ta demeure*, Montréal, La Presse, 1975.

80. Dominique Blondeau, *Les funambules*, Montréal, Libre Expression, 1980.

comme tout auteur qui entre dans la peau de ses personnages et risque d'en devenir lui-même aliéné. Pendant que le personnage voyage agréablement en France, l'auteur, à court d'argent, doit coucher dans de minables taudis, souffrant de faim et de soif. En fin de parcours, Anne s'est tellement identifiée à Catherine qu'elle se retrouve dans les bras de la mère de celle-ci, comme si elle retournait elle-même dans le sein maternel. Ici encore, on se rappelle Hubert Aquin, avec ses doubles et ses masques, et ses prouesses d'écriture.

L'ÉQUILIBRE DU POUVOIR

Sans qu'il y ait de comparaison, ni de rapport entre deux Haïtiens d'origine, Alix Renaud et Émile Ollivier, on peut les rapprocher sous ce thème du pouvoir que seule l'écriture peut maintenir en équilibre. Le mot pouvoir suggère de soi des capacités légales ou politiques de maintenir l'homme, le citoyen, dans un état de soumission en vue du bien commun. Mais il arrive que ce bien commun soit celui d'une oligarchie, d'une classe possédante, d'un dictateur, comme ce fut le cas en Haïti. Pour qui connaît peu ou pas l'œuvre d'Alix Renaud, on le voit mal représenter cette thématique au même titre qu'Émile Ollivier. Et pourtant, à propos d'un recueil de nouvelles paru en 1980, *Le mari*⁸¹, Madeleine Ouellette-Michalska parlait d'une « grande thématique haïtienne de la quête des origines et de l'identité perdue », d'un « procès de la colonisation, de la modernité, du savoir »⁸². En fait, tous les pouvoirs, dans ces nouvelles, sont l'objet de dérision ou de

81. Alix Renaud, *Le mari*, Sherbrooke, Éditions Naaman, 1980.

82. Madeleine Ouellette-Michalska, « Quêtes d'identités », *Le Devoir*, 2 août 1980, p. 12.

vindictes : le mariage (« Le mari » et « Souvenir ») auquel les époux s'attaquent en se suicidant ; la Science, avec un grand S, qui gère le destin des hommes et à qui le héros de « Microcosme » préfère la mort ; la religion qui sacrifie « l'Hérétique » à la fureur populaire et qui se présente de façon ridicule dans le jeu de mots de la nouvelle « Vendredi sang ou le Sacraficiel » ; l'ordinateur lui-même qui participe du pouvoir totalitaire pour diminuer l'humain (« Jehan-427-XL-P2 »).

On aura compris qu'Alix Renaud se sert des mots, du langage pour faire passer ses messages. Les titres de ses œuvres ont tous cette caractéristique : le roman *À corps joie*⁸³, où le corps, comme le cœur, s'en donne avec délectation, jusqu'à satiété ; ou un autre publié à Marseille : *Merdiland*⁸⁴, où le pays que l'on habite est souvent de m..., ou encore dans un recueil de poésies, *Extase exacte*⁸⁵ qui, par ses deux *ex*, montre la disparition d'un état de grande jouissance et, puisqu'il s'agit du divin, d'une déchéance de l'homme, cet ange déchu souvent pointé du doigt par les poètes. Maximilien Laroche a bien noté que « Chute-déception-nostalgie-rêve » sont les « maîtres mots » du vocabulaire de Renaud⁸⁶. On les retrouve dans toutes les œuvres, dont les formes d'écriture et les expressions langagières traduisent de façon ironique ou sarcastique la folie et l'appétit insatiables des humains.

83. Alix Renaud, *À corps joie*, Montréal, Nouvelle Optique, 1985, remanié et réédité à Montréal, Éditions Balzac, 1994.

84. Alix Renaud, *Merdiland*, Marseille, Temps parallèle, 1983.

85. Alix Renaud, *Extase exacte*, Paris, Éditions de la Pensée universelle, 1976.

86. Maximilien Laroche, *Extase exacte et Grâces*, dans Gilles Dorion (dir.), *Dictionnaire des œuvres littéraires du Québec*, tome VI : 1976-1980, Montréal, Fides, 1994, p. 314.

C'est en 1977, à Montréal, qu'Émile Ollivier publie son premier recueil de nouvelles, *Paysage de l'aveugle*⁸⁷, qui fera l'objet d'une représentation théâtrale par la troupe de Théâtre Noir de Paris en janvier 1984. Dès le départ, la question du pouvoir, despotique, dictatorial, se pose de façon exemplaire et renvoie clairement à l'histoire d'Haïti et du régime des Duvalier. La première partie, en effet, présente trois personnages, l'un, despote à demi-fou, l'autre, un représentant des forces de l'ordre établi et le troisième, un vagabond qui incarne la misère du peuple. Même si le récit mène à un épuisement du pouvoir en place, celui-ci demeure, quoique affaibli. Comme conséquence de cette situation, la deuxième partie du récit raconte l'exil d'un Haïtien qui émigre à Montréal où il cherche désespérément du travail. Étouffé à la fois par ses souvenirs d'Haïti et par une existence sans issue, il devient la proie de tentations suicidaires et meurtrières et est interné. Le narrateur de l'histoire le fait disparaître sans laisser de traces.

Dans *Mère-Solitude*⁸⁸, le pouvoir est celui des mots qui peuvent changer la vie. Les personnages de ce roman sont tous possédés par le démon de l'éloquence, de la déclamation publique, des morceaux de bravoure. L'auteur et son narrateur semblent faire corps avec les créatures fictives qu'ils présentent dans des décors, des lieux, des situations qu'ils décrivent avec force détails pittoresques, évocateurs et suggestifs. Les envolées oratoires du conférencier Bernissart, celles de Maître Théodat, les élucubrations d'Eva Maria, les monolo-

87. Émile Ollivier, *Paysage de l'aveugle*, Montréal, le Cercle du Livre de France, 1977.

88. Émile Ollivier, *Mère-Solitude*, Paris, Albin Michel, 1983.

gues du domestique Absalon, ceux du militaire Brizio, le sermon du prêtre qui prépare la mère de Narcès à son exécution, les lamentations d'Hortense qui « garde de sa famille grand bagou, grande posture, grande allure également », tout cela centre la vie sur les forces du langage dont on peut aussi douter du vrai pouvoir.

*Ah ! Des mots... des mots... rien que des mots ! Si au moins ils pouvaient être prophétiques ; si au moins je pouvais, à moi seule, tramer une petite révolte contre les interdits, les supplices, les tortures et la mort*⁸⁹.

La fin du roman laisse croire que même certaines tentatives concrètes des personnages pour changer les choses ne conduisent qu'à des résultats négligeables. Ainsi le constate le narrateur pour lui-même :

*Et me voilà ! Moi, Narcès Morelli, parti à la recherche de l'image de ma mère, sans bagage, sans flûte enchantée, ni rime, ni raison, mais au fur et à mesure que je m'enfonce dans l'épaisseur historique et matérielle de cette terre, je découvre que rien n'a changé dans ce pays, rien, absolument rien n'a changé*⁹⁰.

Il faut beaucoup de rhétorique pour dire le néant, ou encore pour trouver « la signification de la mort de ma mère (qui) m'a amené à retracer l'histoire de ma famille démembrée, de ma maison-testament, à découvrir également l'histoire d'un pays⁹¹ ».

Il existe d'autres pouvoirs qui s'exercent dans les rapports familiaux et sociaux, entre autres celui de la Science. Dans *La discorde aux cent voix*⁹², le

89. *Ibid.*, p. 190.

90. *Ibid.*, p. 186.

91. *Ibid.*, p. 187.

92. Émile Ollivier, *La discorde aux cent voix*, Paris, Albin Michel, 1986.

personnage principal, Diogène Artheau, est un notable local, mais surtout un homme de science, aux services du pouvoir Yanqui (plutôt blanc, Diogène se croit américain) et de sa domination. Celle qui doit partager la moitié de sa maison avec lui, la veuve Carmelle Anselme, une Noire qui a vu des miracles et incarne la foi crédule que la science toute-puissante de son colocataire rejette comme des fantasmes, des lubies, des histoires à dormir debout. L'un est rationaliste, l'autre est mystique, l'un écrit, tape à la machine la nuit, écoute de la musique classique, l'autre fait ses dévotions le jour et veut bien dormir la nuit. D'où naît une dispute féroce entre les deux voisins qui doivent partager la même galerie exposée aux regards et aux oreilles attentives de quatre adolescents. Ceux-ci sont des *spectateurs*, que le début du roman apostrophe ainsi : « On vous connaît, spectateurs ! Vous parlez d'exagération, d'invraisemblance, en oubliant que le feu volé aux dieux embrase le monde. On vous connaît, spectateurs !⁹³ ». Mais le narrateur s'identifiera petit à petit à eux, par un *nous*, à la place du *ils* comme s'il voulait s'associer à cette querelle épique qui prend en compte l'histoire d'Haïti jusqu'aux exodes vers Miami, New York et Montréal.

Pour Émile Ollivier, le dernier pouvoir malheureux est précisément celui de l'exil. *Passage*⁹⁴ en donne deux versions alternées : celle du personnage Normand Malavy, qui, souffrant physiquement et moralement, quitte Montréal pour Miami et celle d'Amédée Hosange, qui, pour fuir Haïti, construit un bateau capable de l'amener avec les siens vers ce lieu mythique de

93. *Ibid.*, p. 13.

94. Émile Ollivier, *Passage*, Montréal, l'Hexagone, 1991.

la Floride. Cette fois, la patrie de l'auteur et son pays de migration se trouvent mis en rapport ; le premier, Haïti, demeure celui qu'on veut quitter à tout prix, pour aller vers un bonheur inconnu ; le second, Montréal, est le contraire, ce pays de migration où le bonheur n'existe pas. Dans une entrevue à *Lettres québécoises*, Émile Ollivier décrit la migration comme un « déchirement » et un « arrachement » : « J'ai toujours pensé que la migration, au point de départ, est un malheur [...] la migration est un déchirement, un arrachement⁹⁵ ». *Passage* montre que l'immigration est aussi une autre forme de malheur. L'exil obligé, vécu, souffert, a un pouvoir dévastateur. L'écriture est le seul moyen d'en rendre compte et d'en diminuer les effets néfastes pour les individus. Ollivier le dit ainsi :

*Écrire au Québec la dictature, l'exil, l'errance, c'est mettre en parallèle des sols bouleversés par des occupations successives, des cultures qu'à maintes reprises on a tenté d'étouffer, de museler, de normaliser. C'est mettre en relief, un destin d'intellectuel en butte à la violence des pouvoirs, une « pensée toujours obligée de se frayer un chemin à travers une contrainte quotidienne, harassante »...*⁹⁶.

LA LIBERTÉ RELATIVE/ABSOLUE (DE L'ART)

La thématique de la liberté peut être soit particulière et dans ce cas refléter les situations d'immigrants et mettre l'accent sur l'errance, la nostalgie du pays perdu, la conquête du nouveau ; soit générale et

95. « Entrevue (Émile Ollivier). Écrire pour soi en pensant aux autres », *Lettres québécoises*, n° 65, printemps 1992, p. 13.

96. Émile Ollivier, « Un travail de taupier ; écrire avec un stigmate de migrant », *Possibles*, vol. 8, n° 4, été 1984, p. 117.

alors renvoyer à des réalités communes à tous les humains, l'amour, la mort, la vie, le rêve et ainsi de suite. Mais, dans les deux cas, l'œuvre pourra se donner des libertés que l'art permet ou ne permet pas. Les écrivains néo-québécois en ont usé d'une manière qui les distingue des auteurs d'ici.

En poésie, où les licences et les écarts sont plus faciles, un poète comme Alexis Lefrançois (Yvan Steenhout⁹⁷) fournit des illustrations de cette exception qu'il représente dans le paysage poétique et l'histoire de la poésie du Québec contemporain. Il publie en 1977 deux recueils : *Rémanences* et *La belle été* suivi de *La tête*, un album de « Petites choses », qui s'inscrit dans la foulée des *36 petites choses pour la 51*, daté de 1972⁹⁸. Ces recueils peuvent se définir comme une poésie « spontanéiste » qui veut rompre avec un courant de réflexion ou de théorisation qu'on a nommé la poésie formaliste, mais aussi avec un courant de poésie engagée dans les réalités sociales et nationales du Québec. Pour ce faire, Lefrançois met l'accent sur les jeux de langage qui font surgir des surprises de mots et de sens. Cette poésie est à lire comme une suite d'at tentes, de rencontres fortuites, d'affrontements verbaux, d'escapades et de boutades qui sont des façons de déjouer la lecture et de surprendre le lecteur. En ce sens, le poète n'écrit pas d'abord pour communiquer, ce qui est le but de la poésie intellectuelle et de la

97. Yvan Steenhout est né en Belgique en 1943. À la suite de nombreux voyages, il s'installe en Allemagne (1955-1961), revient en Belgique (1961-1964) puis émigre à Montréal (1964-1968), ensuite en Grèce (1968-1971), enfin à Dakar au Sénégal en 1971.

98. Alexis Lefrançois, *36 petites choses pour la 51*, Saint-Lambert, Éditions du Noroît, 1971 ; reproduit dans *La belle été*, suivi de *La tête*, Saint-Lambert, Éditions du Noroît, 1977 ; *Rémanences*, Saint-Lambert, Éditions du Noroît, 1977.

poésie engagée, mais pour son plaisir et celui de son lecteur. Plusieurs stratégies d'écriture sont en cause qui toutes appartiennent à la rhétorique des figures. Les principaux procédés de langage relèvent des jeux formels de l'inclusion, de la substitution et de l'enchaînement. Les premiers sont des formes de parler réversibles qui, par le moyen des rimes ou des assonances, des anagrammes ou des lipogrammes, créent des insinuations ou suggèrent des messages plus ou moins secrets, inscrits à l'intérieur des mots mêmes. Ainsi cet exemple, tiré de *La belle été*, qui aborde le métier de la poésie : « (Il)commet des impairs/ il commet de belles paires/ des vers pairs et verts/ et son livre s'envole/ quand il le lance en l'air/ et son livre est mouillé/ quand il le jette à l'eau/ et tous ses mots s'effacent/ chaque fois qu'il les écrit⁹⁹ ». On n'en finirait pas d'énumérer tous les jeux de langage : mots-valise, mots forgés, parodies, manipulations syntaxiques, procédés d'enchaînement par mode d'agencement, de combinaison, de connexion de choses, d'objets, de termes qui forment une suite hétérogène dont les rapports de tautologie, d'incompatibilité et de contradiction dénoncent un sens implicite, mais obligatoire, voire interdit. Lefrançois joue au double sens et au quitte ou double. Cette œuvre, ludique et gratuite, n'en est pas moins angoissée et sa rigueur presque mathématique s'accorde bien au sens du titre, *Rémanences*, qui suggère l'idée d'images visuelles qui reviennent à la mémoire comme des résidus retrouvés mais en même temps inaccessibles.

99. Alexis Lefrançois, « La belle été », *Comme tournant la page*, Saint-Lambert, Éditions du Noroît, 1984, vol. II, p. 156.

Le théâtre de Jean-Pierre Ronfard (pièces et mises en scène) est un autre exemple de l'apport ethnoculturel différent et original au genre lui-même et à la littérature québécoise en général. Annie Brisset accorde une bonne place à son adaptation de la pièce de Shakespeare, *Le Roi Lear* (ramenée au seul nom de *Lear*) dans son étude sur la sociocritique de la traduction où il est question précisément de *Théâtre et altérité au Québec* (1968-1988)¹⁰⁰. À ce propos, le journal anglophone de Montréal, *The Gazette*, a bien saisi l'intention de Ronfard qui traite le sujet de façon parodique : « Experimental *Lear* is lewd, outrageous, absurd and funny¹⁰¹ ». L'œuvre théâtrale de Ronfard propose un questionnement ironique sur un mode tragique du répertoire institutionnalisé et des mythes qu'il véhicule et fige. Cette remise en cause ne va pas sans fracas ni éclats. Dans une réflexion sur son art, Ronfard affirme que le théâtre est à la fois culture et création. Mais il pose à nouveau la question :

Culture ou création ? S'il y avait à choisir [...], j'opterais délibérément pour la création. Un art n'est vivant que dans son appétit de nouveauté [...]. Culture-crédation, nouveauté-tradition, réalité-mensonge, incarnation-distance, pureté-impureté, c'est au milieu, au travers de ces couples contradictoires que se meut la chose théâtrale [...]. Toute œuvre, outre sa réalité propre, est dans le moment où elle paraît une nouvelle définition de l'art qu'elle illustre [...]. La pratique vivante du théâtre impose de croire à la révolution permanente¹⁰².

100. Annie Brisset, *Sociocritique de la traduction. Théâtre et altérité au Québec* (1968-1988), Longueuil, Le Préambule, 1989, p. 159-166.

101. *The Gazette*, January 1977, p. 39.

102. Jean-Pierre Ronfard, « Qu'est-ce que le théâtre ? », *Études littéraires*, vol. 18, n° 3, hiver 1985, p. 228-231.

En fait, pour Ronfard, le réel institutionnalisé, hiérarchisé, organisé, aseptisé, doit être démystifié et la manière de le faire est d'en montrer le ridicule, le grotesque, de le caricaturer. *Vie et mort du roi boiteux*¹⁰³ est une fresque de six pièces qui, à partir du Québec, de ce Roi d'Abitibi dont les deux familles (par les filles, les Ragone et les Roberge), s'entretuent, se déploie à travers le temps ou l'histoire (sur le modèle de Shakespeare) et l'espace (Angleterre, Italie, France, Grèce), dans un brassage de mythes, de merveilleux, de légendes, qui sape les cultures officielles, les civilisations rangées, toutes les certitudes assurées, dans un grand rire « hénourme ». Dans *La mandragore*¹⁰⁴, une relecture de la pièce de Machiavel, cette fois, les vertus de cette plante miraculeuse administrée par un médecin copernicien à la femme d'un homme de science impuissant, offrent une occasion de ridiculiser les vantardises du monde actuel de la Science.

Les mille et une nuits clôturait la saison du Nouveau théâtre expérimental (NTE) en juin 1984. Du recueil de contes, Ronfard n'a retenu que la magie évocatoire des noms, l'atmosphère des palais d'Orient et le principe de ces récits enchâssés. Ici encore, le télescope des lieux, Bagdad et Montréal, et des cultures, crée « une divagation joyeuse de la création », comme on le lit sur le programme de la représentation. De nouveau, Ronfard nous a prévenus quelques années auparavant : « Je suis pour un théâtre aussi chaotique, incohérent, anarchique, pour un théâtre aussi impur

103. Jean-Pierre Ronfard, *Vie et mort du roi boiteux*, Montréal, Leméac, 1981, 2 tomes.

104. Jean-Pierre Ronfard, *La mandragore*, Montréal, Leméac, 1983.

que la vie¹⁰⁵ ». Toutes les œuvres de Ronfard, jusqu'à aujourd'hui, s'inscrivent dans le temps et l'espace du monde, et prennent l'art théâtral en otage pour lui faire dénoncer les inepties de l'Histoire et des hommes qui l'ont faite et même ceux qui l'ont écrite, par théâtre interposé. Il donnera en 1986 un *Titanic*, déjà annoncé dans *Vie et mort du roi boiteux*¹⁰⁶, qui aurait pu servir de commentaire ironique au succès phénoménal du film de James Cameron.

LES AFFRES DE LA MORT

La mort est un thème inépuisable, auquel les écrivains de tous les pays ont puisé abondamment. Dans son cinquième roman, qui est le premier de cette période, *Charles Lévy, M.D.*¹⁰⁷, Monique Bosco laisse son personnage raconter sa mort, et surtout son « droit à la mort ». Charles Lévy, un médecin juif agonisant, confesse qu'il a renoncé à lui-même pour satisfaire soit un père ambitieux, soit une mère exigeante, soit une épouse difficile. Il a raté sa vie, l'a « perdu[e] en pure perte », alors qu'il en a sauvé de nombreuses. La confession va encore plus loin, le médecin remontant dans son adolescence au cours de laquelle il a eu une relation incestueuse avec sa jumelle Sarah. L'image de la femme est omniprésente dans cette conscience malheureuse qui tente par ce monologue intérieur d'apaiser sa mort. En conclusion, lui apparaît une jeune femme enceinte qui se présente comme Marie, la Mère

105. Jean-Pierre Ronfard, « Le démon et le cuisinier », *Cahiers de théâtre Jeu*, n° 25, 1982, p. 39.

106. « On dirait toujours que vous jouez la tragédie du *Titanic* », Jean-Pierre Ronfard, *Vie et mort du roi boiteux*, Montréal, Leméac, 1983, tome II, p. 243.

107. Monique Bosco, *Charles Lévy, M.D.*, Montréal, Quinze, 1977.

de l'Enfant-roi, dans laquelle il trouvera enfin le repos, il vivra pleinement sa mort.

Dans son recueil de poésie, *Schabbat 70-77*¹⁰⁸, Bosco donne à une deuxième partie le titre : « Voyages au bord de la mort ». Ici encore, c'est la vie de l'individu voué à une fin inéluctable, mais c'est aussi la fin de toutes les choses : les saisons, les arbres, le monde. Alors que la première partie explorait l'espace, « Venises », « Florides », « Afriques », cette deuxième s'occupe du temps qui rend tout périssable, qui détermine une fin des temps. C'est à travers les souffrances que ce mouvement vers la mort s'effectue, à travers la guerre, la torture et les plaintes des femmes souffrantes, dont la figure de la Juive traquée et incomprise, exclue de la rédemption, en somme crucifiée, présente le tableau éternel.

*Sara sage*¹⁰⁹ part de ce récit de la Bible qui raconte que Sara a tué ses sept maris, chacun au soir des noces, avant l'accomplissement du premier devoir conjugal. C'est pour Monique Bosco l'occasion de faire valoir le refus de la femme d'être considérée dans le mariage comme une valeur marchande et sa nouvelle sagesse qui consiste à refuser l'autorité paternelle, patriarcale. Enfant chétif, le seul frère de Sara meurt sans avoir eu le temps de prononcer un mot. Ce sera le premier traumatisme de Sara. Devenue la fille unique, elle se donne comme consigne d'assurer la postérité de la famille. Mais ici intervient le récit biblique qui perturbe cette volonté et amène Sara à rentrer en elle-même, à voir son inadaptation à travers le combat qu'elle mène contre les règles du clan, de la religion.

108. Monique Bosco, *Schabbat 70-77*, Montréal, Quinze, 1978.

109. Monique Bosco, *Sara sage*, Montréal, Hurtubise HMH, 1986.

L'œuvre de Monique Bosco est éminemment tragique, s'alimentant des souffrances et des contradictions de notre monde, des guerres qui ont anéanti des millions d'être humains, dans les pires atrocités. Mais, comme le disent Anne-Marie Alonzo et Robert Melançon, au moment où elle reçoit le Prix Athanase-David pour l'ensemble de son œuvre (1996), « elle leur oppose [...] la réponse des personnages d'une humanité bouleversante qui trouvent en eux-mêmes, dans leur esprit et leur cœur, les ressources de leur dignité¹¹⁰ ». Dans le même article, André Brochu propose ce jugement d'ensemble :

Madame Bosco est un écrivain considérable, dont les romans, les récits et les poèmes ont introduit dans notre littérature une veine très riche, composée de rigueur dans l'évocation des vies individuelles à la fois tragiques et attachantes, et d'exigences élevées sur le plan formel. Le genre si typique de la « lamentation » qui s'est imposé peu à peu à l'auteur et qui met son œuvre en perspective avec la culture juive dont elle s'est nourrie, qui renvoie aussi par ses thèmes et ses figures aux grands textes de l'Antiquité grecque, comporte une dimension d'universalité exemplaire, susceptible d'encourager chez le lecteur québécois une ouverture aux accents les plus valables de la culture occidentale¹¹¹.

LIBERTÉ ! LIBERTÉ CHÉRIE...

Liberté, disait Paul Valéry, est « un de ces détestables mots qui ont plus de valeur que de sens ; qui chantent plus qu'ils ne parlent ; qui demandent plus

110. Pierre Caouette, « Une ténacité qui porte ses fruits », *Le Devoir*, 9 décembre 1996, p. C-9.

111. *Id.* C'est nous qui soulignons.

qu'ils ne répondent¹¹² ». Ce mot l'agaçait, surtout lorsqu'il terminait avec une éloquence ampoulée une longue tirade. Il n'en reste pas moins que c'est un des thèmes privilégiés de nombreux écrivains, la liste serait longue, surtout de ceux qui ont dû subir l'exil de leur pays et expliquer ou traduire les sentiments et les états d'âme consécutifs à cet événement qui a transformé leur vie. Plus haut, nous avons cité des textes sur l'exil, d'écrivains québécois venus d'Haïti, des pays de l'est européen, avant la chute du mur de Berlin, d'ailleurs aussi. Le thème de la liberté est en somme une des conséquences de l'exil ; c'est le cri du cœur de celui qui l'a perdue et qui cherche à la retrouver dans le pays d'accueil. Mais souvent, il la trouve là différente de ce qu'il attendait, car elle se conjugue avec une situation nouvelle qui l'entrave ou oblige d'accepter les contraintes de son exercice dans le lieu habité.

Comme l'amour, la liberté est un thème qui, dans le langage informatique, se nomme un « non-descripteur ». Il n'y a pas de mot qui ait reçu autant de significations. Si l'on voulait indexer ce thème dans un thésaurus, il apparaîtrait à propos de presque toutes les œuvres d'écrivain. Pour que ce travail permette une comparaison ou un croisement de données, il faut distinguer les types de liberté, individuelle, civile, politique, sociale, morale, et ainsi de suite, de sorte que l'on retrouve la même donnée dans la série d'œuvres indexées. Lorsqu'on parle ici de liberté, on pourrait entendre toutes les formes possibles, sans réserve ni restriction qui, dans ce corpus d'œuvres d'auteurs immigrants, y prennent des significations singulières.

112. Paul Valéry, *Regards sur le monde actuel*, Paris, Gallimard, 1945, p. 49.

Nous restreindrons le thème au sens politique qui, dans la situation et l'écriture immigrante, s'y trouve de façon signifiante.

Dans un article à *Nuit blanche*, Émile Ollivier rappelle le couronnement de Wole Soyinka, Prix Nobel 1986, qui a fait « de la littérature une arme de choix dans la bataille pour l'humanisation de millions d'êtres relégués, depuis des siècles, dans la marginalité et l'exotisme¹¹³ ». Il rappelait aussi la consécration de l'œuvre de Michel Foucault à l'automne 1986, « qui a milité contre les lieux d'enfermement, choisissant ainsi le camp de la liberté ». « La liberté, disait-il, est le garant de la liberté »¹¹⁴. Comme ses compatriotes, Anthony Phelps, Gérard Étienne, Gary Klang qui comme lui ont vécu « sous le joug d'une tyrannie insipide¹¹⁵ », « l'une des plus sanglantes (dictatures) du monde¹¹⁶ », l'essence de la liberté est de pouvoir agir selon sa propre détermination au sein d'une société organisée en fonction de règles définies par consensus.

Dans un entretien avec Gérald Gaudet, Négovan Rajic¹¹⁷, qui a connu la guerre et vu disparaître très jeune sa mère et venir la mort de très proche, s'impose

113. Émile Ollivier, « Être d'ici », *Nuit blanche*, n° 28, mai-juin 1987, p. 46-47.

114. *Ibid.*, p. 46.

115. Émile Ollivier, « Un travail de taupe ; écrire avec un stigmate de migrant », *Possibles*, vol. 8, n° 4, été 1984, p. 117.

116. Émile Ollivier, « Québécois de toutes souches, bonjour ! », *Vice Versa*, n° 28, mars-avril 1990, p. 47.

117. Négovan Rajic est né en 1923 à Belgrade. Il prend activement part à la Résistance pendant la Seconde Guerre Mondiale. Inscrit à l'Université de Belgrade à l'automne 1945, il quitte clandestinement la Yougoslavie en 1946. Séjournant dans des prisons, des camps de réfugiés en Autriche, en Italie et en Allemagne de l'ouest, il aboutit en France en octobre 1947. Il y exerce différents métiers. En 1969, il émigre au Québec où il enseigne les mathématiques au Cégep de Trois-Rivières.

une responsabilité, commune à tout écrivain, celle de dire dans toute sa nudité l'anormalité d'un monde où aucun droit n'existe, si ce n'est celui de la terreur et de l'extermination.

« Ceux qui sont nés dans l'esclavage ne savent pas ce que c'est la liberté parce qu'ils n'ont jamais connu autre chose que l'esclavage. » Ces mots d'une nouvelle qu'il a intitulée « Service pénitentiaire obligatoire », il me les rappelle pour me faire remarquer : « Ce n'est qu'à l'instant du passage de la liberté à l'esclavage et de l'esclavage à la liberté que l'homme prend conscience de la liberté »¹¹⁸.

Négovan Rajic et Francis Bossus, que Pierre Tisseyre publie la même année, en 1978, sont appelés par le chroniqueur des *Lettres québécoises*¹¹⁹ « Les nouvelles voix romanesques » de la littérature québécoise, que deux prix littéraires, le Prix Esso du Cercle du Livre de France et le Prix Jean Béraud-Molson viennent couronner. « Deux romans à la poursuite de l'insolite », précise-t-il, mais aussi nourris de fantastique. Toutefois, derrière ces caractères génériques, les œuvres cachent une quête de la liberté. *Les hommes-taupes*¹²⁰ est une parabole ou une allégorie d'un monde dominé par la Grande Idée, qu'on identifie facilement au régime communiste, mais qui n'est pas sans évoquer l'univers d'Orwell dans *1984*. À la question : Comment *Les hommes-taupes* vous sont-ils venus ?, Rajic répond que l'idée a d'abord surgi d'une conversation entre

118. Gérald Gaudet, *Voix d'écrivains. Entretiens*, op. cit., p. 176.

119. Pierre Berthiaume, « Prix Esso du Cercle du Livre de France et Prix Béraud-Molson », *Lettres québécoises*, n° 13, février 1979, p. 13-16.

120. Négovan Rajic, *Les hommes-taupes*, Montréal, le Cercle du Livre de France, 1978.

amis portant sur l'indifférence de l'homme occidental face à la chose publique, puis de son isolement dans les grands centres industriels. Pour illustrer ce constat, Rajic leur dit :

*Les gens sont à ce point indifférents les uns aux autres que si demain dans un parc un homme se mettait à gratter la terre et disparaissait comme une taupe, personne ne ferait attention, les gens se détourneraient pour ne pas être mêlés à une histoire qui pourrait être louche et leur compliquer la vie*¹²¹.

C'est l'histoire du roman. Le narrateur anonyme du récit qui se déroule dans un pays où règne la « Grande Idée » devient un jour le témoin de cet événement insolite. Le lendemain, il se rend dans le même parc de la Justice géométrique, où cette fois il voit un autre homme descendre dans le trou creusé par le premier. Intrigué, il décide lui-même de prendre ce passage de descente sous terre et y découvre un réseau de galeries où se trouvent un grand nombre d'hommes connus et respectés, dont des prix littéraires, des scientifiques de renom, qui travaillent de façon hypnotique à la construction de ce labyrinthe. Au retour, le narrateur se rend chez le commissaire de police, au service lui aussi de la Grande Idée, qui tente de le convaincre qu'il est l'objet d'hallucinations, surtout que cet officier sait qu'il est un admirateur du peintre Jérôme Bosch (toujours nommé par ses initiales J.B.) et en particulier de son fameux tableau *Déluge*. Partagé entre la mémoire de ce qu'il a vécu, le passé incarné par le peintre et l'oubli systématique prôné par la société de la Grande Idée, il finit dans un asile psychiatrique où il rédige sa

121. Gérald Gaudet, *op. cit.*, p. 178.

*Chronique d'un événement insolite*¹²². C'est là que le lecteur perd sa trace, quoique le manuscrit qu'il lit le mène à l'associer à Jérôme Bosch comme les deux témoins d'époques différentes du même oubli organisé. Le fantastique permet ici des rejoindre encore plus directement le réel du totalitarisme, dont le plus grand ennemi est la nostalgie du passé. À propos de ce récit, Rajic y voit « une réflexion sur les sociétés qui ont perdu les libertés civiques¹²³ ».

Dans *L'enfant et les hommes*¹²⁴ de Francis Bossus¹²⁵, un narrateur situe le lecteur dans un univers neutralisé, réifié, où des aventures, comme celle de cet enfant de 12 ou 14 ans qui jette des bombes à eau sur des passants, pour protester contre l'arrestation de Juifs, apparaissent sans conséquence. Et pourtant, l'enfant est emprisonné, détenu dans un château où tous les autres prisonniers sont exécutés, sauf lui. Qu'il ait survécu reste inexpliqué et personne ne croit à son histoire : « Tous les prisonniers du château ont été fusillés le matin du six juin. S'il y avait eu des survivants, on l'aurait su », note un secouriste¹²⁶. Il se produit alors une distance entre l'enfant et les adultes, celle de l'innocence face à l'hypocrisie, de l'inconscience par rapport à la conscience et surtout entre le dérisoire et le tragique. La tentative de cet enfant lucide, naïf et

122. Négovan Rajic, *Les hommes-taupes*, op. cit., p. 22.

123. Gérald Gaudet, op. cit., p. 178.

124. Francis Bossus, *L'enfant et les hommes*, Montréal, le Cercle du Livre de France, 1977.

125. Francis Bossus est né à Paris en 1931, et il a fait à Caen toutes ses études, en lettres et en droit. Après avoir été agent commercial en poste au Nigéria et au Cameroun, il s'installe à Montréal en 1956 et travaille comme agent de crédit chez Beneficial Finance (1956-1960) avant d'entrer au Ministère des affaires sociales du Québec où il a fait carrière.

126. Francis Bossus, *L'enfant et les hommes*, op. cit., p. 148.

critique à la fois, déjà homme et encore enfant, de rendre les gens de sa ville conscients de leur racisme à l'égard des Juifs, est peine perdue. Le récit plonge le lecteur dans un univers angoissant, fait d'incompréhension, de refus de la vérité et du réel. Comme il est impossible à un enfant de dominer les adultes, ainsi des hommes libres sont impuissants devant leurs bourreaux, leurs exterminateurs, qui agissent toujours au nom de causes dites nobles. Pour les deux romanciers primés cette année 1978, l'écriture est une forme de souvenir qui permet de garder cette lucidité garante de la liberté.

*J'écris [...], dit Rajic, pour garder en mémoire certains événements et quelques êtres qui ne sont plus de ce monde [...] Quand la guerre et la guerre civile ont fait disparaître quelques-uns de ces jeunes gens, je me suis révolté contre l'absurdité de leur mort, d'autant plus absurde que le choix de ceux qui devaient mourir et de ceux qui devaient continuer à vivre se faisait un peu au hasard*¹²⁷.

*
* *
*

Cette période est mise sous le signe de l'immigration, ce qui la distingue de la précédente et de la suivante. Les écrivains d'avant 1975 ne se considéraient pas comme immigrants, mais d'abord comme écrivains. Ils ne revendiquaient pas le titre d'écrivains québécois non plus, qui, ou bien leur convenait tout à fait, ou bien s'avérait superflu. Bien qu'appartenant aussi à la période d'avant 1975, Naïm Kattan commence à publier sa trilogie en 1975, et Émile Olli-

127. Gérald Gaudet, *op. cit.*, p 180.

vier ses œuvres en 1977. La décennie qui constitue cette période est celle des définitions et des explications de la condition d'immigrant et de ses répercussions sur l'écriture et sur la position de l'écrivain au sein de l'institution et des instances de la littérature québécoise. Nous avons cité abondamment les textes d'auteurs et d'universitaires parus dans des livres et des revues comme *Vice Versa* et *Possibles*, entre autres, qui montrent ce caractère de l'époque où la réflexion s'amorce sur la place des auteurs immigrants dans la société et la (re)connaissance de leur position dans la littérature. Ils sont tous, ou à peu près, de la première génération venue vivre au Québec et y exercer le métier d'écrivain, ce qui se traduit par des préoccupations inhérentes à cette situation : l'identité, l'Autre, le déracinement et l'enracinement, les raisons de l'exil, la liberté. Mais l'accent mis sur la thématique générale de l'immigration, aux plans théorique et pratique, n'est pas fondamentalement différent de celui des écrivains québécois de l'époque, partagés entre des aspirations nationales tendues vers l'Indépendance (l'accession du parti québécois au gouvernement est de 1976) et l'attachement aux valeurs conservatrices du passé.

Dans le colloque de 1985 sur « La littérature des minorités. Écrire la différence », Régine Robin mettait déjà en rapport de succession cette période et la suivante, quand elle parlait d'écriture immigrante et d'écriture migrante. Nous avons donné ces titres à nos séquences temporelles. En fait, le sens que Robin donne à ces appellations est bien celui qui convient ici. L'écriture immigrante, qui qualifie la présente période, met bien en évidence, à la fois dans le discours théorique, définitionnel, et dans l'œuvre de création imaginaire repliée sur elle-même, cette mise en relation

obligée de moi et de l'autre, cette recherche d'une solution à la dichotomie identité-altérité. C'est le propre de l'interculturel de placer vis-à-vis deux ou plusieurs cultures et de tendre à les confronter ou à les unir. La période suivante, après 1985, celle dite de « l'écriture migrante », prend exactement les caractères que lui prête Régine Robin, à savoir une écriture dont les images migrent pour déjouer les stéréotypes et les clichés qui encombrement toujours les œuvres et en sont souvent les stigmates les plus tenaces. La réflexion porte donc désormais sur l'écriture pour elle-même, non sans oublier la question principale : un écrivain migrant appartient-il à la littérature québécoise ou faut-il lui créer une case à part dans l'ensemble des œuvres et des institutions qui constituent la chose littéraire ?

CHAPITRE V

LE TRANSCULTUREL COMME RÉSULTANTE

L'ÉCRITURE MIGRANTE (1986-1997)

L'interculturel mettait face à face deux volets de la littérature québécoise contemporaine, l'écriture immigrante et l'écriture d'ici, qui se reflétaient comme dans un miroir tournant. Il résultait cette double vision pivotant soit sur la différence, soit sur la similitude, l'idée d'une confrontation ou d'une assimilation des cultures en présence, qui débouchait sur une redéfinition de l'ensemble comme conséquence de la transformation des éléments comparés. Le transculturel, caractéristique de la présente période, dépasse la mise en présence ou en conflit des cultures pour dégager des passages entre elles et dessiner leur traversée respective. Il s'agit bien alors d'une résultante, car l'état d'équilibre précédent ne peut jamais, dans tout système littéraire, demeurer très longtemps. La littérature dans son ensemble obéit à une évolution ; dans le cas qui nous occupe, le passage s'opère d'une écriture « immigrante », c'est-à-dire axée sur le passé et le présent des cultures de départ et d'arrivée, à une écriture « migrante », c'est-à-dire portée désormais par un

déplacement possible vers et à travers l'autre, cette transhumance ou ce changement d'espace se produisant à un moment particulier d'une période ou de l'histoire.

Le déplacement dont il s'agit n'implique plus la question d'un ailleurs, d'un lieu à atteindre, de personnes à mettre en contact, de rapports conflictuels ou non lors de ces rencontres, mais d'efforts et d'effets plus profonds de l'ordre de la transposition, de la transmutation, voire de la transcription, tous ces termes en « trans » indiquant à la fois le passage et le changement d'un lieu, d'un état ou d'un moment, à un autre. Les mots transposition et transcription s'appliquent sans doute davantage au sujet de cette dernière partie où il sera surtout question d'écriture et de son déplacement qui peut aller dans un sens très large¹, mais aussi très restreint, celui où les écrivains s'échangeraient des signes d'un système d'écriture. C'est durant cette période, en effet, que les références aux autres se font plus directes, que les transferts culturels s'effectuent, dont les écrivains sont à la fois les auteurs et les médiateurs. Ils ont trouvé le moyen et l'espace propices pour manœuvrer comme des interprètes et des critiques de l'entre-deux (Monique Proulx et Monique Larue en sont les exemples du côté québécois), comme les agents d'un examen lucide de la situation et de la recherche d'une avancée sur un territoire souvent

1. Celui que suggère Régine Robin : « L'écriture permet aux identités de se jouer et de se déjouer les unes les autres. Elle constitue des frontières poreuses, traversées par les rêves. Elle détotalise, elle institue un droit au fantasme d'être autre, d'ailleurs, par-delà, en deçà, en devenir », « Langue et fiction identitaire. Introduction : Un Québec pluriel », dans Claude Duchet et Stéphane Vachon (dir.), *La recherche littéraire. Objets et méthodes*, Paris et Montréal, Presses universitaires de Vincennes et XYZ éditeur, 1998 (1994), p. 373.

miné, ainsi que le prouvent la réprobation et la louange que reçoivent leurs opinions ou leurs œuvres. En cela, ils ont souvent joué contre le système, cherchant des conciliations ou des alternatives là où personne n'en voyait (la nécessité), ils ont travaillé contre les extrêmes, en particulier contre la logique des stéréotypes, de l'affrontement et du combat. Arrivant en fin de siècle, ce phénomène équivaut à une mutation de l'ordre de la discontinuité, qui dérange l'ordonnance entière d'un système. C'est d'ailleurs ainsi que se déplace la littérature, la poésie en particulier, où les plus novateurs poèmes sont produits par transgression des règles ou des traditions établies et sont souvent reconnus longtemps après leur parution. La traversée de l'autre est ici une version *a contrario*, un retournement de l'autre, une traduction, au sens où l'entend Jacques Brault², qui suppose non seulement le passage d'un texte d'une langue dans une autre, mais sa réécriture et son interprétation, mieux encore, « la voix de l'autre en soi-même³ ». Les œuvres néo-québécoises ne sont plus seulement une partie du système mais une composante nécessaire de la littérature québécoise, qui n'aurait plus le même visage sans cet apport qui lui a donné une « autre » nature, pour ainsi dire.

Ce phénomène a déjà été appréhendé d'un point de vue historique par des critiques littéraires. *Le roman québécois*⁴, de Réjean Beaudoin comprend un chapitre dont le titre indique déjà un changement et un passage :

2. Jacques Brault, *Poèmes des quatre côtés*, Saint-Lambert, Le Noroît, 1975, « Introduction ».

3. E.D. Blodgett et Jacques Brault, *Transfiguration*, St-Hippolyte et Toronto, Éditions du Noroît et BuschekBooks, 1998, « Liminaire » de Jacques Brault, p. 9.

4. Réjean Beaudoin, *Le roman québécois*, Montréal, Boréal, 1991.

« Le même et l'autre ». Le même, c'est le plaidoyer du texte national, fondé sur des coutumes acceptées en raison de leur origine commune et de leur similitude, dans une société homogène, patriarcale, catholique et rurale. Cet état d'esprit et de fait a été remplacé par un autre, vers le milieu du xx^e siècle, où les échanges avec le monde extérieur, des facteurs nouveaux comme le développement des moyens de communication, l'industrialisation, l'urbanisation et l'immigration ont modifié en profondeur une société traditionnelle, lui donnant un caractère pluriel, ouvert et métissé. L'auteur distingue trois étapes dans la découverte du visage de l'autre par le roman québécois, ces étapes correspondant aux décennies 1960, qui révèle l'Amérindien (Yves Thériault), 1970, qui répand l'écriture féminine (Nicole Brossard, Yolande Villemaire, Louky Bersianik) et 1980, avec l'arrivée en scène des communautés culturelles qui font désormais partie de la société québécoise moderne.

Dans cette dernière période de notre histoire de l'apport ethnoculturel à la littérature québécoise, plusieurs auteurs, déjà présents dans les périodes précédentes, poursuivent leur carrière littéraire⁵. Encore une fois, nos points de rupture historique restent flous, car

5. Parmi eux, citons entre autres : Anne-Marie Alonzo, Monique Bosco, Francis Bossus, Gérard Étienne, Jacques Folch-Ribas, Naïm Kattan, Émile Ollivier, Alice Parizeau, François Piazza, Négovan Rajic, Régine Robin, Jean-François Somcynsky (surtout dans la littérature de jeunesse), Michel van Schendel. Ceux et celles qui commencent à produire arrivent d'horizons géographiques souvent lointains : d'Amérique latine : Gloria Escomel (Uruguay), Sergio Kokis (Brésil) ; du Moyen Orient : Abila Farhoud (Liban), Mona Latif-Ghattas (Égypte), Nadine Ltaif (Égypte), Wajdi Mouawad (Liban), Bernard Antoun (Liban) ; d'Orient : Ying Chen (Chine), Oak et Yong Chung (Japon), d'Afrique du nord : Flora Balzano (Algérie), Nadia Ghalem (Algérie). Et nous ne parlons pas d'autres Italiens, qui viennent renforcer le contingent de ceux

ils doivent obéir à la loi de générations qui souvent se recoupe, et à la loi de la succession qui reprend bien des éléments du passé pour en faire du nouveau. Au chapitre 3, nous avons vu quelles sont les œuvres néo-québécoises dont la trame ou les sujets sont d'ici, d'ailleurs ou d'ici et d'ailleurs. La même requête faite à nos Banques de données montre par comparaison que les auteurs d'ici prennent de plus en plus, et surtout dans cette dernière période, des lieux et des sujets étrangers pour leurs œuvres. On ne peut inférer que l'exemple des Néo-Québécois soit à l'origine de cette transformation. Mais déjà, le constat mérite une explication. L'ouverture au monde, qui se manifeste de plus en plus dans tous les domaines d'activités, ne peut faire abstraction de cet élargissement des domaines imaginaires et du choix de situations ou de conflits romanesques étrangers au Québec et même à l'Amérique du nord. Les lieux et les sujets appellent aussi une question de thématique qui pourrait désormais fait l'objet de comparaisons ou de questionnements sur les échanges réels de thèmes entre les œuvres néo-québécoises et les œuvres québécoises, par exemple. De même, les renvois explicites ou non aux œuvres « autres », dans n'importe quel sens, indiquent, semble-t-il, une

que nous avons traités et qui poursuivent leur carrière : Marco Micone, Fulvio Caccia, Antonio D'Alfonso, dont Lamberto Tassinari, Lisa Carducci, Luca Calce ; d'Haïtiens qui s'ajoutent aux Anthony Phelps, Gérard Étienne, Émile Ollivier : Dany Laferrière, Gary Klang, Joël Desrosiers, Saint-John Kauss, Saint-Valentin Kauss, Stanley Péan, ou d'Allemands, souvent installés depuis longtemps au Québec dont Hans-Jürgen Greif (ou Marguerite Andersen, qui vit en Ontario, mais publiée à Montréal), et de Français, dans la même situation : Roland Bourneuf, Élisabeth Vonarburg, ou d'un écrivain et professeur, Paul Zumthor, venu de Suisse par la France.

préoccupation ou une sensibilité particulière non sans rapport avec une interpénétration des cultures.

L'intertextualité, comme théorie littéraire, permet dans ces cas l'investigation d'une « transculturalité » vivante, d'une voie de passage entre des œuvres, en raison de leur coïncidence. L'exemple qui vient tout de suite à l'esprit est la réécriture du poème de Michèle Lalonde, *Speak White*, dans le « Speak What » de Marco Micone⁶, où la résistance politique et nationale des Québécois à l'Anglo-saxon trouve un écho dans la situation des immigrants par rapport aux Québécois. Avant de s'entendre avec l'autre, il faut sans doute qu'il y ait d'abord un face à face des différences. La polysémie verbale et textuelle trouve ici un de ses aboutissements transculturels. Mais ce sont en dernier lieu la reconnaissance des auteurs et des œuvres néo-québécois dans le cadre institutionnel, par des prix, des bourses, des distinctions, leur entrée dans des sociétés ou des académies et la légitimité apportée par la critique et l'histoire littéraires, qui donnent une autre confirmation du transculturel, comme résultante d'une transformation du système de la littérature québécoise. Sans oublier également la participation et l'implication des écrivains dans les rouages des institutions littéraire et politique.

6. Michèle Lalonde, *Speak White*, Poème-affiche, Montréal, l'Hexagone, 1974. Reproduit dans *Défense et illustration de la langue française* : suivi de *Prose et poèmes*, préface de Jean-Pierre Faye, Paris, Seghers/Laffont, 1979, p. 37-40. Marco Micone, « Speak What », dans Norma Lopez-Therrien (dir.), *Lectures plurielles : coexistence et cultures*, Montréal, Éditions Logiques, 1991, p. 63-65. Voir la réponse de Micone à Jacques Lanctôt : « Speak what. N'ayons pas peur des mots : Jacques Lanctôt m'accuse de plagiat », *Le Devoir*, 12 janvier 1994, p. A-7.

Pour montrer cet apport actuel des écrivains migrants, nous traitons d'abord des lieux et des sujets, qui, au cours de cette période, se croisent dans les œuvres québécoises et néo-québécoises. Diverses thématiques privilégiées par les écrivains migrants, qui ne leur appartiennent pas en propre, même si elles leur sont plus « naturelles », pour ainsi dire, créent des passerelles entre leurs œuvres et celles des écrivains québécois. Dans cette section, nous mettrons surtout l'accent sur cinq auteurs et leurs œuvres qui présentent tous les thèmes caractéristiques de cette production : *Les lettres chinoises* de l'écrivaine d'origine chinoise, Ying Chen⁷, *Le pavillon des miroirs*⁸ de Sergio Kokis, né au Brésil de parents venus de Lettonie, *Gens du silence*⁹ et *Addolorata*¹⁰ de Marco Micone, venu d'Italie¹¹, *Une odeur de café*¹² du Haïtien Dany Laferrière et *La Québécoise*¹³ de Régine Robin, née à Paris, mais d'ascendance juive. Dans ce corpus, auquel s'ajoutent des œuvres significatives de ces mêmes auteurs et d'autres, les sujets, le thème de l'exil et les sous-thèmes de la mémoire, la demeure, la langue, le langage et l'écriture concrétisent dans des exemples précis les transferts possibles entre des œuvres appartenant désormais à la littérature québécoise. Quels que soient leur provenance ou leurs fondements, ces

7. Ying Chen, *Les lettres chinoises*, Montréal, Leméac, 1994.

8. Sergio Kokis, *Le pavillon des miroirs*, Montréal, XYZ éditeur, 1994.

9. Marco Micone, *Gens du silence*, op. cit.

10. Marco Micone, *Addolorata*, Montréal, Leméac, 1984.

11. Marco Micone est né à Montelongo, dans la région de la Molise en Italie, d'où il émigre en 1958 avec le reste de sa famille, pour rejoindre son père établi à Montréal en 1951.

12. Dany Laferrière, *Une odeur de café*, Montréal, VLB éditeur, 1991.

13. Régine Robin, *La Québécoise*, Montréal, Québec/Amérique, 1983.

productions ont en commun des éléments linguistiques, rhétoriques, stylistiques et esthétiques qui souvent les rassemblent et jamais ne les séparent. Une troisième section développe l'intertextualité comme transculturalité, ou comment les productions littéraires se renvoient les unes aux autres, comme des miroirs formants ou déformants, des images renversées, inversées ou transversées. *Les aurores montréalaises*, de Monique Proulx¹⁴, sert d'exemple emblématique de cette transculturalité littéraire. Les lieux externes des échanges sont l'institution littéraire proprement dite, les sociétés d'écrivains, les Académies, les colloques et congrès, savants ou non, les foires du livre, les lancements d'œuvres, et ainsi de suite. On constate une participation de plus en plus large et remarquée des écrivains néo-québécois à ces manifestations, qui parfois prennent des allures politiques par leurs revendications d'un statut particulier d'écrivain, d'avantages sociaux et monétaires. Cette section a son pendant dans la suivante, où l'institution de la littérature au Québec prend en compte officiellement, dirait-on, la réalité de l'écriture migrante et des écrivains migrants et s'impose de l'inscrire dans des ouvrages scolaires ou autres, qui font œuvre de consécration. Enfin, un cas ou, mieux, une « affaire » d'ordre institutionnel, originant d'une conférence prononcée par Monique Larue, à la toute fin de la période, en 1997, fait figure de proue dans cette avancée vers un état permanent de reconnaissance de la réalité d'une littérature québécoise *une*, mais composée d'éléments divers qui contribuent tous ensemble à sa constitution comme un ensemble cohérent.

14. Monique Proulx, *Les aurores montréalaises*, Montréal, Boréal, 1995.

UNE CONCORDANCE : LES LIEUX ET LES SUJETS DES ŒUVRES

Sans fournir un répertoire et une description exhaustive des œuvres québécoises qui ont pris pour lieu et sujet de leurs fictions des pays d'Amérique du nord ou du sud, d'Europe ou d'Asie, des hommes et des femmes, des situations sociales, humaines et autres de ces zones géographiques étrangères, nous constatons pour la période à l'étude une progression constante vers cet élargissement des frontières romanesques, théâtrales et poétiques. L'ouvrage de Simon Harel, *Le voleur de parcours*¹⁵, en donne une preuve étayée par des exemples précis d'œuvres d'écrivains dits québécois où sont étudiées de façon minutieuse les questions d'identité et de cosmopolitisme posées par les textes. On y voit que cette orientation s'accroît continuellement depuis les années 1960. « En témoigne, précise-t-il ailleurs, le caractère composite de la littérature québécoise qui s'est peu à peu imposé et qui fait de l'identité un ensemble ouvert à de multiples potentialités »¹⁶.

15. Simon Harel, *Le voleur de parcours. Identité et cosmopolitisme dans la littérature québécoise contemporaine*, Longueuil, Le Préambule, 1989.

16. Simon Harel, « La parole orpheline et l'écrivain migrant », dans Pierre Nepveu et Gilles Marcotte (dir.), *Montréal imaginaire. Ville et littérature*, Montréal, Fides, 1992, (p. 373-418), p. 374. Dans ce même texte issu d'un colloque, Harel parle de « Montréal comme hors lieu », où trouvent leur « sens [l]es écrits de Nadine Ltaif, de Gérard Étienne, d'Antonio D'Alfonso, de Régine Robin » (p. 189). D'où, une « écriture du hors-lieu ». Ailleurs encore, Harel précise : « Non, Montréal n'est pas seulement cosmopolite [...] Montréal ne se contente pas de comptabiliser les cultures. Elle préfère les laisser jouer, parfois euphorique, parfois mélancolique, mais toujours soucieuse de respecter la tendresse des immigrants qui viennent y habiter. C'est pourquoi cette ville, demandez-le à un Montréalais d'adoption, est vraiment aimée » (« Les lieux de la

Il est impossible de citer et de décrire toutes les œuvres québécoises récentes qui ont pris des lieux et des sujets loin du Québec contemporain ou passé. Les quelques exemples qui suivent ne sont que des indices d'une tendance et ils viennent souvent d'écrivains moins connus que Marie-Claire Blais, Jacques Godbout ou Jacques Poulin¹⁷, qui forment pourtant une cohorte importante. Un premier cas, celui d'une œuvre québécoise qui sort à la fois des genres et des lieux traditionnels, *La tour de Priape*, de François Landry¹⁸. Il s'agit d'un *conte érotique*, de type oriental, mais qui s'avère en fait un roman qui a pour protagoniste un Américain, Cavendish, chargé d'une mission commerciale à Enolybab (Babylone à l'envers), une ville imaginaire du Moyen Orient. À la suite d'un revers financier, il doit relever un défi que lui lance un autre personnage, Mohammed Bek Zabi, à savoir obtenir un orgasme à chacun des sept étages de la tour de Priape. Le récit se construit autour de sept fantasmes différents. Le symbolisme du chiffre « sept » marque ici une frontière à la fois du récit et de l'expérience humaine. Pour un autre romancier, qui s'intéresse à la prostitution enfantine, il faut sans doute aller vers la Thaïlande ou l'Indonésie pour trouver une telle matière et des lieux romanesques. C'est ainsi que Camille Bouchard,

citoyenneté », *Développement et rayonnement de la littérature québécoise. Un défi pour l'an 2000*, (publié sous l'égide de l'UNEQ, Union des écrivaines et écrivains québécois), Québec, Nuit blanche éditeur, 1994, (p. 75-88), p. 88.

17. Dont les œuvres se situent, en tout ou en partie, aux États-Unis, *Soifs* de Blais (Montréal, Boréal, 1995), *Une histoire américaine*, de Godbout (Paris, Le Seuil, 1986), *Volkswagen blues* de Poulin (Montréal, Québec/Amérique, 1984).

18. François Landry, *La tour de Priape*, Montréal, Triptyque, 1993.

dans *Les démons de Bangkok*¹⁹, situe son protagoniste, Fabien Denault, au Laos puis en Thaïlande, à la recherche de son frère perdu dans ce monde interlope du trafic des enfants par des proxénètes, souvent membres d'une même famille. *L'homme au complet* de Aude (Claudette Charbonneau), paru en 1999, met en scène un Québécois engagé au Japon comme spécialiste de gestion informatique d'une grande firme nippone²⁰. La même année, Aki Shimazaki, d'origine japonaise, publie son premier roman, *Tsubaki*²¹, dont l'intrigue se passe à Nagasaki et rappelle, à travers les conflits du père et de sa fille, les événements tragiques qu'a connus cette ville à la fin de la dernière guerre. Le Brésil de Sergio Kokis, celui du roman *Negao et Doralice*²², est bien différent de celui de Pierre Samson. Dans *Il était une fois une ville*²³, Samson choisit Ouro Preto comme lieu principal et nœud de son récit. Ouro Preto, ville culturelle presque mythique, est un personnage au même titre que le sont les deux autres personnages, dont l'un est narrateur de l'histoire.

Dans les genres de la science-fiction et du policier, l'habitude est courante de choisir des lieux éloignés pour les récits. Comme le fait souvent Élisabeth Vonarburg dans ses romans de science-fiction, les auteurs québécois situent leurs intrigues policières dans des endroits stratégiques, suivant l'exemple de John Le Carré et d'autres. *La femme trop tard*, de Jean-Jacques

19. Camille Bouchard, *Les démons de Bangkok*, Montréal, Éditions Stanké, 1998.

20. Aude, *L'homme au complet*, Montréal, XYZ éditeur, 1999.

21. Aki Shimazaki, *Tsubaki*, Montréal et Arles, Leméac et Actes Sud, 1999. (Coll. « Un endroit où aller ».)

22. Sergio Kokis, *Negao et Doralice*, Montréal, XYZ éditeur, 1995.

23. Pierre Samson, *Il était une fois une ville*, Montréal, Les Herbes rouges, 1999.

Pelletier²⁴ est un roman d'espionnage qui se passe à Berlin après la chute du mur. La coexistence pacifique entre Moscou et Washington ne semble pas créer de problème pour ce type de récits, du moins pour cette œuvre. Plusieurs années auparavant, Pierre Turgeon avait situé une partie de son récit et son personnage dans le bunker même d'Hitler à Berlin²⁵. Nous pourrions citer un nombre considérable d'autres romans policiers et de science-fiction, qui s'obligent à dépasser les frontières du Québec afin de respecter certaines nécessités du genre. L'Orient, ou le monde arabe, semble maintenant attirer l'attention. Ainsi, dans *La maison rouge du bord de mer*²⁶, Hugues Corriveau donne à ses deux adolescents qui découvrent la vie, l'amour et le plaisir d'être ensemble, les prénoms de Yachar et Ismaïa. Pour traduire les mêmes sentiments, François et Marie n'auraient sans doute pas produit le même effet, ni encore Ines (Pérée) et Inat (Tendu).

Certains romans québécois, si l'on ne connaissait pas leurs auteurs, pourraient sembler d'écrivains migrants. Ainsi, *L'enfant chinois* de Guy Parent²⁷, raconte l'histoire d'un petit Chinois, Chang, élevé dans le Chinatown de Montréal et qui, grâce à ses talents culinaires, fait d'un restaurant une affaire d'or. Sans boulot, après la faillite de son patron, il doit errer, jusqu'au moment où il retrouve ses fourneaux et sa réputation. Le narrateur de ce récit est un étudiant québécois, chargé des évaluations foncières de la ville de Montréal,

24. Jean-Jacques Pelletier, *La femme trop tard*, Montréal, Québec/Amérique, 1994.

25. Pierre Turgeon, *Le bateau d'Hitler*, Montréal, Boréal, 1988.

26. Hugues Corriveau, *La maison rouge du bord de mer*, Montréal, XYZ éditeur, 1992.

27. Guy Parent, *L'enfant chinois*, Montréal, Québec/Amérique, 1998.

qui tombe sur un immeuble désaffecté du Chinatown et qui apprend d'un vieux Chinois qu'il a appartenu au restaurateur en faillite et qu'il est lié à ce cuisinier jadis célèbre. On pourrait croire qu'il s'agit d'une suite des *Lettres chinoises* de Ying Chen, et de l'histoire de son jeune Chinois venu s'installer à Montréal pour y trouver un avenir. En 1998, la Québécoise Anne-Marie L'Hérault publie un recueil de nouvelles intitulé : *Tokyo express*²⁸, dont plusieurs récits se passent au Japon où d'ailleurs elle a séjourné comme enseignante d'anglais, et qui mettent en scène des Québécois qui y ont habité comme elle. Un écrivain néo-québécois, Oak Chung, né au Japon mais d'origine coréenne, a lui aussi publié en 1995 un recueil de nouvelles, *Nouvelles orientales et désorientées*²⁹, dont plusieurs se passent au Japon et au Québec et ont pour personnages des Coréens japonais, des Japonais, des Québécois, qui vont et viennent d'un pays à l'autre, Inde, États-Unis, Chine, Chili, France. Chaque nouvelle est le lieu de mouvement, de voyage, de déplacement dans le temps et l'espace, de passage d'un état à un autre. Comme dans l'œuvre de Parent, l'écriture met en scène l'étranger en situation de contact avec d'autres et obligé à une sorte de métissage culturel, mais toujours aux prises avec son exil intérieur. L'Amérique latine n'est pas oubliée comme lieu de trame romanesque. Andrée Dandurand, qui y a travaillé plusieurs années, situe son roman *Les chemins de la mer*³⁰ en Argentine, et met en

28. Anne-Marie L'Hérault, *Tokyo express*, Montréal, Éditions Vents d'Ouest, 1998.

29. Oak Chung, *Nouvelles orientales et désorientées*, Montréal, Boréal, 1995.

30. Andrée Dandurand, *Les chemins de la mer*, Montréal, l'Hexagone, 1999.

scène deux personnages féminins, Nadia et Célia, à la fois opposées et partageant des destins parallèles.

L'effet de dépaysement peut paraître artificiel pour l'écrivain québécois qui situe ses trames dans des lieux lointains, et fait évoluer des personnages qui ressemblent peu à ses concitoyens. Mais l'écrivain immigrant qui parle de sa terre natale, de gens qu'il a connus ou dont ses parents lui ont appris la vie et les tracas, doit lui aussi se dépayser pour rendre accessible cette étrangeté. Les deux sont voués comme romanciers à vivre hors d'eux-mêmes et hors de leurs lieux de résidence, de naissance, d'origine et de séjour. En ce sens, Claude Beausoleil a raison de dire que l'écriture est un désir d'aller au-delà, que l'auteur est toujours propulsé vers un ailleurs imaginaire. « Obligatoirement, on devient mobile, parce qu'il y a toujours un aspect de découverte : les mots nous amènent ailleurs, notre désir des mots nous amène à découvrir autre chose³¹ ».

UNE AUTRE CONCORDANCE : THÉMATIQUE

La mémoire, on l'a vu au chapitre précédent, est à l'origine de la réflexion et de la création de Naïm Kattan. Pour lui, la mémoire, consécutive à l'exil, se double d'une promesse, laquelle peut aussi en retour activer la mémoire. L'interaction entre les deux réalités est un peu comme l'amour entre femme et homme, une promesse souvent non tenue, qui prend place dans une mémoire apaisée ou inquiète, ou, pour prendre un autre titre de Kattan, qui devient *Le repos et l'oubli*³². En

31. Gérald Gaudet, « Claude Beausoleil, L'état des transformations », *Voix d'écrivains, Entretiens*, Montréal, *op. cit.*, p. 207.

32. Naïm Kattan, *Le repos et l'oubli*, Montréal, Hurtubise HMH, (c1986) 1987.

réalité, ces thématiques s'accordent à celles des œuvres québécoises contemporaines. Régine Robin note qu'il y a quatre sociogrammes³³ majeurs dans la littérature québécoise (le pays, Montréal, l'américanité et la langue d'ici) qui sont traversés par

[...] la thématique de la menace ou de l'inachèvement : la langue menacée, la langue « déglinguée », le pays inachevé, menacé avant même d'être achevé, ou de façon plus banale mais plus insidieuse et plus illusoire, le pays menacé parce qu'inachevé ; la ville menacée par les Anglais, par les étrangers, toujours sur le point de perdre son identité ; québécoité menacée par l'Amérique terre du modernisme, du capitalisme sauvage mais aussi de la séduction, de la liberté, des fantasmes d'évasion et de redémarrage.

À ce cortège de mythes fondateurs et de fantasmes collectifs, l'écriture migrante apporte une reconfiguration, un réaménagement confus, à mesure que sa voix se fait de plus en plus forte.

Qu'il s'agisse de souvenirs d'enfance, de nostalgies des lointains, de l'ailleurs, de l'autrefois, du contact brutal ou euphorisant avec la société québécoise, les paysages du Québec, ses hivers ou son histoire, cette littérature inscrit toujours du transitoire, de la dualité, de la double appartenance, de l'inquiétante étrangeté, de la pluralité, de l'hybridité. Elle est, au-delà de la multiplicité des écritures et de diversité du travail formel, interrogation sur les stéréotypes, sur les évidences, sur les mythes de la fondation qui prévalent ici³⁴.

33. Voir, sous la direction de Régine Robin, « Le sociogramme en question », *Discours social/Social Discourse*, Montréal, vol. V, n^{os} 1-2, hiver 1992-printemps 1993.

34. Régine Robin, « Langue et fiction de l'identitaire. Introduction : Un Québec pluriel », dans Claude Duchet et Stéphane Vachon (dir.), *La recherche littéraire. Objets et méthodes*, op. cit., p. 368-369.

Les quelques thèmes suivants : *exil, espace et voyage, demeure, mémoire, langue, langage et écriture*, donneront une idée de cette concordance/discordance dans des œuvres migrantes, qui résulte de brassages et de tressage d'imaginaires pas si loin les uns des autres et pas si différents de ceux des écrivains québécois eux-mêmes.

EXIL : THÈME FONDATEUR

L'exil sous toutes ses formes, déportation, expatriation, expulsion, résulte généralement de dictatures militaires ou d'idéologies, qui font partie de l'histoire personnelle de plusieurs écrivains migrants et se répercutent dans leurs œuvres. Dans son ouvrage *Pendant l'exil* (1852-1870), Victor Hugo affirme que l'exil « est la nudité du droit », qu'il « n'est pas une chose matérielle, mais une chose morale »³⁵. Dans le pays d'exil, poursuit-il, tout devient sévère, « tout est renversé, inhabitable, démolé et gisant, hors le devoir, seul debout, qui, comme un clocher d'église dans une ville écroulée, paraît plus haut de toute cette chute autour de lui »³⁶. Pour l'écrivain exilé, le devoir est celui d'écrire, de dire d'où il vient, quel est son état, l'appel du passé, le difficile présent et la vie devant soi.

D'une époque à une autre, il y a eu renouvellement de cette thématique de l'exil, en raison surtout de la provenance des écrivains : d'Europe, bien sûr, des Antilles (Haïti surtout) et du Moyen-Orient (Égypte, Liban, Irak, Syrie) déjà dans les années 1960, de l'Amérique du sud (Brésil, Uruguay) et d'Orient (Chine,

35. Victor Hugo, « Ce que c'est que l'exil », *Œuvres*, Paris, Imprimerie de la Société anonyme de publications périodiques-P. Mouillot, s.d., tome 19, II, 7, III, 9.

36. *Ibid.*, III, 9.

Vietnam, Japon). Un roman de Jean-Michel Wyl qui porte ce titre, *L'exil*³⁷, ouvrait la période précédente. Son personnage narrateur n'a pas de nom et son récit est dépourvu d'intrigue. C'est le roman d'un voyage solitaire à bord d'une chaloupe, qui prend l'allure d'une aventure au gré des événements et des soubresauts de l'existence, dont les moments de tendresse et de bonheur ne sont pas exclus. Le narrateur se détache d'abord de sa famille et de ses amis d'enfance, puis, quand la guerre fait rage, part naviguer sur une mer plus irréelle que réelle. Le thème du voyage débouche sur un questionnement de soi qui aboutit à une séparation, à un arrachement ; l'exil est surtout intérieur. Ce roman préfigure celui de Jean-Paul LeBourhis, *L'exil intérieur*, paru quelques années plus tard³⁸, dans lequel un narrateur raconte ses déboires de fermier qui, pour s'en sortir, s'accorde un long voyage en Asie et en Europe.

Les romans de Dominique Blondeau mêlent les deux types d'exil, intérieur et extérieur, l'un produisant l'autre et vice versa. Les protagonistes vivent d'abord le bannissement, l'expatriation ou toute autre forme de départ volontaire ou non de la terre natale vers une terre d'accueil. Là commence le second exil : l'enfermement progressif dans le silence, dans l'imaginaire, dans la prise de distance des lieux, des gens et des cultures. Naissent alors les débats d'existence, d'identité, de singularité, de solitude, de doute et d'incompréhension. Dans *Les feux de l'exil*³⁹, Dominique

37. Jean-Michel Wyl, *L'exil*, Montréal, La Presse, 1976.

38. Jean-Paul LeBourhis, *L'exil intérieur*, Montréal, Québec/Amérique, 1979.

39. Dominique Blondeau, *Les feux de l'exil*, Lachine, Pleine Lune, 1991.

Blondeau entrecroise trois récits d'exil de femmes, l'une venue de Marrakesh, la deuxième, petite-fille d'esclave, de la Guadeloupe, et la troisième, de Shanghai. Chacune des destinées éclaire l'autre et en redouble les significations. La fascination de l'auteure pour l'espace, le temps et la mémoire crée dans ces histoires interreliées une passerelle qui unit son monde à tous les mondes, comme dans des miroirs où ils se réfléchiraient et se regarderaient entre eux⁴⁰.

Une même interaction se retrouve dans le roman de Mona Latif-Ghattas, *Le double conte de l'exil*⁴¹. Cette fois, la romancière fait cohabiter dans Montréal deux personnages, Maniakawa, une Amérindienne et Fêve, chassé de son désert d'Anatolie. La rencontre de deux déracinements suscite des échanges qui les rendent moins douloureux, plus supportables. L'un ou l'une pour l'autre, ils sont « passerelle magique vers le présent, vers la vie⁴² ». Ailleurs, dans *Quarante voiles pour un exil*⁴³, le récit poétique tente de créer des liens entre l'Égypte et son Nil et le Québec et son Fleuve Saint-Laurent, les deux cours d'eau se rapprochant par leurs odeurs, leurs couleurs contrastantes. Ces rencontres d'espaces sont le moyen de lier et de concilier le passé et le présent de l'exilé. La traversée des frontières entre le sable d'un pays et la neige de l'autre,

40. Voir Marie-Claude Girard, « La voie de l'exil : Dominique Blondeau est fascinée par le temps et la mémoire », *Le Devoir*, 10-11 avril 1993, p. D-9.

41. Mona Latif-Ghattas, *Le double conte de l'exil*, Montréal, Boréal, 1990. Voir l'étude de ce roman par Louise Gauthier, « D'une mémoire à l'autre. Lecture du roman *Le double conte de l'exil* de Mona Latif-Ghattas », *Tangence* (Rimouski), n° 59, janvier 1999, p. 49-61.

42. *Ibid.*, p. 92.

43. Mona Latif-Ghattas, *Quarante voiles pour un exil*, Laval, Trois, 1986.

s'accomplit dans un mouvement toujours inachevé mais constant. Les seuls maîtres de ces métissages sont les poètes parce qu'ils sont, aux dires de Latif-Ghattas, « d'éternels errants »⁴⁴. Pour elle, on supporte d'autant mieux l'exil lorsqu'il permet de créer des liens avec des écrivains et des écritures du pays d'accueil. Les *Poèmes faxés*⁴⁵ qu'elle a envoyés à Louise Desjardins et à Jean-Paul Daoust, et auxquels ils ont répondu, sont des mouvements de déplacement vers l'autre et de traversée de son imaginaire.

La plupart des écrivains migrants ont eu l'exil comme partage. Au chapitre précédent, nous avons centré sur ce thème notre étude des œuvres d'Anne-Marie Alonzo. Pour compléter le tableau de ces écrivains préoccupés par l'exil, nous allons mettre en lumière la variété et la richesse de cette contribution ethnoculturelle à la littérature québécoise, qui en retour rend problématique l'identité québécoise, donne à sa culture un caractère hybride ou métissé en raison de la complexité du rapport qu'elle établit avec l'altérité, construit des ponts entre les cultures coexistantes en vue de les traverser, et complète enfin le travail de renversement des clichés, des lieux communs et des stéréotypes. Nous disposons ces écrivains selon les lieux de migration vers le Québec.

D'EUROPE

L'apport ethnoculturel de l'Italie à la littérature québécoise occupe une part importante dans l'histoire de nos deux dernières périodes. Jusqu'ici, ce sont des voix

44. Mona Latif-Ghattas, *Ma chambre belge*, Bruxelles, Asdl Identités Wallonie, 1990. (Coll. « L'arbre à parole ».)

45. Jean-Paul Daoust, Louise Desjardins et Mona Latif-Ghattas, *Poèmes faxés*, Trois-Rivières, Écrits des Forges, 1994.

au masculin qui se sont exprimées et ont dominé le devant de la scène : Marco Micone, Fulvio Caccia, Antonio D'Alfonso, Lamberto Tassinari. Depuis quelques années, des voix au féminin commencent à se faire entendre et apportent des variations à cette thématique dominante, axée sur la situation problématique de l'immigrant dans le pays d'accueil, toujours hanté par le retour au pays natal.

Une femme à la fenêtre, de Bianca Zagolin, trace « l'histoire d'un déracinement », le sien et celui de sa famille, qui, affirme la romancière, « ont fourni le cadre de mon roman »⁴⁶. Le récit aborde différemment l'exil, qui donne son titre à la première partie du roman. La narratrice, une jeune veuve du nord de l'Italie, reçoit d'un oncle émigré l'invitation de venir s'installer au Québec. Ayant pris racine, mais toujours sous le poids de la nostalgie, elle reçoit du même oncle l'offre d'un voyage de retour au pays natal en guise de cure de dépaysement. C'est alors qu'elle devient consciente de la transformation que son exil lui a fait subir, à savoir qu'étant considérée comme étrangère au Québec, elle appartient désormais à un ailleurs en Italie. Dans son propre pays natal, elle refuse l'offre d'un veuf émigré en Australie qui voudrait l'amener avec lui pour un deuxième exil. Ce qui s'ajoute à l'impossible retour, que les auteurs masculins ont beaucoup traité, c'est l'impossibilité « d'un recommencement⁴⁷ » à la fois

46. Bianca Zagolin, « L'histoire d'un déracinement », *Écrits du Canada français*, n° 68, Montréal, Hurtubise HMH, 1990, (p. 175-192), p. 176. *Une femme à la fenêtre* a paru à Paris et Montréal, aux Éditions Robert Laffont, en 1988. Bianca Zagolin a écrit une thèse à l'Université McGill sur les *Mémoires d'outre-tombe* de Chateaubriand. Elle enseigne la littérature et la traduction au Cégep Vanier.

47. Bianca Zagolin, *Une femme à la fenêtre*, Paris et Montréal, Robert Laffont, 1988, p. 155.

dans son pays d'origine et dans quelque lieu d'exil que ce soit. Comme l'explique la narratrice : « N'appartenir à aucun lieu, aucun temps, aucun amour. L'origine perdue, l'enracinement impossible, la mémoire plongeante, le présent en suspens⁴⁸ ».

Le titre de la dernière œuvre de la trilogie de Lisa Carducci confirme cet impossible retour doublé lui aussi d'un impossible nouvel enracinement : *L'Italie est ailleurs*⁴⁹. À la fin du périple, le pays d'origine mène de l'Amérique, premier volet du triptyque (*Affaire classée*), à l'Asie (*À l'encre de Chine*), deuxième volet, et aboutit au terme à l'Italie comme à un point de non retour et à un point de départ pour un « ailleurs ». La vie ne permet de projet dans aucun sens ; elle ne laisse qu'une possibilité : faire du sur place, en croyant que cette attitude puisse produire une avancée. Mais faire du sur place, c'est aller « à l'intérieur de mon intérieur », passer d'une vie bourgeoise à « la vie intérieure, le for intérieur », et, grâce au regard intérieur, devenir « un introverti, un intrus »⁵⁰. À propos des écrivains néo-québécois d'origine italienne, Pierre Nepveu parle de leur « passion du retour », une expression qui vient d'Antonio D'Alfonso, avec cette précision : « Mais retourner à quoi ? »⁵¹. Comme le dit de façon ramassée Lisa Carducci, dans un recueil de poésie cette fois, « l'acte de vivre/ ulysses/est voyage sans

48. *Ibid.*, p. 17-18.

49. Lisa Carducci, *L'Italie est ailleurs*, Montréal, Humanitas, 1996.

50. Lisa Carducci, « À l'intérieur de mon intérieur », dans Claudine Bertrand et Louise Cotnoir (dir.), *80 voix au féminin. Anthologie Arcade 1981-1996*, Montréal, Arcade, nos 25-26, 1997, p. 89.

51. Pierre Nepveu, « La passion du retour : Écritures italiennes au Québec », dans Winfried Siemerling (dir.), *Writing Ethnicity*, Toronto, ECW Press, 1996, p. 105.

retour⁵² ». Pour expliquer la question du retour et/ou son impossibilité, D'Alfonso donne un début de réponse : « Retourner. Non pas en arrière. Mais comme on retourne la terre. Cette action de questionnement⁵³ ». Un retour sur soi-même, donc, puisque le retour au pays natal est voué à un échec. La dernière pièce de la trilogie de Marco Micone, *Déjà l'agonie*, présente un retour réel qui dans les faits aboutit à une sorte de rêve, d'irréalité, dont l'effet serait « d'effacer la faute du départ, de ce reniement qu'est toute émigration⁵⁴ ». Pour D'Alfonso cependant, il ne s'agit pas d'abolir le rêve et la culpabilité qu'il génère, celle du départ, de l'oubli du passé, mais de se retrancher sur son « je » et d'oublier le « nous » auquel tout « je » appartient, où qu'il habite. Une apologie de l'égotisme, en somme, au détriment du communautaire.

Pan Bouyoucas, originaire de Grèce, a commencé à publier des romans en 1975 et 1976 avec *Le dernier souffle* et *Une bataille d'Amérique* ; sa production dans ce genre se poursuit encore dans les années 1990⁵⁵. Dans ces œuvres, qui se situent généralement au Québec, l'immigrant prend une place secondaire, comme pour signifier qu'il n'existe que pour servir de contrepied à une vision ethnocentrique. C'est le cas de *Noc-turne*, une pièce de théâtre, mise en scène par Serge

52. Lisa Carducci, *La dernière fois*, Trois-Rivières, Écrits des Forges, 1989, p. 9.

53. Antonio D'Alfonso, *L'autre rivage*, Montréal, VLB éditeur, 1987, p. 64.

54. Marco Micone, *Déjà l'agonie*, Montréal, l'Hexagone, 1988, p. 108.

55. Pan Bouyoucas, *Le dernier souffle : roman*, Montréal, Éditions du Jour, 1975 ; *Une bataille d'Amérique : roman*, Montréal, Quinze, 1976 ; *L'humoriste et l'assassin*, Montréal, Libre Expression, 1996 ; *La vengeance d'un père*, Montréal, Libre Expression, 1997.

Denoncourt en 1998, dans laquelle trois Montréalais (un homme et une femme, formant un couple bourgeois, dont l'un est un immigrant, et un enfant paumé de quinze ans), se rencontrent dans un parc. La trajectoire de ces individus tourne au tragique, après une nuit de hasards et d'infortunes. L'auteur délaisse la question de l'exil comme tel, pour condamner les adultes d'aujourd'hui, égoïstes, incapables de se satisfaire de leur vie d'opulence, face à la détresse des jeunes générations sacrifiées, qui sont en somme des exilés de l'intérieur. Ce qui à la fois distingue cette pièce de la production québécoise et l'assimile à elle, c'est l'ironie, l'humour, le cynisme, le sarcastique et la cruauté qui s'y entremêlent. Le conflit des générations prend ici le visage de la société tout entière et le langage désabusé de la pièce accentue le caractère de catastrophe, sans issue possible, comme la fin le donne à lire et à entendre en clair.

Deux professeurs de littérature à l'Université Laval, l'un venu d'Allemagne, Hans-Jürgen Greif, l'autre de France, Roland Bourneuf, créent une rupture par leur recherche d'universalisme, au-dessus de la québécitude ou de la québécité. Le premier, avec *L'autre Pandore*⁵⁶, finaliste du Prix du gouverneur général en 1996, reprend la forme des propos de table, un genre classique, où des convives réunis chez une hôtesse racontent l'un après l'autre, comme dans une sorte de compétition, des anecdotes personnelles. On croirait voir dans ce procédé une suite de nouvelles, dont chacune se termine par un point d'orgue, ou une chute étonnante. On n'a guère utilisé cette forme de récit dans la littérature québécoise et l'œuvre de Greif

56. Hans-Jürgen Greif, *L'autre Pandore*, Montréal, Leméac, 1996.

apporte ainsi une nouveauté en même temps qu'une singularité. Greif est aussi l'auteur d'un article sur « La littérature allophone au Québec. Écrire en terre d'accueil », dans lequel il présente les œuvres d'écrivains migrants de la dernière décennie⁵⁷.

Roland Bourneuf, lui, est à la recherche de soi, dans une sorte de prospection des tréfonds de l'être. Pour parvenir à cette fin, il explore, grâce à des recherches de style surréaliste, de langage et de jeux de langage, les confins de la conscience, les zones d'ombre de l'âme humaine. Sa première œuvre, un recueil de poésie, avait précisément pour titre *Passage de l'ombre*⁵⁸ et proposait des textes identifiés comme des « proses ». Ses récits, roman et nouvelles, pour reprendre ses titres, sont des « chroniques des veilleurs », des « mémoires du demi-jour » qui, dans « le chemin du retour », partent à des « reconnaissances » de soi⁵⁹.

57. Hans-Jürgen Greif, « La littérature allophone au Québec. Écrire en terre d'accueil », *Québec français*, printemps 1997, n° 105, p. 61-65. Il a aussi dirigé un numéro spécial de la revue *Tangence* (Rimouski) sur « Les écrivains d'ailleurs », janvier 1999, où l'on trouve, entre autres études, celles de Louise Gauthier sur un roman de Mona Latif-Ghattas (p. 49-61), de Régine Robin, « L'écriture d'une allophone d'origine française », (p. 26-37), une réflexion de Maximilien Laroche, « Du bon usage des écrivains qui viennent de loin » (p. 20-25) et une analyse des romans de Ying Chen, « Vers une définition du texte migrant : l'exemple de Ying Chen », par Christian Dubois et Christian Hommel (p. 38-48), ainsi que deux comparaisons : « Littérature et identité (nationale) dans les cultures francophones contemporaines : un parallèle surprenant dans la création littéraire algérienne et québécoise », par Peter Klaus (p. 77-86) et de Hans-Jürgen Greif, « L'identitaire allophone : les modèles allemand et québécois », (p. 87-111).

58. Roland Bourneuf, *Passage de l'ombre*, Québec, Éditions parallèles, 1978.

59. Roland Bourneuf, *Reconnaissance. Récits*, Sainte-Foy, Éditions parallèles, 1981 ; *Mémoires du demi-jour*, Québec, L'Instant même, 1990 ; *Chronique des veilleurs. Nouvelles*, Québec, L'Instant même, 1993 ; *Le chemin du retour. Roman*, Québec, L'Instant même, 1996.

D'AMÉRIQUE LATINE

Gloria Escomel est née en 1941 à Montévidéo, en Uruguay, et habite le Québec depuis 1967. Elle a abordé plusieurs genres : poésie, contes et nouvelles, théâtre et pièces radiophoniques. Dans *Les eaux de la mémoire*, une des nouvelles a pour titre « Le ruban de Mœbius ». La narratrice se lève le matin et avant de reprendre son travail, s'en va dans le jardin où elle s'incorpore à la nature : gazon, fleurs, arbres. Couchée sur l'herbe, elle évoque « la femme que j'avais le plus aimée – que je n'avais pas su retenir – », comme pour s'attacher encore plus à elle au contact de l'humidité de la rosée, du parfum de touffes de myosotis que son amie avait planté là. Ce mouvement d'identification à la nature (« J'étais dans la clairière et j'étais la clairière ») accentue encore davantage les sensations bouleversantes d'une perte qui l'attend quand elle rentrera, « à l'appel patient de celle qui habitait encore la maison et à qui je demanderais tout à l'heure de ne plus jamais la quitter »⁶⁰. Cette femme est à l'image du ruban de Mœbius, une surface à un seul côté (elle a perdu son autre, son alter ego), désormais dépourvue d'orientation (elle a perdu son sens). Il ne lui reste que la mémoire pour vivre ou pour naviguer en eaux troubles.

Ses autres œuvres présentent le renversement de cette situation où le salut consiste à devenir autre, à éviter les *pièges*⁶¹, à vivre avec *ferveurs*⁶². Pour retrouver l'intimité et la joie de la présence de l'amie, il

60. Gloria Escomel, *Les eaux de la mémoire*, Montréal, Boréal, 1994, p. 59-61.

61. Gloria Escomel, *Pièges*, Montréal, Boréal, 1992.

62. Gloria Escomel, *Ferveurs*, Paris, Éd. Saint-Germain-des-Prés, 1972.

suffit d'écrire, car écrire, c'est devenir son propre *fruit de la passion* :

*Lorsque je m'éveille les matins [...] en sachant que je peux rester à la maison, écrire toute la journée, donc, garder le contact avec Maud, des élancements de joie m'envahissent... Pendant que j'écris, je sens ses mains effleurer mon visage et je plie sous leur caresse*⁶³.

Écrire supprime l'absence et ressuscite l'extase de la jouissance sexuelle. C'est ainsi que l'acte créateur ou l'écriture prend la forme d'une migration qui, en allant vers l'autre et en devenant l'autre, permet de garder le contact intime avec l'intérieur de soi.

*[...] J'écris pour faire la lumière, fixer l'instant ou le créer, posséder et partager... Parce que la vie m'était extase et que je dois la retrouver. Je voulais être créatrice de feu. J'accepte aujourd'hui de n'être que miroir : mais pour qu'il emprisonne à jamais l'image de Maud*⁶⁴.

D'AFRIQUE DU NORD ET DU MOYEN ORIENT

Du monde arabe, ne sont venues, à l'exception de Bernard Antoun et Wajdi Mouawad, que des écrivaines. Nous avons déjà traité des œuvres d'Anne-Marie Alonzo et de Mona Latif-Ghattas. D'autres méritent une mention : Andrée Dahan, Flora Balzano, Nadia Ghalem et Nadine Ltaif. Pour Andrée Dahan, la rencontre de l'Occident est un choc qui exige une réplique. Celle-ci prend la forme d'une critique des abus, des mœurs, des faux discours humanistes, inhérents à la civilisation américaine. Il y a ici empêchement d'identification à une vie imposée où rien, ni dans des

63. Gloria Escomel, *Fruit de la passion*, Laval, Trois, 1988, p. 40.

64. *Ibid.*, p. 39-40.

activités quotidiennes ni dans d'autres, spirituelles ou intellectuelles, ne permet de saisir une expérience vécue. Comme l'explique Anne-Marie Alonzo à propos de postures au moment du repas : « Rien ne fait sens. Direct./ Rien ne se retrouve reconnaît partout des corps rires chants larmes aussi. De coutume. Nourriture. Inattendue⁶⁵ ». De façon plus globale, les romans de Dahan sont des critiques sociales, morales, humaines, d'une vie étrangère qui se donne comme accueillante mais qui impose implacablement ses lois et ses règles.

Flora Balzano, écrivaine plus métissée, née en Algérie, insiste moins sur la critique des autres et davantage sur la déstabilisation causée par la perte du passé et des habitudes antérieures qui obligent presque inéluctablement à revenir au temps de l'enfance. Tous les immigrants sont des écoliers, mais qui agissent dans les cadres d'une école de l'ailleurs. « On veut apprendre, vite, vite, on sent qu'il faut se grouiller, on ne comprend pas tout, c'est dur pour l'orgueil, on rougit, on se dandine, on s'entortille, on s'excuse, on a de nouveau six ans, on entre en première année⁶⁶. » Il se produit un dédoublement du savoir, où l'un, le nouveau, reconnu et légitime, se superpose à l'autre, l'ancien, dépassé, obsolète, pour engendrer chez l'arrivant diverses réactions, de tâtonnement, d'hésitation, d'angoisse et d'étonnement. Une fois l'âge adulte atteint, la narratrice doit faire face aux problèmes de la drogue, de la dépendance, de la difficulté d'entrer en contact avec les autres, sa famille, son mari. En somme, la fille

65. Anne-Marie Alonzo, *Écoute, sultane*, Montréal, l'Hexagone, 1987, p. 93.

66. Flora Balzano, *Soigne ta chute*, Montréal, XYZ éditeur, 1991, p. 36. (Coll. « Romanichels ».)

vit les angoisses existentielles d'une enfant maltraitée et abusée, la mère, celles de l'immigrante, de la toxicomane, de la femme abandonnée. Les personnages sont mal dans leur peau et ont du mal à s'adapter à ce pays de géants. Leur situation personnelle se trouve redoublée par leur statut de Québécoises appartenant non pas à une minorité visible, mais à une « minorité audible⁶⁷ ». Il faut faire un nouvel apprentissage de la vie pour retrouver sa voix, sa vraie nature, pour ne pas oublier totalement ce qu'on a été. S'il s'agit d'une *chute* dans une sorte de vide, on doit, comme le suggère ironiquement le titre, la *soigner*, lui apporter toutes les attentions possibles.

À propos d'Anne-Marie Alonzo, nous avons montré comment l'exil et l'étrangeté prennent la figure de l'empêchement de se mouvoir, de se déplacer dans l'espace. Flora Balzano, on vient de le voir, décrit la même situation comme un déphasement de l'être, un dédoublement schizophrénique. Pour Nadia Ghalem, d'origine algérienne, l'exil⁶⁸ est ce passage d'une langue à une autre, ce changement de culture, orientale pour occidentale, de l'entendement à la surdité. Dans *La Villa Désir*, Selma, aux prises avec les symptômes de la perte de l'ouïe, accumule dans sa mémoire les sons et les mouvements des lèvres afin de contrer, sinon de prévenir, cette radicale transformation : « [...] s'accoutumer à regarder encore et encore, à percevoir avec toute l'énergie de son corps les bruits, les mots⁶⁹ ». Les personnages de ses récits et nouvelles se meuvent dans un univers kafkaesque, où les crimes

67. *Ibid.*, p. 38.

68. Nadia Ghalem, *Exil, poèmes*, Montréal, Les Compagnons du Lion d'or, 1980.

69. Nadia Ghalem, *La Villa Désir*, Montréal, Guérin, 1988, p. 30.

sont incompréhensibles parce que commis dans un monde d'illusions.

Chez Nadine Ltaif, d'origine libanaise mais née en Égypte, l'exil est l'occasion de *métamorphoses*, comme le recueil *Les métamorphoses d'Ishtar*⁷⁰ le montre. L'immigrant dans le pays d'adoption doit sans cesse recommencer sa quête d'existence. Son identité qui se fonde sur une aperception du vide, une sorte de désaisissement du réel, impose un changement constant de l'être : « à peine suis-je née/ que je n'existe/ déjà plus⁷¹ ». Le territoire de l'exil est aussi celui de la parole, du langage. Après avoir perdu sa langue maternelle, « ma langue brûlée⁷² », pour en adopter une autre, il faut la retrouver, la faire renaître afin de pouvoir écrire. « J'entends une bouche obscure en moi./ Une de mes mémoires revient et insiste⁷³ ». La langue de l'exil rend la langue maternelle étrangère et l'être qui la parle et l'écrit, étranger à soi.

Comme chez Latif-Ghattas, la poésie de Nadine Ltaif tente de rapprocher les continents, des espaces différents, voire contraires. En explorant ses mémoires anciennes, racontées dans ses *Élégies du Levant*⁷⁴, elle crée un nouvel espace, un passage *entre les fleuves*⁷⁵ qui devrait permettre de renouer les fils de son histoire personnelle, d'écrire le paradoxe qu'elle vit : « Mais rompre enfin et libre reprendre mes ailes, l'envol, reprendre l'exil, le souffle interrompu, et la traversée

70. Nadine Ltaif, *Les métamorphoses d'Ishtar*, Montréal, Guernica, 1987. (Coll. « Voix ».)

71. *Ibid.*, p. 10.

72. *Ibid.*, p. 45.

73. *Ibid.*, p. 49.

74. Nadine Ltaif, *Élégies du Levant*, Saint-Lambert, Le Noroît, 1995.

75. Nadine Ltaif, *Entre les fleuves*, Montréal, Guernica, 1991.

renouvelée de l'éternelle histoire⁷⁶ », celui de l'exil sans cesse recommencé, toujours à reprendre à zéro. « Quand j'écris je rejoins cette vie antérieure d'où je viens. Où je suis née une première fois⁷⁷ ».

Abla Farhoud, émigrée du Liban, est d'abord et avant tout dramaturge. Dans ce genre aussi, elle reproduit le mouvement caractéristique de beaucoup de migrants vers les autres, le désir de se mettre à leur place, de partager leurs expériences. Pour y parvenir, il faut user de (*jeu de*) *patience*, voir *l'envers du décor*, revenir à *quand j'étais grande*⁷⁸. Pour l'écrivaine, tout n'a pas été facile, l'exil fut douloureux, avec cette difficulté de concilier les deux temps et les deux espaces d'avant et d'après cette douloureuse séparation d'avec le sol natal. En ce sens, le théâtre s'est présenté comme une forme de mouvement obligé, d'action, de jeu, de transition, qui s'expriment immédiatement par le langage, qui n'attendent pas la réflexion, une longue méditation. Comme ces *Filles du 5, 10, 15 ¢*⁷⁹, elle n'a pas le temps de penser, il faut agir, servir, pour justifier son existence. L'écriture est cet acte essentiel qui permet de dépasser le sentiment d'impuissance devant le réel, d'éviter la passivité, de faire face au passé si prégnant de l'enfance afin de trouver un espace habitable.

Tout ce que j'ai écrit se passe ici, avec l'ailleurs qui est toujours un espace imaginé/imaginaire, qui a été vécu

76. *Ibid.*, p. 51.

77. *Ibid.*, p. 37.

78. Abla Farhoud, *Jeu de patience*, créée à Montréal en mars 1994 et publiée chez VLB éditeur en 1997 (coll. « Théâtre ») ; *L'envers du décor* ; *Quand j'étais grande*, créée en 1983 à Montréal par le Théâtre Expérimental des Femmes et publié à Solignac, Le Bruit des autres, 1994.

79. Abla Farhoud, *Les filles du 5, 10, 15 ¢*, créée à Limoges à l'occasion du 8^e Festival, dans une mise en scène de Gabriel Garran et reprise ensuite à Paris et au Festival d'Avignon « off » en 1993.

*sans que l'on sache quand ou comment. Quand on me lit ici, cela se voit que je viens d'ailleurs, mais pour l'étranger, je fais partie des écrivains d'ici. Je pense moi aussi que je fais partie d'ici, avec ce que j'ai acquis, ce que j'ai vécu, avec ma différence, mais comme chaque auteur a sa différence, ni plus ni moins. Je viens d'ailleurs et d'ici*⁸⁰.

Toujours au théâtre, Wajdi Mouawad, arrivé au Québec à neuf ans de son Liban natal, a été marqué comme Abba Farhoud par la guerre fratricide qui y a sévi. *Littoral*, lancé d'abord au Festival de théâtre des Amériques en 1997, a fait ensuite une tournée en Europe pour enfin être repris à Montréal, à La Licorne, et à Québec, au Périscope, en 1998. La pièce met en scène le personnage de Wilfrid, qui n'a pas connu sa mère morte en couche, et apprend au moment d'ébats sexuels la mort de son père qui l'a abandonné à sa naissance. C'est la première partie du drame, dont les titres sont *Ici* et *Hier*. Il décide alors de ramener le corps de ce père dans son pays natal pour l'y enterrer dans un lieu convenable. Mais là, il se trouve dans un de ces coins ravagés par la guerre et surtout par des rivalités entre gens de même famille et de villages différents, qui l'empêchent de réaliser son projet⁸¹. Cette deuxième partie a pour titres : *Là-bas* et *L'autre*. Deux personnages interviennent alors : Simone, qui joue le rôle de protestataire et de rassembleuse et Joséphine, qui collectionne des annuaires afin de garder la mémoire de

80. Blandine Champion, « Le corps ardent de la compassion », Entrevue avec Abba Farhoud (à l'occasion de la publication de son premier roman, *Le bonheur a la queue glissante*, Montréal, l'Hexagone, 1998), *Le Devoir*, samedi 18 et dimanche 19 juillet 1998, p. D1 et D2.

81. La pièce précédente de Wajdi Mouawad, *Willy Protogoras enfermé dans les toilettes*, présentait un adolescent luttant contre l'emprise de sa famille et de ses voisins afin de se trouver lui-même.

ses compatriotes. Par et avec elles, Wilfrid trouvera le *Chemin du Littoral* (la troisième et dernière partie), de la mer où son père sera immergé. Wajdi Mouawad donne lui-même le sens de sa pièce. Trois grandes peurs y sont identifiées : l'amour, la vie et la mort.

*Mais pas tant notre mort, que celle de nos parents, des gens que l'on aime ou qui nous ont formés [...]. Au bout du compte, la conclusion portait sur une évidence : il est important de donner un sens au monde. L'histoire de Wilfrid, c'est l'histoire d'une quête. Et c'est aussi l'histoire d'une révolte, d'une colère, d'une jeunesse qui reproche à ses aînés de ne pas lui avoir transmis le sens et la mémoire nécessaires à la vie des humains*⁸².

Bernard Antoun venu lui aussi du monde arabe (Liban) est le plus québécois, si l'on peut ainsi parler, de tous les poètes migrants. Il adopte cette forme litannique qu'on connaît bien chez Gatién Lapointe, Jean Royer, Pierre Morency et même chez Miron. Dans un poème comme « Ils me disent... »⁸³, qui met en présence les autres et *moi*, il adopte la forme de strophes dont les tournures du début se renversent par la suite. Les trois premières commencent par les mêmes mots :

Ils me disent : venu de loin/ d'une autre rive/ d'un autre fleuve d'un autre soleil

Ils me disent : accent d'ailleurs/ autre façon de voir, de vivre/ autres histoires dans ma mémoire

82. Stéphane Baillargeon, « Rivage à l'abandon », *Le Devoir*, samedi 28 et dimanche 29 novembre 1998, p. B-7. Le mot du metteur en scène précise encore le sens de la pièce : « Le miracle du vingtième siècle, c'est le visage de "l'autre". Car, en ce siècle d'holocaustes, de cauchemars et de perte de l'humanité, le geste de rassembler, de se rencontrer, de se retrouver est devenu un geste miraculeux ».

83. Bernard Antoun, « Ils me disent... », *Solitudes des autres. Anthologie*, Montréal, Liens Interculturels, 1992, p. 11-13.

*Ils me disent : autres ressemblances/ autres images que
je dessine/autres couleurs*

Les trois strophes suivantes changent la formule par la négative :

*Ils ne savent pas/ que si je suis venu ici/c'est pour leur
langue, leur pays pour leur candeur*

*Ils ne savent pas/ que si je les ai choisis/c'est pour che-
miner avec eux vers le meilleur*

*Ils ne savent pas/ que le bonheur c'est d'offrir à la col-
lectivité/ toute la chaleur de sa particulière universalité.*

Les six dernières strophes reprennent à la positive les précédentes, comme dans une sorte de réconciliation :

*Ils savent/ qu'une nuit diversement étoilée/est plus
chatoyante pour le cœur*

[...]

*Ils savent/ que partout sur la terre, de Santiago au
Bangladesh/ une larme a cette même saveur douloureuse
de sel*

[...]

*Ils savent/ que de Sherbrooke à la Baie James, de Hull à
Nicolet/ toutes les âmes s'acquièrent au flux de la
fraternité.*

Ces dernières strophes font penser à des vers souvent cités d'Alain Grandbois : « De Shanghai à Moscou/ De Singapour à Coventry...⁸⁴ ».

84. Alain Grandbois, « Le silence », *Rivages de l'homme. Poésie I*. Édition critique par Mireille Saint-Amour et Jo-Ann Stanton, Montréal, Les Presses de l'Université de Montréal, 1990, p. 168. (Coll. « Bibliothèque du Nouveau Monde ».)

D'HAÏTI

La nouvelle génération d'écrivains haïtiens, parfois arrivés très jeunes au Québec, ou ayant commencé à produire dans les années 1980, présente des différences notoires. Joël Desrosiers l'explique ainsi :

Nous avons grandi au Québec de sorte que notre relation affective avec cette terre est marquée par cette imprégnation-là. En 1986, je déclarais : « Nous sommes des Québécois pure laine crépue. » Ce qui signifie que le Québec est aussi notre pays. Nés ici ou arrivés à un âge précoce, nous avons vécu une expérience de la migration et de la société canadienne totalement différente de ceux qui immigrèrent adultes. Nous réclamons notre appartenance au Québec autant que nos racines dans la Caraïbe : nous Haïtiens québécois. Nous n'entendons pas être des citoyens de seconde classe au Québec⁸⁵.

Ces écrivains sont préoccupés par l'élucidation de leur identité plurielle, par l'altérité et surtout par un retour au lyrisme et à l'intime. En cela, ils se rapprochent des tendances de l'écriture poétique québécoise⁸⁶. Desrosiers signale que la poésie du Québec s'est détachée du nationalisme et du formalisme, pour se tourner résolument vers l'affirmation individualiste, le repli sur soi. Les poètes haïtiens sont entrés dans le courant et rejoignent ainsi les poètes québécois de l'intime et du privé. Dans sa poésie, Desrosiers défait le critère de l'identité fondée sur un espace donné de résidence. Dans cette ère actuelle d'exodes, de migrations planétaires, le lieu d'origine ou le lieu de transplantation n'opère plus

85. Joël Desrosiers, *Théories Caraïbes. Poétique du déracinement*, Montréal, Triptyque, 1996, p. 181-182.

86. Voir Clément Moisan, « Trente ans de poésie québécoise 1967-1997 », dans Réginald Hamel (dir.), *Panorama de la littérature québécoise contemporaine*, Montréal, Guérin, 1997, p. 449-452.

nécessairement de reconnaissance identitaire. La géographie prend une valeur d'indétermination, comme les titres des recueils de Desrosiers l'indiquent, qui évoquent des espaces étendues, *Savanes*, dont les poèmes célèbrent « la force des lieux⁸⁷ », circonscrits dans un territoire donné ; *Tribu*, lieu de désir de « vastitude »⁸⁸ ; ou encore urbains, comme dans *Métropolis Opéra*, « lieux du désastre »⁸⁹, qu'annoncent les musiques et les activités humaines fébriles. Ce dernier lieu de *métropolis* prend un double sens, celui de capitale, ville cosmopolitaine, qui a un sens positif en raison de la multiplicité des voix et des langues qu'on y entend, et celui de mère patrie par rapport à ses colonies, la ville coloniale et post-coloniale étant elle aussi bipolaire. Chez Desrosiers, l'exil n'a plus de valeur négative en soi, car l'écriture, l'*encre*, rend possible un *ancrage*. La poésie permet de passer de l'impossible oubli à la fascination de *l'à-venir*, libre de toute tradition. « Je suis un homme du bel aujourd'hui », affirme Desrosiers.

Pourtant, je reste fasciné par ces mythologies culturelles, sublimes [décrites dans Tribu], parce qu'elles sont profondément enfouies en moi [...] je ressentais qu'au-delà des rituels amoureux persistait une tradition plus vaste et à laquelle j'appartenais. C'est pour cela que le XXI^e siècle sera tribal⁹⁰.

On connaît mal des poètes comme Saint-John Kauss et Saint-Valentin Kauss, qui appartiennent tous

87. Joël Desrosiers, *Savanes*, Montréal, Triptyque, 1993, p. 92.

88. Joël Desrosiers, « Mémoire Océan » ou « Désir de désert », *Tribu*, Montréal, Triptyque, 1990.

89. Joël Desrosiers, « Lieux du désastre », deuxième volet de *Métropolis Opéra*, Montréal, Triptyque, 1987.

90. Joël Desrosiers, *Théories caraïbes*, op. cit., p. 185.

deux au mouvement Surpluréalisme, fondé à Haïti en 1980. Les membres de ce mouvement se sont donné pour objectif non seulement de travailler une œuvre sur le plan formel, mais aussi sur le plan du fond. « L'œuvre surpluréaliste éclate en tout lieu et en tout sens puisque le surpluréalisme touche à l'universel et pose ouvertement d'une façon mondaine la question du langage⁹¹ ». Saint-Valentin Kauss a commencé de publier en 1980 des poèmes qu'une rétrospective a rassemblés en 1992 sous le titre « si représentatif » d'*Oracles du visible*⁹², dont l'auteur dit qu'il représente fidèlement son itinéraire de migrant⁹³. Saint-John Kauss, lui, est le fondateur avec Alix Darmour de l'école surpluréaliste et a publié une dizaine de recueils au Québec, dont *Testamentaire* (1993) et *Territoires* (1995) chez Humanitas⁹⁴. Les liens avec Haïti demeurent étroits, mais l'ombre sanglante de la dictature de Duvalier ne plane plus dans le paysage de ces poésies des dernières générations d'écrivains. Ainsi, les recueils de Gary Klang, l'auteur avec Anthony Phelps de *Haïti ! Haïti !*⁹⁵, rappellent cet événement de la libération au moment de l'Indépendance du pays, au XIX^e siècle, mais font pen-

91. Extraits des manifestes du Surpluréalisme.

92. Saint-Valentin Kauss, *Oracles du visible. Rétrospective, poèmes*, Montréal, Humanitas-Nouvelle Optique, 1992.

93. « St-Valentin Kauss. Profession : écrivain », Entretien réalisé par Jean Jonassaint, *Prestige Magazine Inter*, automne 1996.

94. Saint-John Kauss, *Testamentaire*, Montréal, Humanitas Nouvelle Optique, 1993 ; *Territoires*, Montréal, Humanitas, 1995. Saint-John Kauss a retracé l'histoire de « La poésie haïtienne au Québec », où il note deux vagues, celle des années 1960 et celle des années 1970 et 1980 : « La poésie haïtienne au Québec », *Québec-Canada. Cultures et littératures immigrées, Neue Romania* (Berlin), n° 18, 1997, p. 103-115.

95. Gary Klang et Anthony Phelps, *Haïti ! Haïti !*, Montréal, Libre Expression, 1985.

ser à Aimé Césaire, dans *Moi natif natal*⁹⁶, et à René Depestre dans : *Je veux chanter la mer* suivi de *Les fleurs ont la saveur de l'aube*⁹⁷.

Stanley Péan a passé sa toute petite enfance et son adolescence à Jonquière, au Saguenay. Il connaît bien le Québec au quotidien, et même un Québec provincial. Quant à Haïti, il ne l'a d'abord vue qu'à travers le regard et la mémoire de ses parents, et par la suite l'a fantasmée, puis recherchée dans les livres, avant de la voir réellement⁹⁸. À la fois Haïtien et Québécois à part entière, « je ne suis pas obnubilé, dit-il, par la nécessité de me définir. Avoir conscience d'être "visible" en pays blanc ne signifie pas qu'il faille faire une fixation là-dessus⁹⁹ ». Il est un pur produit du métissage culturel, ses influences littéraires venant, comme il le dit lui-même, de France (Camus), du Québec (Anne Hébert, Jacques Ferron), des Antilles (Jacques Stephen Alexis, le parrain des lettres haïtiennes modernes), des États-Unis (Edgar Allen Poe, d'abord, puis Ray Bradbury, Richard Matheson, Charles Beaumont, Rod Serling, Harlan Ellison) et d'Amérique latine (l'incontournable Borges). Depuis 1993, il a publié plusieurs récits pour

96. Gary Klang, *Moi natif natal* suivi de *Le temps du vide : poèmes*, Montréal, Humanitas, 1995 ; Aimé Césaire, *Cahier de retour au pays natal*, Paris, Présence africaine, Montréal, Guérin, 1990.

97. Gary Klang, *Je veux chanter la mer* suivi de *Les fleurs ont la saveur de l'aube : poèmes*, Montréal, Humanitas Nouvelle Optique, 1993. René Depestre, *Alléluia pour une femme-jardin. Récits d'amour solaire*, Montréal, Leméac, 1973. (Coll. « Francophonie vivante ».)

98. Voir le vidéo « Carnets d'un Black en Ayiti », réalisation, image et scénario de Pierre Bastien, narration de Stanley Péan, 1998. Compte rendu d'André Lavoie, « Haïti, le retour », *Le Devoir*, 12 et 13 décembre 1988, p. B-6.

99. « Stanley Péan : l'œuvre au noir », Entretien de Nathalie Olivier, *Lettres québécoises*, n° 90, été 1998, p. 8.

la jeunesse, dont *L'appel des loups*¹⁰⁰, qui a suscité une controverse. Un professeur du primaire y a vu une apologie des sectes et du suicide, inacceptable pour le jeune public auquel cette œuvre est destinée. L'auteur s'est défendu en disant que la littérature de jeunesse ne doit pas être inféodée aux impératifs de l'enseignement, et à cette fin, n'avoir qu'une fonction édifiante. Ses romans pour adultes ont suscité des reproches de même nature, dont *Zombi blues*¹⁰¹, un roman que la critique considère d'une rare violence. Là encore, Péan s'insurge :

*Ni la littérature ni le cinéma ne sont à la source de la violence qui existe dans la réalité, contrairement à ce qu'insinuent les bien-pensants et les cœurs sensibles. Et puis, comme disait ma mère, les lecteurs qui s'indignent de la violence de Zombi blues, par exemple, n'ont pas idée de la violence infiniment pire, une violence quotidienne et banalisée, qui a sévi en Haïti sous Duvalier*¹⁰².

Au fond, n'ayant d'Haïti comme du Québec que des images imaginaires, c'est comme *écrivain migrant*, dans tous les sens du mot, qu'il se définit : « Enfant du déracinement, je n'avais jamais osé revendiquer une autre patrie que la littérature¹⁰³ ».

DES THÈMES CONNEXES

Comme nous l'avons fait ressortir, il y a des noms qui, dans cette période, sont constamment retenus par

100. Stanley Péan, *L'appel des loups*, Montréal, La courte échelle, 1997.

101. Stanley Péan, *Zombi blues*, Montréal, La courte échelle, 1996 (réédition « J'ai lu », 1998).

102. « Stanley Péan : l'œuvre au noir », *loc. cit.*, p. 9.

103. Stanley Péan, *Le tumulte de mon sang*, Montréal, Québec/Amérique, 1991, p. 52.

la critique et l'histoire littéraires : Sergio Kokis, Marco Micone, Dany Laferrière, Ying Chen, Régine Robin, dont les œuvres sont toutes d'exil, mais dont les thèmes afférents, ceux de l'espace et du voyage, de la demeure, de la mémoire, de la langue, du langage et de l'écriture, prennent une signification particulière.

ESPACE ET VOYAGE

Chez les auteurs de cette période, la mémoire est devenue voyageuse, elle prend le large dans un espace de plus en plus vaste, divers et fragmenté. En ce sens, elle s'intériorise pour ne plus être une lumière extérieure qui se porte sur les objets ou les réalités du passé, mais plutôt une manière de prendre à bras le corps ce même passé et d'en trouver une signification, de pouvoir en somme y participer à nouveau, en pratique l'assumer. Dans cette perspective, la mémoire est liée au voyage, tous les deux évoluant dans l'espace, physique ou mental, imaginaire ou réel.

L'espace et le voyage sont des thèmes voisins dont les co-occurrences les plus fréquentes sont l'aventure, l'exotisme, l'irrationnel, la route, la nature, la mer, la terre, l'histoire, le souvenir, la rencontre des autres, la recherche de soi et le rêve. Le genre où tous ces thèmes sont présents est le « récit de voyage ». Récit d'une aventure programmée, qui amène le voyageur dans un autre pays ou continent, déjà doué des attraits du lointain, il mêle les deux pôles de départ et d'arrivée, met en regard des habitudes de vie, de penser, de sentir, de se comporter en société, évoque des rencontres qui confirment ou révisent les préjugés, insiste sur les différences géographiques, morales, politiques, au profit du lieu et des êtres visités ou quittés momentanément. Le récit de voyage est apologétique, didactique,

philosophique, ce qui n'empêche pas qu'il soit aussi introspectif, réflexif, intériorisé. Il peut même être initiatique, comme on le voit dans le roman de Michel Tremblay, *Des nouvelles d'Édouard*¹⁰⁴, où la découverte de l'Autre (Paris et la France, les livres et le cinéma français) par le personnage est d'abord une découverte de soi, de sa propre « différence », sociale, par rapport à ses compatriotes (parvenus, collet monté) qu'il rencontre sur le paquebot *Liberté* parti de New York pour Le Havre, et homosexuelle, en quête d'une (re)connaissance de sa vraie nature.

Ces thèmes viennent en sorte assez naturellement dans l'écriture migrante. Mais l'espace et le voyage sont traités non pas sous l'angle du récit de voyage traditionnel (rencontre, confrontation), du roman d'aventures classique, mais sous celui de la réminiscence, du retour en arrière, de la recherche des sources, des racines, de la quête d'identité dans une situation d'émigration/immigration qui l'a rendue problématique. Les romans de Sergio Kokis sont des voyages dans l'espace et le temps, un espace qui n'est pas uniquement celui de son pays d'origine, le Brésil, face au Québec d'adoption (*Le pavillon des miroirs*), mais aussi celui de l'Europe (*Errances*) où son personnage Boris, un poète exilé en Europe de l'Est, revient dans son pays natal, le Brésil, poussé par l'envie de revoir la terre de son enfance, une femme qu'il a aimée et ses amis. Mais il se trouve alors confronté à une réalité matérielle qui contredit ses rêves et ses souvenirs. À travers ce thème de l'exil, le lecteur sent que la réalité compte pour bien peu, en fait. En réalité, ce qui reste, ce sont

104. Michel Tremblay, *Des nouvelles d'Édouard*, Montréal, Leméac, 1984.

les mots que l'on utilise pour dire ce qui relève du symbolique ; en définitive, c'est le langage qui organise la réalité.

Mais les mots ne peuvent évacuer complètement l'absence douloureuse de ses proches, le manque de racines. Les sept récits de *L'immense fatigue des pierres*¹⁰⁵, de Régine Robin, racontent la vie d'un personnage, Nancy Nibor, qui habite partout, surtout à Paris, New York et Montréal, mais ne se retrouve chez elle nulle part. C'est dans un Paris occupé que la jeune fille, terrée dans un garage avec sa mère, est forcée de ne jamais parler pour ne pas trahir son accent d'étrangère et de juive. À New York, elle rêve d'y faire venir toute sa famille et à cette fin elle s'oblige à trafiquer leur histoire d'avant les événements. À Montréal, elle craint le nationalisme québécois, comme les autres immigrants, ne comprenant pas bien la langue qu'on y parle et que ses compatriotes juifs du Québec ont négligé au profit de l'anglais.

Dans *Déjà l'agonie*, de Marco Micone, le retour au pays natal accentue encore ce non-enracinement dans Montréal et la non-reconnaissance du lieu originel. Comme le dit Monique Larue, la préfacière,

L'omelette ratée c'est Montréal que ni le couple des grands-parents ni le couple des parents n'ont su, ou pu, habiter. Montréal ou l'impossible fusion, que chacun fuit pour le pays perdu : le village italien, ou cet autre village tribal qu'a été aux yeux naïfs de Danielle Montréal où se situe « le véritable drame » [...]»¹⁰⁶.

105. Régine Robin, *L'immense fatigue des pierres*, Montréal, XYZ éditeur, 1996.

106. Marco Micone, *Déjà l'agonie*, Montréal, l'Hexagone, 1988, « Préface » de Monique Larue, p. 11-13. La citation se trouve à la page 13.

En ce sens, la tragédie de l'exil vécu par ces Italiens émigrés au Québec est aussi celle de la Québécoise, Danielle, l'épouse de Luigi, qui a perdu sa patrie parce qu'elle a confondu la revendication d'un espace avec celle d'un territoire. « À l'heure planétaire, nous tous en exil de nous-mêmes, de notre enfance, de nos pays sans frontières », conclut Monique Larue.

Ce retour au pays de l'enfance, pays rêvé et pays réel en alternance (*Pays sans chapeau*), se fait plus en douceur dans les œuvres de Dany Laferrière. L'euphorie domine chez ce personnage qui revient dans la maison de sa grand-mère Da (*Une odeur du café*), retrouve « le charme des après-midi sans fin » de Petit-Goâve, le soleil du midi, les rues désertes, la mer turquoise scintillant derrière les casernes, la ville qui fait la sieste, et enfin reprend le goût des jeunes filles en fleur de son adolescence, avec leurs rires et leurs cris qui agacent et redoublent l'attrance¹⁰⁷. Mais, dans un tout autre sens, la situation d'exilé a fait de Laferrière un provocateur, comme le montre *Comment faire l'amour avec un nègre sans se fatiguer*. Cette situation lui permet de dire franchement ce qu'il pense, sans concessions, sans peur, car alors il ne s'adresse pas au pays de son enfance, mais à un autre pays, d'adoption.

La Chine de Ying Chen est un lieu de traditions que l'exil a rendu exécration. En particulier, tout ce qui concerne la femme, ce qu'on lui a édicté par des lois ou des règles de vie, telle, dans *Mémoire de l'eau*, cette cérémonie des petits pieds que les mères chinoises

107. Dany Laferrière, *Une odeur de café*, Montréal, VLB éditeur, 1991 ; *Le goût des jeunes filles*, Montréal, VLB éditeur, 1992 ; *Pays sans chapeau*, Outremont, Lanctôt éditeur, 1996 ; *Le charme des après-midi sans fin*, Outremont, Lanctôt éditeur, 1997.

imposent encore à leurs filles au début du siècle. La relation mère/fille prend une tournure plus grave dans *L'ingratitude*¹⁰⁸, où le conflit entre les deux femmes a sa source dans le lourd passé et l'impossibilité de transgresser les tabous et les interdits. Le voyage dans ces romans se fait dans le sens d'un retour aux sources de cette famille traditionnelle, dans laquelle la mère, gardienne de la tradition, impose une identité chinoise à sa fille à coups de menaces et d'autorité. C'est une façon de supprimer le passé pour pouvoir assumer le présent, celui d'un exil qui, même volontaire, n'en pèse pas moins lourd. Avant de revenir en Chine, en 1998¹⁰⁹, Ying Chen avait déjà dit son envie de revoir son pays qui lui manquait.

*Je ne sais pas quoi, au juste, me manque, ce n'est pas quelque chose de matériel, c'est un vide. Quand je suis partie, je ne savais pas pour combien de temps je partirais. Je suis arrivée dans l'inconnu. Au début tout m'étonnait. Maintenant, plus rien ne m'étonne. Aujourd'hui, je suis convaincue que l'odeur de l'eau est partout la même*¹¹⁰.

DEMEURE

À prime abord, le thème de la demeure n'apparaît pas propre aux écrivains immigrants venus s'installer à Montréal. On s' imagine facilement que les écrivains québécois l'ont abondamment utilisé. Mais il prend une connotation dans les œuvres néo-québécoises qui

108. Ying Chen, *L'ingratitude*, Montréal et Arles, Leméac et Actes Sud, 1995.

109. Ce retour que Georges Dufaux a filmé avec la participation de Ying Chen sous le titre « Voyage illusoire » (Office Nationale du Film, ONF, 1998. Voir : www.onf.ca/voyageillusoire).

110. Marie-Claude Fortin, « Ying Chen. Fille de l'eau », *Voir*, septembre 1995.

mérite une explicitation. La demeure, dans le récit de Régine Robin, *La Québécoise*, est vue de l'extérieur comme un lieu intime, chaud, une sorte de refuge. La description qu'elle en donne crée l'impression d'un lieu calme, paisible, serein, reconstitué à partir de souvenirs :

*Les maisons de pierres ou de briques brillent de leurs fenêtres éclairées. On voit dans la transparence de la nuit, les foyers, les lampes anciennes, les tableaux aux murs, les porcelaines rares, les fusils de collection, les bibelots. Partout la beauté, la richesse, la sécurité. Le silence rassurant d'un bien-être quiet*¹¹¹.

La maison devient ainsi un point d'ancrage et de stabilité dans un univers qui dérange et oblige à se repenser sans cesse. Elle est presque une contradiction, en ce sens qu'elle suppose une adhésion parfaite au nouveau réel de l'immigration, dur à vivre. Mais au fond, elle sert de seul lieu fixe dans cet univers dispersé et fragmenté du récit. Ce qui n'est précisément pas la réalité vécue par les personnages errants du roman.

Contrairement à la demeure de l'œuvre de Robin, la maison de Da dans *Une odeur du café*, de Laferrière, est « extérieure », et son point central est la galerie, où la vie se passe tout entière. « Da est sur la galerie aussi fidèlement que le soleil se lève chaque matin, même plus fidèlement car ce n'est pas tous les jours que le soleil se lève¹¹² ». Et la galerie est d'abord et avant tout l'endroit où Da prépare le café et le donne à boire ou le boit elle-même avec délectation. Le signe de ce plaisir extrême est qu'elle ferme alors les yeux, comme pour

111. Régine Robin, *La Québécoise*, op. cit., p. 105-106.

112. Dany Laferrière, *Une odeur du café*, op. cit.

aller au fond d'elle-même trouver la source de ce plaisir presque mystique. « Da m'a pris le sachet des mains, l'a ouvert et est restée longtemps à respirer le café. Elle m'a regardé et a souri avant d'en prendre une pincée pour la déposer sur sa langue. Da a fermé les yeux¹¹³ ». Ce geste de fermer les yeux en préparant, en contemplant et en buvant le café, est l'équivalent d'entrer en paradis. « Un soir, j'ai demandé à Da de m'expliquer le paradis. Elle m'a montré sa cafetière. C'est le café des Palmes que Da préfère, surtout à cause de son odeur. L'odeur du café des Palmes. Da ferme les yeux¹¹⁴ ».

Dans *Les lettres chinoises* de Ying Chen, les correspondants parlent chacun(e) de leur existence, soit pour rappeler le souvenir, chez la fiancée restée à Shanghai, soit pour donner une idée du lieu d'accueil, chez le fiancé installé à Montréal. Ce dernier tente de faire saisir le bien-être physique, les sensations d'un bain chez soi. Pour lui, ne plus prendre « une douche dans une salle de bain publique » procure non seulement un confort mais donne une assurance.

Le matin, quand je saute dans la baignoire à la maison et plonge sous la chaleur de l'eau, je me sens plus que jamais à l'abri. Je n'ai plus à me découvrir devant des gens connus ou inconnus et à me sentir ainsi dépourvu jusqu'au plus profond de moi¹¹⁵.

Cette sensation physique et psychologique devient un bien-être psychique chez ce personnage : « Je suis content de moi-même. Je commence à aimer un peu cette vie »¹¹⁶. Le confort et les atouts de la civilisation

113. *Ibid.*, p. 157.

114. *Ibid.*, p. 16.

115. Ying Chen, *Les lettres chinoises*, Montréal, Leméac, 1994, p. 19.

116. *Id.*

nord-américaine lui procurent un certain bonheur dans ce moment où il doit à la fois s'adapter au pays nouveau et attendre fébrilement la venue de l'être aimée. La tranquillité qui s'installe en lui change le monde ambiant. Ce point de vue nouveau modifie également la perception des réalités qui l'entourent. Ainsi, « [...] la lune d'ici est plus belle que celle de notre pays. Elle est plus grosse et plus claire¹¹⁷ ». Et comme pour approfondir cette sensation, le personnage ajoute : « Elle a l'air en bonne forme » et laisse voir une contamination des façons de parler du Québec. Il y a même métonymie ici, car la lune représente par sa bonne forme l'état de bien-être du personnage. Celui-ci constate d'ailleurs que jadis, quand il habitait Shanghai avec sa fiancée, cette même lune lui paraissait « trop souvent assombrie par les nuages, [elle] semblait prête à se transformer en eau, à tomber du ciel et à mourir sous nos pieds »¹¹⁸. Le pays quitté est donc celui d'un malaise : « j'étais autrefois inquiet par cette pâleur, cette fragilité de *notre* lune »¹¹⁹. Le mot *autrefois* signale une rupture avec le passé récent, mais d'un autre côté, le personnage ne s'est pas encore tout à fait détaché de son milieu, car cette lune dont il parle est encore appelée *notre* lune. Chez Ying Chen, les comparaisons servent à magnifier le pays d'adoption, où tout est plus beau, plus grand. Et les termes utilisés, *eau*, *tomber*, *mourir*, *pieds*, renvoient toujours à la mémoire du passé chinois, dont l'évocation ramène le sentiment de fragilité, d'inquiétude, inhérent au pays d'origine, de mauvaise conscience à son endroit.

117. *Id.*

118. *Ibid.*, p. 20.

119. *Id.* C'est nous qui soulignons.

Un personnage de *Gens du silence* de Marco Micone synthétise ce thème :

[...] *Pour un immigré, la maison est plus qu'une maison. Quand tu sens le sol trembler sous tes pieds, quand l'angoisse finit pas de t'étouffer, quand ton pays et ta famille t'ont abandonnée, la maison alors est beaucoup plus qu'une maison, la maison, c'est un peu comme mon pays*¹²⁰.

Ici, la maison se substitue à tout ce qui a été laissé derrière : les parents, les amis, les traditions, les lieux géographiques, les coutumes, la culture, elle est le passé entier du pays lui-même. Elle est le tout de l'immigrant, sa raison de vivre et de survivre dans le lieu d'accueil, qui n'est pas toujours accueillant.

Chez Kokis également, le processus d'intégration passe par les sensations de confort et de tranquillité. Toutefois ce n'est pas la maison qui sert de lieu où les émotions s'épanouissent mais ces « étendues blanches » du pays de Québec, qui contrastent avec la réalité du Brésil natal : « Comme je venais du tourbillon, ce calme m'a séduit. Peu à peu cependant, un processus insolite s'est mis en marche, discret et extrêmement efficace : accepter d'être étranger, exilé. Considérer toutes choses comme provisoires [...]»¹²¹.

MÉMOIRE

La maison renvoie sans cesse au passé, au lieu abandonné, comme un remède à ce manque. C'est la mémoire qui met en scène. la réminiscence, le souvenir et aussi l'oubli. Elle donne un espace au rêve, au

120. Marco Micone, *Gens du silence*, op. cit., p. 122.

121. Sergio Kokis, *Le pavillon des miroirs*, op. cit., p. 47-48.

voyage imaginaire, au sentiment de solitude, de mélancolie, ou même de désespoir. En ce sens, la mémoire est double : passive d'abord, active ensuite. Dans les œuvres déjà citées, on peut voir chez Ying Chen une mémoire passive, de nature surtout symbolique, où les symboles sont vécus comme des stupéfiants. Chez Micone, Laferrière, Robin et Kokis, par contre, la mémoire est active, plutôt historique : chez Micone, autobiographique, chez Laferrière, réminiscente chez Robin et récitative chez Kokis.

Une autre œuvre de Ying Chen s'intitule précisément *Mémoire de l'eau*¹²². Deux thèmes sont mis en détermination : l'eau et la mémoire. En ce sens, il ne s'agit pas de l'élément naturel, mais bien de sa symbolique dans l'univers chinois. L'eau est à la fois bénéfique, c'est l'élément essentiel des rizières, par exemple, mais aussi inquiétante. On a lu plus haut, à propos de la lune chinoise assombrie par les nuages qu'elle « semblait prête à se transformer en eau, à tomber du ciel et à mourir sous nos pieds »¹²³. Tel est bien évoqué ici un parcours, des nuages à la surface liquide (le lien entre les deux est aussi liquide), qui se traduit par une chute et une mort. La liberté débridée des éléments dans les sphères du ciel et de la terre conduit à montrer que le pays du passé est celui de l'inquiétude, du tourment, de l'angoisse et de la mort. Dans le récit, la mémoire du fiancé de Montréal sert d'argument pour convaincre la fiancée de Shanghai à poursuivre ses démarches afin d'obtenir son visa et de rejoindre son amoureux. Si, à la fin, ce projet ne réussit pas, ce n'est pas la mémoire qui flanche, mais les possibilités du

122. Ying Chen, *Mémoire de l'eau*, Montréal, Boréal, 1992.

123. Ying Chen, *Les lettres chinoises*, op. cit., p. 20.

réel qui l'annulent. Chez Chen, la mémoire est d'une telle force qu'elle campe, dans *L'ingratitude*¹²⁴, une mère chinoise dans des traits plus cruels, sans doute, qu'ils ne sont dans la réalité. La haine de la fille pour cette mère qu'elle accuse de l'avoir mise au monde et de la punir par son suicide, est d'une telle force qu'elle fait croire à une marâtre. L'auteure s'étonne que les lecteurs l'aient perçue ainsi. « C'est par la perception de sa fille qu'elle est méchante, mais c'est une femme tout à fait respectable qui a toujours voulu le bien de sa fille¹²⁵ », explique-t-elle.

Chez Marco Micone, la mémoire est celle du pays réel que ses personnages évoquent sans cesse : l'Italie du sud, Collina. Dans *Le figuier enchanté*¹²⁶, qui se présente plutôt comme un essai, Micone raconte les origines italiennes de sa famille et des immigrants venus de la même région, les raisons de l'exil de ses parents, les conditions d'intégration à la vie québécoise, surtout montréalaise. La mémoire ici est active : elle cherche les raisons du déracinement, le pourquoi de l'exil et les moyens de s'approprier cette mémoire historique, liée d'abord à des faits de nature économique qui ont amené ces paysans italiens, dont ses propres parents et lui-même, à quitter leur pays, mais aussi à des faits politiques, la guerre, les luttes entre le nord de l'Italie, plus riche, et le sud, pauvre et déshérité. Cette mémoire est pleine de tendresse, contrairement à celle de Chen ; elle rappelle à l'exilé la chaleur de l'Italie natale, la sécheresse du paysage, les oliveraies

124. Ying Chen, *L'ingratitude*, op. cit.

125. Louise Leduc, « Entre ciel et mère », *Le Devoir*, samedi 21 et dimanche 22 octobre 1995, p. D-2.

126. Marco Micone, *Le figuier enchanté*, Montréal, Leméac, 1990.

du petit village, les jeunes filles auxquelles les parents ne voyaient pas d'avenir, les fascistes qui deviennent communistes, les femmes vêtues de noir qui geignent ensemble à la fontaine.

La mémoire chez Dany Laferrière est attachée à des souvenirs d'enfance, sur cette galerie où rien ne bouge, si ce n'est cette gestuelle sacrée de la préparation et de la dégustation du café. Les souvenirs viennent de l'odeur, de la couleur et du goût, ils sont sensuels au premier chef. Le titre du roman place la mémoire sous le signe de l'odorat, source d'un plaisir extrême. Mais tout l'univers des personnages, leur habitat et la vie en général prennent la couleur du jaune omniprésent. Dans le salon noir se trouve un paravent jaune, comme une sorte de lumière dans cette obscurité ; « une petite femme de trente centimètres [qui] se promène sur des talons aiguilles devant moi », est une « naine jaune »¹²⁷. Le jaune est le signe du féminin, et renvoie au cœur, à l'amour, maternel et sexuel. Le grand-père qui devient colérique parce qu'il voit « un grand nœud jaune » sur la tête du narrateur enfant, a lui un « œil noir »¹²⁸. Le contraste de couleurs, dans ce cas, est significatif des attitudes humaines.

Dans l'œuvre de Régine Robin, la mémoire n'est plus linéaire, mais éparpillée et dispersée. Dès le début de *La Québécoise*, l'auteur annonce le projet : « Pas d'ordre. Ni chronologique, ni logique, ni logis. Rien qu'un désir d'écriture et cette prolifération d'existence »¹²⁹. Le souvenir ne se ramène pas à un élément ou à un événement mais s'étale sur un temps qui a déjà

127. *Ibid.*, p. 31.

128. *Ibid.*, p. 33.

129. Régine Robin, *La Québécoise*, op. cit., p. 15.

commencé et qui demeure interminable. Il est en somme historique et pour le capter il faut le faire migrer d'un point à un autre, le mettre en relation avec tous les autres moments de sa trame errante. On peut l'associer à la mouvance du récit, incessant passage d'un pays à un autre, et à celle du langage, qui laisse croire qu'on parle toutes les langues : français, québécois, yiddish, allemand, anglais, alors qu'on n'en parle ou n'en écrit qu'une. C'est ce que Robin appelle une « [m]émoire divisée à la jointure des mots¹³⁰ ».

Depuis son arrivée au Québec, en 1970, Sergio Kokis a noté l'obsession des Québécois pour leur passé. Il constate que ce « thème du retour, de la mémoire, n'est pas un thème important ailleurs qu'au Québec¹³¹ ». C'est pourtant ce thème de la mémoire et de ses curieuses distorsions qui lui a inspiré *Errances*¹³². Boris, son personnage, un poète exilé en Europe de l'Est, revient dans son pays natal où la réalité matérielle se trouve confrontée à ses rêves et à ses souvenirs. Boris cherche à mieux comprendre son passé qui, par moments, paraît n'avoir jamais existé. « Étaient-ce des mensonges ou de la pure fiction¹³³ », se demande-t-il ? La mémoire est alors celle qui garantit le récit lui-même. Mais malgré toutes ses acrobaties narratives, le narrateur-voyageur qui a quitté son pays natal pour courir le monde dialogue avec des interlocuteurs qui tentent d'imaginer les causes de son errance. « Ils avaient tous un besoin viscéral de permanence, de

130. *Ibid.*, p. 147.

131. Pierre Cayouette, « Le cas Kokis », *Le Devoir*, 28 et 29 septem - bre 1996, p. D-1.

132. Sergio Kokis, *Errances*, Montréal, XYZ éditeur, 1996.

133. *Ibid.*, p. 119.

cohérence et d'appartenance [...] ». Ils n'auraient pas, comme lui, le courage de partir à l'aventure. Boris, le narrateur, trouve ainsi un exutoire à leur vie fade et mensongère. Mais lui-même se questionne pour savoir qui est le menteur, qui est dupe, dans cette histoire, après, comme il le dit, « avoir passé et repassé ce passé qu'il n'arrivait pas à dépasser »¹³⁴. La mémoire est un récitatif qui permet d'éclaircir son propre réel, sa vie, ses options de vie, un questionnement de sa conscience profonde. « Je reconnais dans tous mes souvenirs ce donjuanisme existentiel. C'est peut-être là l'aspect primordial de cette identité fuyante que j'essaie de retracer en révisant le passé¹³⁵ ». La mémoire sert à départager le charme des récits de leurs contenus réels ou fictifs, et à reconnaître leur forme de pure fiction souvent mensongère.

LANGUE, LANGAGE ET ÉCRITURE

Les écrivains néo-québécois viennent de plus en plus de pays ou de régions où la langue française n'est pas la langue d'usage. Le français qu'ils ont parfois appris comme langue seconde dans leur pays d'origine, ils l'adoptent en arrivant au Québec et l'utilisent dans leurs œuvres. Nous mettons ensemble langue, langage et écriture qui, pour ces écrivains, posent un problème de continuité et de vérité. Dans l'écriture, il y a d'abord la langue d'usage, celle du pays d'origine ou celle du pays d'accueil, dans le cas du Québec et de Montréal, le français ou l'anglais. Marco Micone a surtout mis en scène cette question des langues en confrontation ou en

134. *Id.*

135. Sergio Kokis, *Le pavillon des miroirs*, op. cit., p. 170.

conflit et de leur portée sur la vie des protagonistes. Dans *Gens du silence*, une famille se déchire sur ce point. La père considère que c'est l'anglais qui domine en Amérique et qu'il faut par conséquent envoyer les enfants italiens à l'école anglaise. À quoi sa fille Nancy rétorque : « Les vrais Anglais envoient leurs enfants à l'école française pour rester boss. C'est les faux Anglais comme toi qui ne comprennent pas un mot d'anglais qui envoient leurs enfants à l'école anglaise¹³⁶ ».

Le problème ne se pose pas de la même façon pour Régine Robin, Sergio Kokis et Ying Chen. Pour Robin, il s'agit de fondre dans une nouvelle langue les langues qui lui sont présentes ou passées, celles que *La Québécoite*¹³⁷ parle : le français évidemment, le québécois, le yiddish mais aussi l'allemand, l'anglais et le polonais. En fait, le titre de l'œuvre indique que « la Québécoite » ne parle pas, qu'elle est muette. Il lui faut donc apprendre à parler, à s'exprimer. Et cela suppose que les contraintes sociales, morales, les barrières psychologiques et culturelles soient abolies.

Chez Kokis également, la langue du pays d'accueil, ce français qu'il avait d'ailleurs déjà appris lors d'un séjour à Strasbourg avant de venir au Québec, n'est pas à disputer ou à discuter.

Maintenant que je suis allé partout, je me rends bien compte que la langue n'a aucune importance. Je peux dire mon malaise ou mon désir en plusieurs idiomes mais tout cela n'est que forme, simple algèbre [...]. Et je sais désormais que, jusqu'à la fin, les rêves, les caresses et les cris de douleur jaillissent uniquement dans la

136. Marco Micone, *Gens du silence*, p. 69.

137. Régine Robin, *La Québécoite*, op. cit., 1983.

*première langue. Dans celle qui a compté, et qui nous a poussés à en apprendre d'autres*¹³⁸.

Pour Ying Chen, le français s'est imposé de soi, elle l'a appris en Chine à l'école et à l'université québécoise. Comme pour Micone et Kokis, le français n'était pas sa langue maternelle. Elle décrit la difficulté de s'exprimer et de progresser en français, et constate aussi que l'étranger qui essaie de parler français au Québec, avec des efforts et des fautes, se voit souvent répondre en anglais. Et le paradoxe se produit. L'étranger progresse davantage en anglais qu'en français même si on lui impose d'étudier le français et d'apprendre à l'utiliser dans les situations concrètes de la vie. Il est donc soumis à une double contrainte. Mais ce français acquis et pratiqué les a tous formés. Négovan Rajic raconte comment, lors de son séjour à Paris, il consignait dans de petits calepins des notes pour une histoire fantastique. « Ainsi a commencé, dit-il, la dernière phase de mon amer et doux apprentissage de la langue française¹³⁹ ». Comme le dit une autre écrivaine, Alice Parizeau, venue de Pologne : « le français n'est pas ma langue maternelle. Pour moi, il n'est pas inné. Le processus d'apprentissage et d'assimilation a sûrement influencé ma façon d'écrire¹⁴⁰ ».

Dany Laferrière, lui, ne se pose pas de question de langue. Il a appris le français dans son pays, en même temps que le créole, mais comme tout Haïtien, les deux langues ne sont pas sur le même plan, l'une est écrite, l'autre orale, l'une réservée à Haïti, l'autre à la commu -

138. Sergio Kokis, *Le pavillon des miroirs*, op. cit., p. 169-170.

139. Négovan Rajic, « Écrire en français », *Écrits du Canada français*, n° 66, Montréal, Écrits du Canada français, 1989.

140. Donald Smith, « Alice Parizeau : l'histoire servie par une écriture palpitante », *Lettres québécoises*, n° 41, printemps 1986, p. 46.

nication avec les locuteurs de la France et des pays francophones. Aussi, sa maîtrise du français lui a donné accès à la littérature qui, de livre en livre, revivait d'autant plus « qu'on peut écrire en toute liberté¹⁴¹ ».

De la langue, on passe au langage, qui est déjà du domaine de l'écriture. Kokis le note à propos d'*Errances* :

Je voulais entreprendre un travail sur le langage. Il s'agissait de montrer, à travers ce thème de l'exil, que la réalité compte pour bien peu, finalement. Ce qui compte, ce sont les mots que l'on emploie pour décrire une « certaine » réalité qui, elle, est de l'ordre du symbolique. Le découpage linguistique organise notre réalité. Et je pense que la littérature est le lieu idéal pour s'interroger sur le symbolisme du langage, tous les sens que l'on donne aux mots, aux récits¹⁴².

Régine Robin entreprend pour sa part la quête d'une langue, le yiddish, qui doit permettre de faire réapparaître une culture. Là aussi, le processus passe par l'écriture « pour recouvrer la parole occultée, pour prendre possession de son espace¹⁴³ ». Dans l'œuvre théâtrale de Marco Micone, les personnages ne sont pas de simples reproductions de conflits de générations, de familles, de mentalités d'immigrants. « Chez nous, après le problème de la langue, c'est la sauce tomate qui cause le plus de chicanes¹⁴⁴ », affirme un de ses protagonistes. Mais un drame comme *Addolorata* est aussi une métaphore des communautés ethniques en

141. Dany Laferrière, *La chair du maître*, Outremont, Lanctôt éditeur, 1997, quatrième de couverture.

142. Pascale Navarro, « Sergio Kokis. Le grand chemin », *Voir*, 31 octobre-6 novembre 1994, p. 32.

143. Marie Couillard, « Une parole qui dérange : La Québécoise de Régine Robin », *Lettres québécoises*, n° 31, automne 1983, p. 26.

144. Marco Micone, *Addolorata*, p. 23.

état de rupture, de crise contre le pouvoir du père et du passé. Le dramaturge vise à témoigner, à retrouver la mémoire des immigrés, de ces « gens du silence » à qui il tente de redonner la parole. De même pour Ying Chen qui veut, par ses œuvres, se libérer du passé obsédant de la Chine, représentée par des traditions désuètes, ou encore par une mère étouffante, celle du roman *L'ingratitude*. Elle a pris le parti de la liberté, qui lui impose d'être visible, mais pas trop. « J'ai envie de disparaître et je n'y arrive pas¹⁴⁵ », dit-elle. D'où, poursuit-elle, « je commence à avoir peur de cette liberté qui m'attire comme un trou noir. Je suis ahurie par sa profondeur¹⁴⁶ ». Pour elle, la solution est d'être écrivain à part entière et de ne plus se considérer ou d'être considérée comme Chinoise ou même comme Québécoise.

Thématique et écriture ont partie liée. Toutes les deux contribuent à une sorte de thérapie¹⁴⁷. La mémoire du passé sert, comme le dit Kokis, à dépasser le passé, ou à se l'approprier, de manière à le maîtriser. Le meilleur mode de thérapie est l'écriture qui permet de revivre en profondeur ce passé et de l'actualiser, de le rendre presque palpable. Au terme de la démarche apparaît une nouvelle liberté, qui rend possible l'exis -

145. Ying Chen, « Profil », *L'Actualité*, 15 novembre 1995, p. 89.

146. Ying Chen, *Les lettres chinoises*, op. cit., p. 45.

147. « Parfois, je voudrais ressembler à ces tailleurs de pierres qui, à l'ombre de certaines vieilles églises, ne cessent d'insuffler leur âme aux rocs. Moi aussi, je taille et retaille, sans relâche, dans cette matière qui est la langue, essayant de ressusciter la mémoire des êtres qui ne sont plus ou de conserver celle des femmes et des hommes dont le destin fut tragique. Devant l'énormité de la tâche, il m'arrive d'être pris par le découragement, mais que faire ?... je suis possédé par le démon de l'écriture », Négovan Rajic, « Écrire en français », *Écrits du Canada français*, n° 66, 1989, p. 138.

tence dans le lieu d'exil. Apparaissent aussi des moyens d'y prendre racine, comme le thème de la maison l'a montré, où l'écrivain crée ce refuge à la fois imaginaire et réel, sous des traits à la fois anciens et nouveaux, le passé se soumettant au présent et le présent au passé. Au terme, l'écriture synthétise les parcours de l'exil et de l'enracinement, qu'elle symbolise par la mémoire et la demeure, dans des formes dites « migrantes », qui sont des formes et de passage et de stabilité.

*Chacun de mes romans, explique Dany Laferrière, a son propre mode d'exécution. Comment faire l'amour avec un nègre... emprunte beaucoup au jazz, à l'improvisation : je voulais rompre brutalement avec la tradition française et avec la littérature haïtienne que je connaissais, Eroshima relève du haïku. Le goût des jeunes filles s'inspire du cinéma...*¹⁴⁸.

L'influence littéraire américaine est constamment présente dans ses œuvres, mais elle vient surtout du sud où il vit, à Miami (Floride), proche de Haïti, entre Montréal et Port-au-Prince. Jacques Pelletier décrit ainsi son style :

*Il pratique une écriture traversée par l'oralité, empruntant l'allure rythmée du jazz et du blues. Cela donne à ses textes une allure syncopée, elliptique, et en cela très enlevée, très rapide [...]. Son écriture s'apparente, et il en est lui-même conscient, à du reportage, une réalité chassant l'autre selon une logique narrative obéissant aux lois qui régissent l'univers du flash et du clip*¹⁴⁹.

Le terme *migrante*, appliqué à l'écriture de Laferrière, prend une valeur d'entre-deux, ni totalement

148. Francine Bordeleau, « Entretien. Dany Laferrière sans arme et dangereux », *Lettres québécoises*, n° 73, printemps 1994, p. 10.

149. Jacques Pelletier, « Profil. Toutes couleurs réunies », *ibid.*, p. 12.

américaine, ni typiquement française du Québec, ou une valeur très ancienne, par rapport à une autre, moderne ou postmoderne, qu'il décrit dans « Un écrivain primitif », l'entrée en matière du *Pays sans chapeau* :

*Je n'écris pas, je parle. On écrit avec son esprit, On parle avec son corps [...]. J'écris à ciel ouvert au milieu des arbres, des gens, des cris, des pleurs [...]. On dirait un peintre primitif. Voilà, c'est ça, j'ai trouvé. Je suis un écrivain primitif*¹⁵⁰.

Depuis le milieu des années 1980, on a qualifié l'écriture des écrivains immigrants d'*écriture migrante*. Le terme s'est substitué à celui d'écriture immigrante pour désigner précisément une façon d'écrire qui délaisse les sentiers battus, qui va à l'aventure, qui prend en compte les risques de la migration vers d'autres pays, vers d'autres ciieux, vers d'autres humains, mais surtout vers d'autres formes qui dénoncent les idées reçues, les lieux communs, les clichés. L'expression *écriture migrante* ou *métisse* vient d'un écrivain néo-québécois, Robert Berrouët-Oriol et date de 1986¹⁵¹. Dans *La Québécoite*, Régine Robin en identifie la forme qu'elle nomme alors une « parole immigrante » :

*Elle ne sait pas trop poser sa voix. Trop aiguë, elle tinte étrangement. Trop grave, elle déraile. Elle déraper, s'égare s'affole, s'étirole, se reprend sans pudeur. La parole immigrante dérange. Elle déplace, transforme, travaille le tissu même de cette ville éclatée. Elle n'a pas de lieu. Elle ne peut que désigner l'exil, l'ailleurs, le dehors*¹⁵².

150. Dany Laferrière, *Pays sans chapeau*, op. cit., p. 13-15.

151. Robert Berrouët-Oriol, « Effet d'exil », *Vice Versa*, décembre 1986-janvier 1987, p. 20-21.

152. Régine Robin, *La Québécoite*, op. cit., p. 197-198.

Selon Pierre Nepveu, le terme *migrante* insiste davantage sur le mouvement, la dérive, les croisements multiples que suscite l'expérience de l'exil. « Immigrante », par contre, est un mot à connotation socioculturelle, alors que « migrante » a l'avantage de pointer vers une pratique esthétique, une dimension évidemment fondamentale pour la littérature actuelle¹⁵³. Robert Fournier et Robert Berrouët-Oriol en précisent le sens, dont le terme *métisse* ajouté à *migrante*, désigne toujours un micro-corpus d'œuvres littéraires produits par des sujets migrants :

*Les écritures migrantes [...] sont celles du corps et de la mémoire ; elles sont, pour l'essentiel, travaillées par un référent massif, le pays laissé ou perdu, le pays réel ou fantasmé constituant la matière première de la fiction [...]. Les écritures métisses [...] se réappropri(ent) l'Ici, inscrivant la fiction – encore habitée par la mémoire originelle – dans le spatio-temporel de l'Ici ; ce sont des écritures de la perte, jamais achevées, de l'errance et du deuil*¹⁵⁴.

Sans être une écriture différente, l'écriture *migrante* adopte des voies nouvelles qui la distinguent des pratiques littéraires courantes. Aussi, a-t-elle été non seulement perçue comme nouvelle ou différente, sous bien des rapports, mais elle est désormais enregistrée par la critique et l'histoire littéraires, dans des ouvrages officiellement destinés à l'enseignement et à la recherche.

153. Pierre Nepveu, *L'écologie du réel*, op. cit., p. 207-209.

154. Robert Berrouët-Oriol et Robert Fournier, « L'émergence des écritures migrantes et métisses au Québec », *Québec Studies*, n° 14, Spring/Summer 1992, p. 12.

L'INTERTEXTUALITÉ COMME TRANSCULTURALITÉ

On a beaucoup parlé et traité de l'intertextualité comme renvoi de texte à texte, souvent sans indication explicite, sous la forme d'emprunts directs d'une œuvre à une autre, de citations littérales, d'allusions ou de renvois. Ce sont les formes les plus connues. La socio-critique parle d'inscription dans un texte, ou de co-texte, ainsi que l'explique Régine Robin :

Le co-texte est ce qui accompagne le texte, l'ensemble des autres textes, des autres discours auxquels il fait écho, tout ce qui est supposé par le texte et écrit avec lui. Au niveau du texte, il n'y a que du référent intratextuel car chaque élément du texte appartient à un système de références, intra-textuel [...] ; le co-textuel n'est jamais en dehors du texte. Il dessine autour de lui son univers de connivence, de lisibilité¹⁵⁵.

On ne sépare plus l'intertextuel de l'intratextuel, dont les deux fonctions contextuelles sont de l'ordre de l'action du texte, de la psychologie de la lecture, de la situation narrative.

On a vu dans notre première période, chez Juan Garcia par exemple, des exemples de tels rapprochements de textes, qui renvoient par leur titre ou leurs intertitres à des œuvres de Gaston Miron (« Compagnon des Amériques », « Compagnons de la neige ») et dans un poème de Garcia, par allusion à la devise du Québec « Je me souviens »¹⁵⁶. Dans ces cas particuliers, la critique a décelé une convergence dans une tradition poétique identifiée à la première phase de

155. Régine Robin, « Pour une socio-poétique de l'imaginaire social », *Discours social/Social Discourse*, vol. 5, n° 1-2, 1993, p. 11-12.

156. Voir chapitre 3.

l'Hexagone. Cette stratégie textuelle est permanente dans notre corpus, du début à la fin. Mais le renvoi à d'autres textes peut se faire par rappel d'une œuvre antérieure ou contemporaine, la reprise de l'intrigue d'une autre œuvre, le recours à des formes romanesques, théâtrales ou poétiques existantes, nettement identifiables. Un récent roman de Ying Chen, par exemple, *Immobile*¹⁵⁷, reprend le titre d'un livre d'Anne-Marie Alonzo, *L'immobile*¹⁵⁸, paru huit ans auparavant. Les *lettres*, le sous-titre de l'œuvre d'Alonzo, rappellent également le premier roman de Chen, *Les lettres chinoises*, tandis que les deux titres soulignent la situation physique de l'écrivaine et des personnages. Ying Chen semble se prêter souvent à ces hasards, *Les eaux de la mémoire* de Gloria Escomel¹⁵⁹ étant l'inversion de son *Mémoire de l'eau*, paru la même année¹⁶⁰. Il en est de même du titre du roman de Dominique Blondeau, *Les errantes*¹⁶¹ et de celui de Sergio Kokis, *Errances*¹⁶². Ou encore, celui d'Alice Parizeau, *Côte-des-neiges*, que reprend Mauricio Segura avec *Côte-des-Nègres*¹⁶³. En fait, les écrivains

157. Ying Chen, *Immobile*, Montréal, Boréal, 1998.

158. Anne-Marie Alonzo, *L'immobile : lettres*, Montréal, l'Hexagone, 1990.

159. Gloria Escomel, *Les eaux de la mémoire*, op. cit.

160. Ying Chen, *Mémoire de l'eau*, Montréal, Leméac, 1992.

161. Dominique Blondeau, *Les errantes*, Montréal, Québec/Amérique, 1983.

162. Sergio Kokis, *Errances*, Montréal, XYZ éditeur, 1994.

163. Alice Parizeau, *Côte-des-neiges*, Montréal, Pierre Tisseyre, 1983 ; Mauricio Segura, *Côte-des-Nègres*, Montréal, Boréal, 1998. Mauricio Segura est né à Temuco, au Chili. C'est son premier roman, que les éditeurs proclament être « un portrait du monde des immigrants comme on en trouve peu dans la littérature québécoise. Une adolescence livrée à elle-même, coincée entre les rêves des parents et la réalité d'un monde hostile » (*Le Devoir*, samedi 26 et dimanche 27 septembre 1998, p. D-3).

immigrants se croisent désormais autant qu'ils croisent les écrivains québécois. Un dernier cas, le plus direct, est illustré par ces *Poèmes faxés*, où Louise Desjardins, Jean-Paul Daoust et Mona Latif-Ghattas s'échangent des poèmes sous la forme de fax¹⁶⁴. De Louise à Mona : « Mona de Montréal/ tu es d'Égypte/ comme je suis d'Abitibi/ mais je suis l'étrangère/ dans cette ville/ une sauterelle de la nuée/ qui fuit dans son pays¹⁶⁵ ». Jean-Paul Daoust, qui a déjà publié plusieurs recueils égyptiens¹⁶⁶, parle à Louise des pharaons : « Pendant qu'à vol d'oiseau nonchalamment/ Des nuages à l'allure moyennâgeuse/ Inviteront à d'autres rêveries/ Les pharaons de la nuit¹⁶⁷ ». Et Mona à Jean-Paul : « Retour d'Égypte l'ancienne/ Ici des montagnes de neige/ Beau pays froid/ Où nul ne meurt sous les bombes éclatées/ Beau pays neuf et vierge encore des traditions de haine/ Beau pays froid qui conserve les fougues à leur degré humain¹⁶⁸ ».

Dans la période qui nous occupe ici, l'intertextualité prendrait plutôt le nom de transtextualité, en ce sens que le renvoi à d'autres œuvres est circonscrit dans un espace précis, le Québec, et dans un temps contemporain. La transtextualité serait le transfert d'une culture littéraire à d'autres et son partage par des écrivains venus d'ailleurs et ceux d'ici. Un bon exemple de ce phénomène de transfert dans le cadre multi-culturel de Montréal est le recueil de nouvelles de

164. Jean-Paul Daoust, Louise Desjardins, Mona Latif-Ghattas, *Poèmes faxés*, Trois-Rivières, Écrits des Forges, 1994.

165. *Ibid.*, p. 10.

166. Jean-Paul Daoust, *Poèmes de Babylone*, Trois-Rivières, Écrits des Forges, 1982 ; *Taxi pour Babylone*, Trois-Rivières, Écrits des Forges, 1996. (Coll. « L'orange bleue ».)

167. « Les pharaons », *ibid.*, p. 80.

168. « Et j'essaie de chanter », *ibid.*, p. 83.

Monique Proulx, *Les aurores montréalaises*¹⁶⁹, qui trouve son unité dans le lieu et le milieu de la métropole où sont mis en scène des écrivains et des écritures migrants. La structure de ces nouvelles est typique des œuvres de Monique Proulx. Dans son premier recueil, *Sans cœur et sans reproche*¹⁷⁰, elle relie les nouvelles par les mêmes personnages, Benoît et Françoise, qui sont des protagonistes au statut d'archétypes, de caricatures et de clichés. Elle ne dissocie donc pas chacune des nouvelles mais les relie d'une façon ou d'une autre.

Les six parties, placées sous le signe de couleurs (*Gris et blanc ; Jaune et blanc ; Rose et blanc ; Noir et blanc ; Rouge et blanc ; Blanc*), qui regroupent les vingt-sept récits des *Aurores montréalaises*, partent du même principe de liaison des nouvelles, sous la forme cette fois d'une mosaïque culturelle. Les parties sont introduites par six textes de caractère typographique différent, en italiques, qui tous mettent en scène des arrivants à Montréal : un écolier mexicain, une jeune Chinoise de Shanghai (qui pourrait être le personnage masculin des *Lettres chinoises* de Ying Chen ou elle-même), une Italo-Québécoise (un personnage de Marco Micone), un Montréalais haïtien et une Amérindienne. À l'intérieur de ces six groupes, des récits sont dédiés à Pierre Foglia, le chroniqueur d'origine italienne de *La Presse*, à Dany Laferrière, à Marco Micone et au dernier venu de France, Patrick Cady, l'auteur de *Quelques arpents de lecture*¹⁷¹, une anthologie de citations

169. Monique Proulx, *Les aurores montréalaises*, Montréal, Boréal, 1996.

170. Monique Proulx, *Sans cœur et sans reproche*, Montréal, Québec/Amérique, 1983.

171. Patrick Cady, *Quelques arpents de lecture*, Montréal, l'Hexagone, 1995.

du roman québécois. En ce sens, l'œuvre se présente comme une réécriture de plusieurs textes migrants. Dans ces récits, le Montréal multiculturel est un lieu de passage, d'échanges, de transferts. Passage d'un quartier à un autre, grec, italien, chinois, hassidim, etc., échanges de rites, de coutumes, de langues¹⁷², de cultures. Monique Proulx exécute une traversée des cultures immigrantes par la culture québécoise et, en empruntant l'autre, s'enrichit d'autant. Ce dernier point se remarque en particulier dans la nouvelle éponyme et dans les cinq textes introductifs des parties, où l'immigrant qui écrit à quelqu'un n'aura pas de réponse, non seulement parce que ce quelqu'un ne peut lui répondre, mais aussi parce que la seule réponse est à trouver dans le lieu habité et ses habitants, quels qu'ils soient, amérindiens, francophones, anglophones, allophones. Et la seule voie pour y arriver est de provoquer ces relations interpersonnelles qui répondent à un désir et à une nécessité de communication, en somme d'appriivoiser la différence et de se rendre solidaires. Ainsi toutes les composantes montréalaises (*montréalaises*) ne se comprennent que dans ces interrelations des personnages, qui sont presque des symboles mis en scène par Monique Proulx : Blanc, Noir, Haïtien, Amérindien, Mexicain, Chinois, homme, femme, adolescents, père, mère, etc. Un de ces transferts se trouve même situé au cœur de la réalité francophone de Montréal, où un professeur de littérature de l'UQAM décide de laisser son poste pour aller rejoindre les clochards qui parquent aux alentours de l'université et

172. Monique Proulx, « L'avenue du Parc, par exemple, est un champ de bataille linguistique, un micro-Babel où tonitruent la laideur », *Les aurores montréalaises*, op. cit., p. 159.

ailleurs. Le mouvement est irrésistible : l'Autre attire et est attiré et ce double mouvement est sans cesse à entretenir, car comme l'écrit la narratrice : « Montréal est une ville qui n'arrête pas de changer [...] une ville qui additionne tellement de nouveaux visages que l'on perd toujours celui que l'on croyait connaître¹⁷³ ».

LA PARTICIPATION AUX INSTITUTIONS

Avant d'en arriver à la reconnaissance des écrivains néo-québécois par l'institution littéraire, on doit noter leur implication dans celle-ci, leur participation à ses activités et ses manifestations publiques. Dans l'élaboration de notre Banque de données sur la littérature néo-québécoise, nous avons inscrit cet élément qui paraissait important pour la compréhension du phénomène. Depuis le début des échanges ethnoculturels au sein de la littérature québécoise, nous avons vu que les auteurs, même ceux qui paraissaient le plus en retrait du monde littéraire, ont pris en compte cette réalité. Michel van Schendel, par exemple, a toujours prôné l'engagement de l'écrivain dans les débats de société. Il s'est également fait le critique de l'idéologie qui se cache dans les ouvrages d'enseignement, dans les pratiques scolaires et dans les mécanismes souvent occultés des institutions sociales et politiques. Il a mené ce combat depuis les années 1960, et même avant, jusqu'à aujourd'hui. Les immigrants qui ont pris place dans notre histoire vers la fin des années 1970 et dans les années 1980, ont réfléchi publiquement, dans des journaux, des revues, des magazines, sur leur statut dans la société québécoise et leur intégration ou non à

173. *Ibid.*, p. 164.

celle-ci. Marco Micone, par exemple, a contribué à définir la culture immigrante et s'est donné la tâche de rendre son engagement plus précis et même explicite, dans le sens de l'Indépendance du Québec, lors du Référendum de 1995. Et ce, non sans choquer ni créer des dissensions au sein de sa communauté et chez les autres groupes ethniques.

Les débats de société ne conviennent toutefois pas à tous. Sergio Kokis, sans doute le plus engagé des écrivains de la dernière coulée, a surtout voulu être présent lors de colloques portant sur la chose littéraire, de rencontres et de lançements de ses livres, ou d'ateliers portant sur le statut et la vie de l'écrivain. Il est sans doute celui qui, bien que (ou parce que) parfaitement intégré à la littérature québécoise, a pris ses distances par rapport à elle, se donnant comme le critique des institutions québécoises, de l'art par exemple, dont les productions sont à ses yeux sclérosées et les institutions, le lieu de magouilles et d'acointances douteuses¹⁷⁴. En ce sens, on peut le comparer à Claude Jasmin qui a déjà effectué des charges similaires contre les mêmes cibles, ce qui situe les deux écrivains dans la même sphère, aussi Québécois l'un que l'autre, quoique différents à la fois comme écrivains, comme penseurs, comme diffuseurs de leurs propres œuvres. D'autres profitent également des rencontres d'écrivains dans les « cafés littéraires », les foires du livre, pour dire ce qu'ils pensent du milieu social et littéraire ; on revoit souvent les mêmes visages, Naïm Kattan, Dany Laferrière, Sergio Kokis et Marco Micone, par exemple. Les prix qu'ils ont obtenus ont

174. À l'occasion de la publication de *L'art du maquillage*, Montréal, XYZ éditeur, 1997.

été autant d'occasions de les inviter à prendre la parole et à répondre à des questions souvent liées à leur situation d'immigrant, d'écrivain appartenant ou non à la littérature québécoise.

Pour cette période comme pour toutes les autres, nous avons noté le rôle des écrivains immigrants dans le milieu de l'édition. Depuis Eugène Achard, fondateur de la Librairie canadienne et de bien d'autres maisons, jusqu'à Anne-Marie Alonzo, co-fondatrice des Éditions Trois (1989) et de la Troupe Auto-Grappe (1981), directrice de collection aux Éditions Nouvelle Optique, lectrice aux Éditions de la Pleine Lune, on ne compte plus les fondateurs-fondatrices de maisons d'édition, de revues ou de magazines, les directeurs-directrices littéraires, les responsables de collection, les lecteurs-lectrices pour le compte d'éditeurs. Ils et elles ont été à la naissance de mouvements, de groupes, d'organismes littéraires ou en ont été des membres actifs et des collaborateurs. Leurs relations s'étendent autant, sinon plus, aux écrivains québécois qu'à ceux de leur communauté culturelle et d'autres communautés. Leur participation à des événements qui ont marqué la vie littéraire indique également leur implication dans la société et le milieu québécois.

LA RECONNAISSANCE INSTITUTIONNELLE

La littérature a toujours été soumise à des conjonctures historiques qui en ont fait varier la définition même, mais surtout les contenus et les conceptions. Une conjoncture est « une finalité sans fins », selon Pierre Bourdieu, en ce sens que, dans la pratique des organisations sociales, une certaine finalité est attribuée aux choses elles-mêmes, tandis qu'en sociologie, les choses sont perçues selon leurs fonctions. On aurait

pu penser que Bourdieu pencherait ici pour la conception de la sociologie, alors qu'il présente plutôt la situation de l'organisation sociale comme telle. Pour bien apprécier cette distinction, et son utilisation ici, il faut noter que dans le cas de la reconnaissance institutionnelle de l'écriture migrante dans la littérature québécoise, la finalité est inscrite dans le système lui-même, sans pour autant qu'on puisse en identifier les buts. Les pratiques littéraires – production, édition, critique, historique – sont le fait d'agents qualifiés et autorisés, qui, dans une certaine mesure, fondent la littérature et lui donnent ses caractères propres. Il faut donc étudier d'abord la réalité, les choses, avant de déduire les intentions des organisations ou des institutions.

Dans ce phénomène des écrits d'écrivains immigrants, plusieurs agents ou instances interviennent dans leur production et leur évaluation. Au tout début, l'édition et la distribution introduisent un mouvement, une orientation et une évaluation. Dans certains cas, il est attendu que des maisons d'édition se spécialisent un tant soit peu dans l'édition de certaines œuvres. Ainsi, L'Instant même qui, dès le départ, s'est donné pour tâche de publier des recueils de nouvelles, peut bien dévier de son intention première, mais l'ensemble de sa production se retrouve dans ce genre particulier et l'identifie. Dans les années 1960 et après, Pierre Tisseyre a édité de nombreux auteurs immigrants, sans donner à sa maison un caractère multiculturel. Pour sa part, une maison comme Naaman, à Sherbrooke, publiait surtout des auteurs non québécois dans tous les genres, mais sans refuser systématiquement des Québécois, ce qui lui donnait un visage propre et une production marquée du signe de la diversité ou de l'étrangeté. À cette maison d'édition était reliée *Présence*

francophone, une revue universitaire consacrée à la Francophonie littéraire, qui semblait accentuer ce caractère. Une maison comme Guernica, fondée dans les années 1980, a publié surtout des auteurs italiens, et même des auteurs italiens de langue anglaise, sans pour autant négliger les autres. Plus près de nous, Triptyque, Humanitas, Trois, Remue-ménage, sont quelques-unes des maisons d'édition qui publient majoritairement des auteurs néo-québécois. On peut même associer à ces maisons XYZ éditeur, Leméac, Québec/Amérique, l'Hexagone, qui inscrivent à leur programme de plus en plus d'œuvres néo-québécoises.

Guernica, Triptyque, Humanitas et d'autres maisons d'édition ont mis de l'avant des œuvres qui ont à la fois signalé et illustré ce qu'en 1986-1987 on a appelé *l'écriture migrante*. Dans *L'écologie du réel*, Pierre Nepveu intitule son chapitre 12 « Écritures migrantes », et explique que « l'imaginaire québécois s'est largement défini, depuis les années soixante, sous le signe de l'exil (psychique, fictif) » et que

*l'écriture québécoise dans son ensemble [n'a] jamais été autant cosmopolite et pluri-culturelle [...]. C'est pourquoi toute théorie de la trans-culture n'a de véritable sens et ne trouve sa portée que dans une pratique, à la fois lecture et écriture, où le pluriel et le métissage se réalisent dans des circonstances particulières, et à travers des tensions, des paradoxes, des limites*¹⁷⁵.

Dans *Humanitas* (la revue de la réalité interculturelle), un numéro a pour titre « La littérature québécoise des années 80 : une culture qui s'internationalise¹⁷⁶ », et

175. Pierre Nepveu, *L'écologie du réel*, op. cit., p. 200-201 ; p. 202-203.

176. *Humanitas*, n^{os} 20-21, 1987.

présente une entrevue de Pierre Nepveu sur « Les créateurs ethniques et leur place dans la cité¹⁷⁷ ». Les créateurs québécois et néo-québécois travaillent donc ensemble à cette ouverture de la littérature québécoise sur le monde, en même temps qu'à des échanges qui restent toujours frappés d'une dualité : soit reconnaître l'autre, soit être l'autre. Pierre Nepveu constate que

[...] l'ouverture peut donner dans le mimétisme, le regard sur la différence devenir une absorption pure et simple dans la différence. Pour reprendre la critique que formule à cet égard Christian Roy, « l'obsession du pareil » pourrait bien alors ne se dissoudre que pour laisser place à « un culte du même » : faux pluralisme, niant abstraitement toute identité, toute origine¹⁷⁸.

Les éditeurs ont senti que la présence des écrivains migrants dans leur(s) collection(s) s'avérait un outil de promotion et un bon instrument de diffusion. Pour toutes les périodes couvertes par notre étude, l'éditeur qui vient en tête dans l'édition et la diffusion des auteurs néo-québécois est Pierre Tisseyre et Le Cercle du Livre de France, les deux faisant partie du même Groupe d'édition. Pour la dernière période, XYZ éditeur, qui publie Kokis, rivalise avec Leméac, l'éditeur de Chen et Micone, ainsi qu'avec Boréal, Québec/Amérique et Hurtubise HMH, où toute l'œuvre de Naïm Kattan a paru. Mais tous ont dans leur catalogue des œuvres néo-québécoises dont la singularité a servi d'atout pour la publicité de leurs maisons. En 1994, les Éditions Balzac lancent les deux premiers titres¹⁷⁹

177. *Ibid.*, p. 13-19.

178. Pierre Nepveu, *op. cit.*, p. 202.

179. *Le nègre crucifié* de Gérard Étienne (Montréal, Nouvelle Optique, 1974, réédition, Genève, Édition Metropolis, 1989. Préface de

d'une nouvelle collection, « Autres Rives » et, pour souligner l'événement, instituent un débat sur la place des écrivains d'origines ethniques dans la littérature québécoise. Les participants, québécois et néo-québécois, dont quatre journalistes de revues (*Vice Versa*, *La Tribune juive*, *Voir*, *Images*) ont souligné les pièges de la différence (« Pourquoi souligner l'altérité ? ») qui, comme le souligne Richard Martineau, pourrait aller jusqu'à créer des collections pour les femmes immigrantes qui ont une parole différente des hommes immigrants, ou encore une sous-collection pour les jeunes femmes immigrantes qui ont une parole différente des immigrantes plus âgées. Mais il semble bien que cette initiative soit une nécessité, puisqu'elle permet à des écrivains d'autres origines d'être publiés, ayant souvent du mal à trouver un éditeur québécois qui les accueille. D'autre part, le thème de la rencontre, « La littérature multiethnique crée-t-elle un nouveau ghetto littéraire ? », amène aussi à remettre en cause les termes « multiethnique » et « ghetto ». Comme le souligne un écrivain québécois d'origine haïtienne : « Je suis au Québec, j'écris au Québec avec mon âme québécoise, avec tout l'apport que j'y ai apporté et qui est enrichi par le Québec. On me dit multiethnique. Je ne suis pas ethnique, je suis homme », clame-t-il¹⁸⁰.

La critique n'a pas été en reste et s'est montrée attentive au phénomène, apportant même des arguments à l'appui de la production et de la consécration des écrits migrants. La critique journalistique, d'abord, qui dans les années 1980 n'a jamais laissé passer un seul

Franck Laraque) et *Golden Eighties* de Fulvio Caccia, Montréal, Éditions Balzac, 1994.

180. Jacques Therrien, « La littérature multiethnique crée-t-elle un nouveau ghetto ? », *Le Devoir*, 13-14 août 1994, p. C-6.

des auteurs immigrants sans commentaire, accordant même parfois un préjugé favorable à des œuvres en raison du caractère distinctif des auteurs. Ce fut le cas de Dany Laferrière, au moment de la publication de *Comment faire l'amour avec un nègre sans se fatiguer*¹⁸¹, et même, sinon surtout, par la suite. La critique universitaire, dans les revues et les essais a cessé, depuis le milieu des années 1980, de considérer comme pertinents les quatre critères de sélection du *Dictionnaire des œuvres littéraires du Québec*¹⁸² : 1) avoir été édité par une maison québécoise ; 2) avoir été écrit par un Québécois ou par une personne ayant choisi de vivre au Québec ; 3) viser le Québec comme premier lieu de consécration ; 4) relever, en tout ou en partie, de l'imaginaire ou du réel québécois¹⁸³. Il faut bien dire que ce sont les quatre critères ensemble qui valent, et non un seul à la fois. Mais il n'en reste pas moins que chacun des ces critères a un caractère aussi aléatoire que l'ensemble, ce qui laisse le lecteur dans l'impossibilité d'établir des frontières, lesquelles ont d'ailleurs

181. Dany Laferrière, *Comment faire l'amour avec un nègre sans se fatiguer*, Montréal, VLB éditeur, 1985.

182. *Dictionnaire des œuvres littéraires du Québec*, Montréal, Fides, 1994, tome 6, « Avertissement », XVI. Ces critères apparaissent aussi dans le tome 5 précédent.

183. Pour le premier critère, des auteurs comme Jacques Godbout et Anne Hébert, qui n'ont publié qu'à Paris, ne seraient pas retenus. Ceux qui vivent hors du Québec, en Ontario, au Nouveau-Brunswick, seraient également exclus du corpus, selon le deuxième critère. Le troisième critère, viser le Québec comme lieu de consécration, pose les questions de qui consacre ? où consacre-t-on ? et quels sont les lieux de consécration ? Enfin, quatrième critère, quelles sont les œuvres qui relèvent de l'imaginaire ou du réel québécois ? Sur ce dernier point, on peut se demander : qu'est-ce que l'imaginaire québécois ? et ce qui caractérise le réel québécois. S'il s'agit du lieu géographique, du milieu social et culturel québécois proprement dit, toutes les œuvres « américaines » ou celles qui se situent dans d'autres continents et pays, pourraient se retrouver hors du corpus littéraire québécois.

de plus en plus tendance à s'estomper. L'internationalisation force la littérature nationale à devenir de plus en plus nationale, afin de ne pas perdre sa visibilité, même si, d'une part, elle sort de ses frontières et prend en compte l'Autre et les Autres, l'Étrange et l'étranger, et surtout, d'autre part, si elle n'hésite pas à assumer la diversité et sa diversité.

Les prix et distinctions sont sans conteste des marques d'une reconnaissance de cette particularité de la littérature actuelle du Québec. Le fait, par exemple, qu'une œuvre comme *Le pavillon des miroirs*, de Sergio Kokis, remporte plusieurs des prix littéraires de l'année 1994 au Québec, au Canada et en France, est un signe révélateur. Jamais auparavant un auteur québécois n'avait fait une telle récolte. Qu'une jeune écrivaine comme Ying Chen (auteure de *L'ingratitude*, publié conjointement par Leméac et Actes Sud) se rende jusqu'à la dernière sélection pour le Prix Fémina¹⁸⁴, indique qu'il n'existe désormais aucune distinction entre écrivains québécois et néo-québécois pour une reconnaissance hors Québec. La traduction des œuvres en anglais ou en d'autres langues ne subit aucune contrainte sous ce rapport également, bien au contraire.

Dans ce domaine de la consécration, il est une zone qui ne trompe personne : celle des manuels ou des ouvrages scolaires qui légitiment des genres, comme la chanson, la littérature de jeunesse, ou des corpus, comme celui des œuvres d'écrivains immigrants, ou néo-québécois. De 1994 à 1997, quatre ouvrages

184. Voir l'article du *Nouvel Observateur*, de Jean-François Josselin, qui qualifie le livre d'une « sorte de chef-d'œuvre », n° 1614, 12-18 octobre, 1995, p. 59.

d'histoire de la littérature québécoise paraissent, un en France, sous la direction de Yannik Gasquy-Resch, *La littérature du Québec*¹⁸⁵, deux chez Guérin éditeur, l'un de Luc Bouvier et Max Roy, *Littérature québécoise du xx^e siècle*¹⁸⁶, l'autre, *Panorama de la littérature québécoise contemporaine*¹⁸⁷, sous la direction de Réginald Hamel, et le dernier chez Hurtubise HMH, *Littérature québécoise, des origines à nos jours*¹⁸⁸, sous la direction de Heinz Weinmann et Roger Chamberland. À ces *Histoires* s'ajoutent une *Anthologie de la littérature québécoise*¹⁸⁹, parue aux Éditions du Centre Éducatif et Culturel et préparée par Michel Laurin avec la collaboration de Michel Forest et une autre anthologie, *Littérature québécoise du xx^e siècle*¹⁹⁰, préparée par quatre professeurs du Cégep Marie-Victorin. Ces maisons d'édition québécoises sont toutes spécialisées dans le marché scolaire des collèges et universités. Depuis la fin des années 1960, soit depuis le dernier d'une série d'ouvrages de cette décennie (*Histoire de la littérature française du Québec*, dirigée par Pierre de Grandpré¹⁹¹), les publications dans ce domaine proprement dit étaient

185. Yannick Gasquy-Resch (dir.), *La littérature du Québec*, Paris, Edicef/Aupelf, 1994. (Coll. « Histoire littéraire de la francophonie ».)

186. Luc Bouvier et Max Roy, *Littérature québécoise du xx^e siècle*, Montréal, Guérin, 1996.

187. Réginald Hamel (dir.), *Panorama de la littérature québécoise contemporaine*, Montréal, Guérin, 1997.

188. Heinz Weinmann et Roger Chamberland, *Littérature québécoise, des origines à nos jours*, Montréal, Hurtubise HMH, 1996.

189. Michel Laurin et Michel Forest, *Anthologie de la littérature québécoise*, Montréal, Centre Éducatif et Culturel CEC, 1996.

190. Christian Braën, Anne-Marie Pepin, François Poisson et Nathalie Roy, *Littérature québécoise du xx^e siècle. Introduction à la dissertation critique*, Ville Mont-Royal, Décarie éditeur, 1997.

191. Pierre de Grandpré (dir.), *Histoire de la littérature française du Québec*, Montréal, Beauchemin, 1967-1969, 4 volumes.

rares, sinon inexistantes. Une des explications est l'absence de demande du milieu de l'éducation pour ce genre de manuels et surtout l'absence d'incitation venant du Ministère de l'Éducation. Or, en 1995, les directives ministérielles, la réforme des programmes du Cégep et la valorisation de l'enseignement de l'histoire littéraire ont suscité une réponse de la part des professeurs¹⁹² mais aussi des éditeurs, qui ont flairé le vent nouveau.

On peut alors se demander si l'Anthologie et ces nouvelles Histoires renouvellent la matière, changent les périodisations, la hiérarchie des auteurs, font place à de nouveaux genres, etc. La réponse est : OUI. Pour ce qui nous occupe ici, nous insisterons surtout sur l'ajout d'un corpus significatif au domaine littéraire : l'écriture migrante ou les œuvres d'écrivains migrants. Dans *Le panorama* cité plus haut, sous la direction de Réginald Hamel, un chapitre est intitulé : « Les Néo-Québécois ». Le collaborateur assigné, Maximilien Laroche, d'origine haïtienne, et professeur à l'université Laval, constate lui-même que dans les ouvrages concurrents :

On voit apparaître des sections ou des sous-sections qu'on ne connaissait point. Des titres comme « Ruptures et pluralisme » (Bouvier et Roy), « Un nouveau monde, dérives et pluralisme, littérature migrante » (Weinmann et Chamberland), « Société pluraliste et littérature métisse, les récits de l'ailleurs ici : l'essai : différends et

192. Les auteurs de l'anthologie *Littérature québécoise du xx^e siècle* l'affirment clairement : « En 1994, le ministère de l'Éducation du Québec proposait une réforme de l'enseignement du français au collégial. L'implantation de quatre cours issus de cette réforme a nécessité la recherche d'outils didactiques appropriés et il s'est trouvé qu'au cégep Marie-Victorin des professeurs se sont donné la mission de produire des manuels adaptés aux nouvelles exigences » (« Avant-propos », p. 9).

différents » (Laurin), font désormais une place à l'écriture dite « néo-qubécoise »¹⁹³.

L'institution scolaire et universitaire enregistre donc une donnée absente jusqu'ici, mais déjà présente dans des ouvrages spécialisés, ceux de Réjean Beaudoin¹⁹⁴ ou de Pierre Nepveu¹⁹⁵, par exemple. Cette nouvelle information, qui fait date, est transmise par la critique littéraire à « l'école ». Pour expliquer cette donnée, il faut d'abord considérer que le manuel est un outil pédagogique, mais que l'objet inscrit dans le manuel provient d'ailleurs, de l'Institution littéraire pour sa reconnaissance et de l'Institution universitaire pour son élaboration didactique. Dans l'ouvrage dirigé par Yannick Gasquy-Resch, c'est elle-même qui écrit la section « Écritures migrantes », comprise dans la quatrième partie, « Orientations ». Font l'objet d'une présentation et de citations les écrivains italo-qubécois Fulvio Caccia, Marco Micone et Antonio D'Alfonso, les Haïtiens, Gérard Étienne et Dany Laferrière, Naïm Kattan, Marilú Mallet, Nadine Ltaif et Régine Robin. Luc Bouvier et Max Roy, eux, retiennent trois écrivains dans leur section « Ruptures et pluralisme (1960-1990) » : Dany Laferrière pour le « Récit », Robert Gurik et Marco Micone pour le « Théâtre ». Dans *Littérature québécoise, des origines à nos jours*, Chamberland et Weinmann créent une section du roman contemporain intitulée : « Écrivains migrants », où se retrouvent, avec leur photo, Régine Robin, Sergio Kokis, Dany Laferrière, Marco Micone, Ying Chen, et Émile Ollivier. Naïm Kattan apparaît dans la section

193. Réginald Hamel, *op. cit.*, p. 618.

194. Réjean Beaudoin, *op. cit.*

195. Pierre Nepveu, *op. cit.*

« Essais », sans précision de « migrant ». Quant au texte de Maximilien Laroche, dans le *Panorama* paru chez Guérin, il fait partie d'une grande section intitulée « Essais », composée comme un fourre-tout : « La francophonie », « La philosophie depuis 1968 », « Les lois linguistiques dans leur contexte démographique », « Trente ans d'historiographie québécoise » et « L'essai en sciences sociales ». L'essai « néo-québécois » de Laroche est autant celui des écrivains migrants que des essayistes québécois qui ont touché de près ou de loin au multiculturel et à l'interculturel. Toutefois, dans les chapitres du même ouvrage portant sur le roman et la nouvelle, le fantastique et la science-fiction, les responsables font mention d'auteurs néo-québécois : Élisabeth Vonarburg, Naïm Kattan, François Piazza entre autres. Pour le roman, Gilles Dorion inscrit une sous-section intitulée « Les écrivains migrants », où il donne en ordre alphabétique une quinzaine de noms, et cite des œuvres de quelques-uns¹⁹⁶ de ces « romanciers migrants [qui] contribuent efficacement à façonner et à transformer l'imaginaire en apportant des points de vue neufs et originaux, des sensibilités différentes sur les thèmes de prédilection des Québécois¹⁹⁷ ». Il conclut : « L'éventail très varié de leurs thèmes et de leur écriture apporte une contribution et un enrichissement considérables à la littérature d'accueil dont ils font désormais partie¹⁹⁸ ». Désormais, en effet, l'écriture et les écrivains migrants constituent un élément de

196. Dominique Blondeau, Monique Bosco, Pan Bouyoucas, Ying Chen, Naïm Katan, Sergio Kokis, Dany Laferrière, Mona Latif-Ghattas, Émile Ollivier, Alice Parizeau, Stanley Péan, Alain Pontaut, Négovan Rajic, Jean-François Somcynsky, Élisabeth Vonarburg.

197. Réginald Hamel, *op. cit.*, p. 381-382.

198. *Ibid.*, p. 382.

la définition de la littérature québécoise actuelle. Dans leur *Anthologie de la littérature québécoise*¹⁹⁹, Michel Laurin et Michel Forest créent un dernier chapitre intitulé « Société pluraliste et littérature métissée ». Ils expliquent le contexte historique de cette période qui va de 1967 à nos jours, par la transformation de la société québécoise devenue dans un premier temps multiculturelle, puis dans un second temps pluraliste, d'où est née une littérature dite « métissée ». Dans chacune des sections génériques, un texte d'écrivain québécois est suivi de quatre ou cinq textes d'auteurs migrants. Pour « Poètes sans frontières », Gérald Godin, Marco Micone, Antonio D'Alfonso, Filippo Salvatore et Anne-Marie Alonzo ; pour « Les récits de l'ailleurs ici », Sylvain Trudel, Émile Ollivier, Dany Laferrière, Ying Chen et Paul Zumthor ; pour « Le théâtre fait quasi relâche », Suzanne Lebeau, Marco Micone, Pan Bouyoucas et Abba Farhoud ; pour « L'essai : différents et différends », Doris Lussier, Naïm Kattan et Gérard Étienne. Si l'on excepte l'ouvrage de Roy et Bouvier, qui ne retient que trois écrivains néo-québécois, ceux qui se trouvent dans tous les autres sont : Marco Micone, Naïm Kattan, Émile Ollivier, Dany Laferrière, Ying Chen et Sergio Kokis. Dans leur anthologie *Littérature québécoise du xx^e siècle*, les professeurs du Cégep Marie-Victorin retiennent Robert Gurik au chapitre 5, « Identité et rapport au pays », et la moitié d'écrivains migrants sur les trente qui composent le chapitre 6, « Rythmes et parcours : l'éclatement des frontières ». Leur choix recoupe en partie celui des auteurs de l'anthologie précédente,

199. Michel Laurin et Michel Forest, *Anthologie de la littérature québécoise*, op. cit.

soit : Ying Chen, Naïm Kattan, Jean-Pierre Ronfard, Régine Robin, Anne-Marie Alonzo, Mona Latif-Ghattas, Dany Laferrière, Antonio D'Alfonso, Flora Balzano, Sergio Kokis Marco Micone, Marilú Mallet et Émile Ollivier. Le palmarès est aussi large que celui auquel nous ont habitués les critiques, mais il souligne aussi les préférences des critiques qui les ont sélectionnés, les ont commentés plus souvent que d'autres, les ont en quelque sorte désignés comme incontournables. De toute manière, ces écrivains consacrés appartiennent presque tous à la dernière partie de notre histoire de l'apport ethnoculturel à la littérature québécoise.

Pour apporter des précisions à cette reconnaissance, nous reprenons des données fournies précédemment, qui les inscrivent dans des lieux repérables et identifiables. L'Institution littéraire reconnaît cette réalité « néo-québécoise », par l'édition, les prix, la critique. Dans *Lettres québécoises* de l'été 1992²⁰⁰, on note que les publications des Néo-Québécois avaient quadruplé dans la décennie 1980 par rapport à la précédente. Des maisons d'édition se sont spécialisées dans la publication d'auteurs immigrants, dont Guernica (1984) et Nouvelle Optique, Libre Expression, sans compter des maisons qui ont publié plusieurs œuvres de ces auteurs, dont XYZ éditeur, Triptyque et Les Éditions Balzac (collection « Autres Rives »). Des revues se sont donné pour objectif de traiter, de façon continue ou sporadique, de la pluralité culturelle, dont *Dérives* (1975), *Mœbius* (1977), *La Parole métèque*

200. Jean Jonassaint, « De l'autre littérature québécoise. Bilan bibliographique 1957-1990 », *Lettres québécoises*, été 1992, p. 14-16. « Comme le montre la bibliographie chronologique [...], la part néo-canadienne de la littérature québécoise d'expression française s'accroît décennie après décennie depuis 1960 ».

(1982), *Vice Versa* (1983), *Humanitas* (1985), *Trois* (1986), *Images* (dont la directrice, Dominique Ollivier, est la fille du romancier Émile Ollivier) et *Spirale* (co-directeur, Pierre Nepveu).

Nous avons déjà indiqué que la critique, les prix et les distinctions littéraires ont déterminé la reconnaissance d'une réalité de plus en plus visible comme s'il s'agissait d'un fait accompli qu'il fallait accepter et s'approprier. En tête du répertoire de « Romanciers immigrés entre 1970 et 1990 » de Denise Helly et Anne Vassal²⁰¹, Marc Angenot affirme que « la littérature néo-qubécoise » ne doit pas être perçue comme une catégorie, mais comme « une question adressée à la sociologie de la littérature québécoise, à *notre* littérature dans l'ambiguïté de cette appropriation²⁰² ».

Cette citation de Marc Angenot permet de passer à ce que nous avons appelé plus haut l'institution didactique, celle qui forge la ou les connaissances sur l'objet et lui donne du sens. On entre ici dans un domaine et une tradition de recherche et de concepts qui ont développé ces notions d'identitaire, d'altérité, d'interculturel et de transculturel, ces nouveaux concepts d'écriture migrante, immigrante, nomade, métisse, de pluralisme culturel, dont certains servent de titres aux sections des manuels scolaires déjà cités. Nous rappelons et complétons ici les travaux qui nous ont servi pour le présent ouvrage et qui ont mis cette réalité nouvelle dans le contexte du paysage littéraire du Québec. Lors d'un colloque à Paris, en 1987, Régine Robin traitait de « Langue et fiction de l'identitaire ». Elle avait d'ail-

201. Denise Helly et Anne Vassal, *Romanciers immigrés entre 1970 et 1990*, Québec, IQRC, 1991.

202. *Ibid.*, p. XI-XII.

leurs introduit la section de ce colloque consacrée au « Québec pluriel » alors qu'elle notait cette « pression indirecte et souvent inconsciente de l'*écriture migrante* sur la littérature québécoise »²⁰³. Dans sa communication, elle définit les types d'écrivains migrants, leurs thématiques particulières et leurs modes d'écriture. C'est en 1987 également que Simon Harel publie *Le voleur de parcours. Identité et cosmopolitisme dans la littérature québécoise contemporaine*²⁰⁴, où il pose les premiers jalons d'une confrontation des cultures en présence et de leur ouverture/fermeture. Il coordonne en 1992 un ouvrage collectif, *L'étranger dans tous ses états*²⁰⁵, qui définit les enjeux culturels et littéraires posés par cette réalité nouvelle. Un groupe de recherche de l'Université Concordia (Montréal), sous la direction de Sherry Simon et Pierre L'Hérault, a obtenu des subventions du Conseil de recherche en sciences humaines du Canada (CRSHC) pour traiter des sujets pertinents à ce domaine : « L'identitaire et l'hétérogène dans la prose romanesque québécoise » (1989-1992) et « Le discours de la pluralité culturelle dans les œuvres théâtrales québécoises » (1992-1995). Des réflexions autour de ces sujets ont donné lieu à un ouvrage réunissant les deux chercheurs et deux autres, Robert Schwarzwald et Alexis Nouss, sous le titre : *Fictions de*

203. Régine Robin, « Un Québec pluriel », dans Claude Duchet et Stéphane Vachon (dir.), *La recherche littéraire. Objets et méthodes*, op. cit., p. 367-377.

204. Simon Harel, *Le voleur de parcours*, op. cit.

205. Simon Harel et Pierre Beaucage (dir.), *L'étranger dans tous ses états : enjeux culturels et littéraires*, Montréal, XYZ éditeur, 1992. De Simon Harel également, « La parole orpheline de l'écrivain migrant », dans Pierre Nepveu et Gilles Marcotte (dir.), *Montréal imaginaire. Ville et littérature*, Montréal, Fides, 1992, p. 373-418.

*l'identitaire au Québec*²⁰⁶. En 1997 a également paru un ouvrage qui réunit onze entretiens d'écrivains et de chercheurs sur l'identité culturelle : *L'archipel identitaire*²⁰⁷, où l'on tente de redéfinir l'identité québécoise face à ces influences multiples qui semblent l'avoir ou qui l'ont modifiée considérablement. Dans ce panorama des publications qui toutes parlent d'*identitaire*, on n'a pas cité tous les colloques qui, depuis quelques années, rassemblent des universitaires québécois et étrangers autour de questions de multiethnicité, d'interculturalité, de dialogue interculturel²⁰⁸. Et nous laissons de côté les mémoires et thèses en cours ou publiés qui commencent à pulluler sur ces questions de l'interculturel et du transculturel, à partir des œuvres d'écrivains immigrants et de l'écriture migrante. Et nous ne faisons pas état non plus de tous ces travaux universitaires qui, à l'étranger, portent sur les écrivains migrants du Québec. Car il s'agit d'un engouement sans pareil que manifestent les professeurs européens, entre autres, pour les écrivains migrants du Québec, qu'ils traitent eux-mêmes dans leurs études, des numéros de revues consacrés à ce sujet, ainsi que par des

206. Sherry Simon, Pierre L'Hérault, Alexis Nouss et Robert Schwartzwald, *Fictions de l'identitaire au Québec*, Montréal, XYZ éditeur, 1991.

207. Marcos Ancelovici et Francis Dupuis-Déri (dir.), *L'archipel identitaire : recueils d'entretiens sur l'identité culturelle*, préface de Georges Leroux, Montréal, Boréal, 1997.

208. Laurier Turgeon, Jocelyn Létourneau et Khadiyatoula Fall (dir.), *Les espaces de l'identité*, Québec, Les Presses de l'Université Laval, 1997. Voir dans ces Actes de colloque, la contribution de Réal Ouellet, Alain Beaulieu et Mylène Tremblay sur « L'identité québécoise, permanence et évolution », où il est question d'« une identité métisse », née de « l'intégration graduelle au Québec de larges communautés d'origine étrangère » (p. 86-90).

thèses et mémoires qu'ils donnent à traiter à leurs étudiants gradués²⁰⁹.

La revue « transculturelle » *Vice Versa* a été, depuis sa fondation en 1983, l'initiatrice, la porte-parole et la traductrice de cette tendance. Son directeur, Lamberto Tassinari, arrivé à Montréal en 1980 est né près de Florence à Castelfiorentino en 1945, a été formé en Italie (Florence, Milan et Turin) et en France, à Paris. Tassinari n'est pas un immigrant ordinaire, en ce sens qu'il garde toujours la possibilité matérielle et psychologique de retourner dans son pays d'origine, ou même dans tout autre pays. Comme le dit Fulvio Caccia dans l'entrevue qu'il lui a accordée, « le cheminement de Lamberto Tassinari pourrait ressembler à celui d'un certain type d'hommes formés en Italie que je qualifiais plus haut "d'intellectuels itinérants ou cosmopolites"²¹⁰ ». C'est dans le milieu de Montréal que Tassinari trouve la possibilité de réaliser ce qu'il appelle une *transculture*, « grâce à la pratique de trois langues qui sont les véhicules de la culture mondiale »²¹¹. Il explique ainsi cette « triangulation » de la culture :

Elle s'est concrétisée avec beaucoup de spontanéité à travers le magazine Vive Versa, fondée récemment. Le terme transculturel a une dimension politique car ce mot

209. Quelques exemples, parmi bien d'autres. Le professeur Józef Kwaterko dirige à Varsovie, en Pologne, un mémoire de maîtrise sur Ying Chen. Il est lui-même l'auteur de plusieurs essais sur la littérature, entre autres, *Le roman québécois et ses (inter)discours. Analyses socio-critiques*, Québec, Éditions Nota bene, 1998, dont le dernier chapitre porte sur *La Québécoise* de Régine Robin. Un autre exemple, cette fois au Japon : une étudiante d'origine chinoise a rédigé un mémoire en japonais sur Ying Chen à l'Université de Chiba, sous la direction du professeur Tsuneo Kurachi.

210. Fulvio Caccia, « Le projet transculturel », *Sous le signe du phénix*, Montréal, Guernica, 1985, p. 292.

211. *Ibid.*, p. 290.

implique la traversée d'une seule culture en même temps que son dépassement. L'unité qu'il sous-tend n'a pas la même résonance que celle qu'évoquent les termes « inter-culturel » ou « multiculturel ». Ceux-ci définissent un ensemble et le circonscrivent dans un espace et un temps, alors que le transculturel ne possède pas de périmètre. C'est le passage et l'implication totale à travers et au-delà des cultures. C'est une manière de vivre. Ici, au Québec, la présence de gens qui viennent d'un peu partout – il y a plus de quatre-vingts ethnies à Montréal – rend ce projet transculturel plus fascinant, plus crédible. Car on ne peut pas faire abstraction des hommes, des femmes qui l'incarnent. Son émergence est partie intégrante de ces gens. Même s'ils ne partagent pas les mêmes opinions politiques, ils peuvent se retrouver dans ce même désir de construire un véhicule de communication²¹².

Ce projet transculturel n'aboutit pas seulement à une compréhension mutuelle, aux échanges de bons procédés, mais il a un but politique, que Tassinari traduit par une prise de pouvoir.

Ce projet se manifestera dans sa polénitude lorsqu'il investira la sphère politique et économique. Le transculturel travaille une gestion de la société dépourvue de discrimination car on ne pourra plus continuer à parler de culture comme dans une serre chaude sans aucun rapport avec la superstructure. Bien sûr, on nous donnera peut-être des subsides à cause de notre étiquette culturelle, mais il n'en demeurera pas moins que le discours transculturel est au fond un discours sur le pouvoir. À la limite, il remet en question le fonctionnement de la société [...]. Dans le projet transculturel, il y a cette charge subversive qui est le ferment de toute transformation²¹³.

212. *Ibid.*, p. 299.

213. *Ibid.*, p. 303-304.

Dans un numéro de *Vice Versa*, il traite une fois de plus d'ethnicité, d'identité et de transculturel²¹⁴ et commente l'attitude des « Néo-Québécois » face au Québec et à son affirmation nationale qui pose le problème de la majorité/minorité. « Au Québec, le système des communautés culturelles poursuit le même objectif (que celui du multiculturalisme canadien) : créer des minorités afin de faire mieux émerger le profil majoritaire de la communauté de vieille souche »²¹⁵. S'il y a (ou doit y avoir) ethnicité, elle est du domaine de la culture et devrait devenir une traversée des cultures, une transculture.

La question que posent les ouvrages, études et écrits de toutes sortes dont on vient de traiter est celle-ci : la *société québécoise* a-t-elle été changée par ce mouvement de reconnaissance ethnoculturelle des communautés ? Pour y répondre, nous posons la question suivante : la *littérature québécoise* a-t-elle été modifiée par l'apport des écrivains et des œuvres dits « néo-québécois » ? Les manuels qu'on a cités plus haut sont unanimes à le reconnaître :

ce brassage de cultures permet l'élaboration d'un nouveau territoire imaginaire québécois, qui fait éclater toutes les frontières [...] Et notre littérature

214. Lamberto Tassinari, « Ethnicité, inaccomplissement et transculture », *Vice Versa*, n° 40, janvier-mars 1993, p. 10-11. Sur ce mot de *transculture*, voir dans Jean-Michel Lacroix et Fulvio Caccia (dir.), *Métamorphoses d'une utopie*, les articles de Jean Lamore, sur l'origine du mot (« Transculturation, naissance d'un mot », p. 43-48). de Lise Bissonnette, sur sa double postulation (« La transculture, entre l'art et la politique », p. 311-320) et d'Alain Médam, sur sa situation d'entre-deux (« Entre le "co" et le "dis", le "trans" ? », p. 49-61) Paris et Montréal, Presses de la Sorbonne nouvelle et Éditions Triptyque, 1992.

215. Lamberto Tassinari, « Ethnicité, inaccomplissement et transculture », *Vice Versa*, n° 40, février-mars 1993, p. 11.

*contemporaine, en intégrant la diversité des uns et des autres, se nourrit des plus riches patrimoines culturels de l'humanité*²¹⁶.

Nous pensons avoir nous-mêmes répondu par la positive à cette question fondamentale et montré que le système de la littérature a été transformé de façon assez profonde pour en changer la nature. Des œuvres, issues des domaines historique et sociologique, corroborent ce jugement général. Par exemple, *L'identité fragmentée* de Gilles Bourque et Jules Duchastel²¹⁷ montre que le nationalisme « ethnique » et « défensif » s'arrête au Québec avec les années 1960 pour laisser place à un nationalisme ouvert, englobant les différences qui apparaissent visibles depuis lors. Fernand Dumont, dans la deuxième partie du livre *Genèse de la société québécoise*²¹⁸, traite de « la construction de la différence », dans son livre posthume, *Le récit d'une émigration*²¹⁹ il parle de son *émigration* du milieu ouvrier de sa naissance et de son enfance vers le milieu intellectuel et savant de sa carrière professionnelle, qui a constitué pour lui un exil intérieur. Comme quoi la recherche de l'identité personnelle, ou collective, n'a pas de frontières ou ses frontières ne sont pas toujours là où on les suppose²²⁰.

216. Michel Laurin, *op. cit.*, p. 275.

217. Gilles Bourque et Jules Duchastel, *L'identité fragmentée : nation et citoyenneté dans les débats constitutionnels canadiens, 1941-1992*, Montréal, Fides, 1996.

218. Fernand Dumont, *Genèse de la société québécoise*, Montréal, Boréal, 1992.

219. Fernand Dumont, *Le récit d'une émigration*, Montréal, Boréal, 1997.

220. Voir Mikhaël Elbaz, Andrée Fortin et Guy Laforest (dir.), *Les frontières de l'identitaire*, Sainte-Foy et Paris, Les Presses de l'Université Laval et L'Harmattan, 1996. Entre autres études, celle de

Sur ce dernier point, les Canadiens français ont eux aussi subi l'exil autant intérieur qu'extérieur. Depuis environ 1840, ils ont constitué sur le continent une des diasporas les plus grandes, formant des communautés partout au Canada et dans le nord des États-Unis, surtout en Nouvelle-Angleterre. L'émigration et ses problèmes font partie de l'histoire du peuple canadien-français, un des plus mobiles en Amérique, des plus vagabonds, des plus migrants. Des familles entières sont parties de la Mauricie, de la Beauce, du Bas Saint-Laurent et se sont installées partout en Amérique du nord pour créer des paroisses qui ont formé à la longue des réseaux organisés et interreliés de Franco-Américains²²¹. L'écrivain Jack Kerouac est sans doute le plus connu de ces descendants, dont la mère ne parlait quasiment pas l'anglais, après une grande partie de sa vie passée à Lowell, Massachussets. Les histoires de ces migrations, avec leurs problèmes d'identité, de préservation de la culture nationale de départ, de la langue et de la religion catholique, ont circulé partout au Québec, chez les parents, amis et concitoyens de ces émigrés et nourri les ouvrages d'historiens, de penseurs et de propagandistes. Ils sont l'objet de livres d'histoire, de récits de vie et de films documentaires ou fictifs. La question de l'immigration n'est donc pas étrangère aux Québécois, qui l'ont vécu comme immigrants venus de France, et comme migrants dans d'autres lieux de ce

Gilles Bibeau, « Une identité en fragments (Une lecture ethno-critique du roman québécois) », p. 311-346 et celle de Régine Robin, « L'impossible Québec pluriel : la fascination de la "souche" », p. 295-310.

221. Voir l'ouvrage synthèse de Yves Roby, *Les Franco-Américains de la Nouvelle-Angleterre, (1776-1930)*, Sillery, Septentrion, 1990 et la *Brève histoire des Canadiens français*, de Yves Frenette, Montréal, Boréal, 1998.

continent nord-américain où ils ont créé, de génération en génération, un vaste chaînon migratoire. Être en contact avec une autre culture, d'autres mœurs, d'autres législations, une autre langue, a été le fait de millions de Canadiens français qui en ont tiré des leçons et des exemples. On ne saurait ignorer ni dissocier ce fait qui remet en contexte la question de l'immigration européenne, latino-américaine, nord-africaine et asiatique au Québec dans ces années qui font l'objet de notre étude. Non seulement cette donnée va dans le sens d'une concordance, mais également et surtout dans celui de la difficulté de comprendre l'Autre, compte tenu de ce qu'ont eu à subir les Franco-Américains qui, pris dans la spirale de l'assimilation, ont lutté, souvent sans succès, pour la survivance de leur langue et de leur culture. Dans la littérature québécoise, on compte plusieurs écrivains qui sont revenus des États-Unis pour travailler et écrire au Québec : Arthur Buies, Louis Dantin, Robert Choquette, pour n'en nommer que quelques-uns. Ils avaient cette possibilité que plusieurs des écrivains immigrants néo-québécois n'ont pas, ou pas eue.

L'AFFAIRE MONIQUE LARUE

Une conférence, *L'arpenteur et le navigateur*, prononcée par Monique Larue au Centre d'études québécoises (CÉTUQ) de l'Université de Montréal a donné lieu à une controverse qui apporte le dernier élément à notre étude. Cette « Affaire Larue », comme on l'a nommée, constitue, à la fin de ce dernier chapitre, à la fois un aboutissement et un nouveau départ. Un aboutissement, car la polémique s'est avérée féroce et a donné lieu à des injures. L'objet lui-même (une confé-

rence que peu de gens ont entendue, publiée²²² mais peu diffusée ou difficilement accessible, et souvent non lue ou encore mal lue), n'avait pas pour but d'apporter une conclusion à ce que seraient la littérature nationale et l'apport de l'écriture migrante à son concept ou à sa constitution. Un nouveau départ aussi, car les disputes ont permis de montrer que la littérature québécoise est *une* et comprend obligatoirement tous les écrivains qui vivent au Québec, qui écrivent des œuvres littéraires sur le territoire québécois et les publient au Québec ou ailleurs. Et que ceux-ci n'ont pas à réclamer leur appartenance à l'institution littéraire, ni leur place dans le système de la littérature.

De quoi s'agit-il ? Dans la première partie de sa conférence, l'écrivaine et romancière Monique Larue prêtait la parole à un « ami » écrivain québécois qui déplorait que « nos institutions littéraires sont en train de se laisser envahir par des écrivains immigrants », lesquels « sont injustement privilégiés par les jurys littéraires, par exemple Sergio Kokis, Ying Chen ou David Homel²²³ ». Le présent ouvrage aurait pu servir à cet écrivain fictif de preuve et de confirmation de son assertion. Le même personnage jugeait que les œuvres de ces écrivains immigrants « n'ont rien à voir avec ce qu'on a toujours appelé la littérature québécoise » et que, partant, il est « aberrant que ces écrivains dont l'œuvre ne se rattache ni par le contenu, ni par la forme ni par le cadre au discours de notre littérature, soient autorisés à représenter la littérature québécoise à

222. Monique Larue, *L'arpenteur et le navigateur*, Montréal, Fides, 1997.

223. *Ibid.*, p. 7.

l'étranger²²⁴ ». La directrice de *La Tribune juive*, Ghila B. Sroka, qui se désigne elle-même de « métèque pure soie », a été choquée par ces propos, qui n'étaient pas, dans la forme rhétorique employée, ceux de Larue et que celle-ci tente, comme l'expliquera Pierre Nepveu (le directeur du CÉTUQ et l'initiateur de la conférence), de « discuter » et de « critiquer » « au nom d'une conception qui ferait preuve d'imagination en conciliant la mémoire et l'incertitude, l'appartenance et l'ouverture²²⁵ ». Le titre de l'article de Ghila B. Sroka, « De Larue à la poubelle²²⁶ » avait de quoi choquer non seulement l'auteure, mais les intellectuels et les écrivains de la communauté québécoise. La réplique de Pierre Nepveu était appuyée par les membres du comité de direction du Centre d'études québécoises : Lise Gauvin, François Hébert, Gilles Marcotte et Ginette Michaud. Le 5 avril 1997, Réginald Martel, critique de *La Presse*, corroborait les propos de Monique Larue elle-même et de Pierre Nepveu : « il s'agit d'une complète aberration de lecture ». Pour le montrer, il citait la « réponse nette et tranchée » que Larue donne à son interlocuteur imaginaire, mais sans nul doute aussi très réel :

Quand un écrivain écrit à l'opposé de ce que nous avons considéré jusqu'à maintenant comme le propre de notre littérature, cet écrivain appartient à notre littérature. Sinon, c'est nous qui ne sommes plus dans la littérature. N'a-t-il pas suffisamment pesé sur nos épaules d'être en -

224. *Ibid.*, p. 8.

225. Pierre Nepveu, « Lire à l'envers », *Le Devoir*, vol. 88, n° 9, 26 avril 1997, p. A-11.

226. Ghila B. Sroka, « De Larue à la poubelle », *La Tribune juive*, mars 1997, vol. 14, n° 3, p. 4-5.

*fermés dans l'homogénéité, dans le monolithisme, dans l'ethnicité, dans le collectivisme... ?*²²⁷

À partir de là, les choses s'enveniment. Deux camps se forment. Une « cabale orchestrée par la petite corporation littéraire québécoise pure laine, de droite et conservatrice contre moi²²⁸ », comme l'appelle Ghila B. Sroka, qui regroupe des personnes de toutes tendances, comme Claude Lévesque, Robert Saletti, critique des essais au *Devoir*, la directrice du même journal, Lise Bissonnette, Jeanne Demers, qui, dans un article au *Devoir*, parle au nom du Centre québécois du PEN international dont elle est la Présidente, d'« une lecture erronée et destructrice²²⁹ ». Cette dernière intervention amène certains membres du PEN à demander de ne pas être partie de cette réponse à Ghila B. Sroka, Alain Horic, par exemple²³⁰. Du côté de Sroka se crée aussi un cercle de défenseurs ou de demandeurs d'explication, dont Andrée Yanacopoulos²³¹, Gary Klang²³², Jean Antonin Billard²³³, Yves Alavo²³⁴, Marc Angenot²³⁵,

227. Réginald Martel, « À propos de Ghila B. Sroka et Monique Larue » *La Presse*, n° 172, 15 avril 1997, Section « Arts et spectacles », p. C-13.

228. Ghila B. Sroka, « La fin des illusions ? », *La Tribune juive*, vol. 14, n° 4, mai 1997, p. 4.

229. Jeanne Demers, « Une lecture erronée et destructrice », *Le Devoir*, mai 1997.

230. Alain Horic, « Lettre ouverte à Mme Jeanne Demers », *La Tribune juive*, vol. 14, n° 5, juin-juillet 1997, p. 17.

231. Andrée Yanacopoulos, « On n'emprisonne plus Voltaire », *Tribune juive*, vol. 14, n° 4, mai 1997, p. 19.

232. Gary Klang, « Lettre ouverte à Monique Larue », *La Tribune juive*, vol. 14, n° 4, mai 1997, p. 20.

233. Jean Antonin Billard, « L'endroit et l'envers ou du haut en bas », *La Tribune juive*, *ibid.*, p. 22-23.

234. Yves Alavo, « Reconnaître les pionniers », *La Tribune juive*, *ibid.*, p. 24-25.

235. Marc Angenot, « Littérature et nationalisme », *La Tribune juive*, vol. 14, n° 5, juin-juillet 1997, p. 12.

qui publieront des textes à l'appui de Ghila B. Sroka dans un numéro de *La Tribune juive*²³⁶. La directrice signe l'article de tête intitulé : « La fin des illusions ? Un spectre hante le Québec, le spectre de la pensée unique²³⁷ » et rappelle dans le suivant l'histoire de la querelle²³⁸.

Pour marquer le coup, Ghila B. Sroka prépare un autre numéro spécial de *La Parole métèque*²³⁹, dont elle est aussi directrice, « À l'attention des lectrices et lecteurs du *Devoir* ». Elle s'adresse au « Peuple du Québec, vous qui pendant 15 ans avez soutenu *Tribune juive* et *La Parole métèque*, méritez ce qu'il y a de meilleur dans la vie : la vérité²⁴⁰ ». Elle parle de « réconciliation » avec Monique Larue, qui, dans un article paru dans *Le Devoir*²⁴¹, avait fait une mise au point sur le texte de sa conférence et sur les débats que celle-ci a entraînés. Mais Sroka continue de « croire qu'il y a des ambiguïtés dans votre plaquette et que c'est regrettable que vos ardents défenseurs n'aient pas eu votre courage pour admettre qu'il y a de la xénophobie dans le milieu littéraire²⁴² ». Le numéro entier reprend la chronologie des événements, avec une réplique de

236. *La Tribune juive*, vol. 14, n° 4, mai 1997, p. 4-27. Le texte d'Angenot a paru dans le numéro suivant.

237. Ghila B. Sroka, « La fin des illusions ? Un spectre hante le Québec, le spectre de la pensée unique », *La Tribune juive*, *ibid.*, p. 4-6.

238. *Ibid.*, p. 8-13.

239. « Monique Larue, La réconciliation. Numéro spécial à l'attention des lectrices et lecteurs du *Devoir* », *La Parole métèque*, n° 30, juillet 1997, p. 4-27.

240. *Ibid.*, p. 4.

241. Monique Larue, « Quelle littérature et quel Québec voulons-nous ? », *Le Devoir*, 15 juillet 1997, p. A 7. Voir plus tard, un autre article : « Voulons-nous de la littérature ? », *Le Devoir*, 13 août 1997, p. A-7.

242. Ghila B. Sroka, « Réconciliation. J'ai téléphoné à Monique Larue », *La Parole métèque*, n° 30, juillet 1997, p. 5.

Ghila B. Sroka à Claude Lévesque, une « Lettre ouverte à Émile Ollivier », « que je considérais comme un véritable ami depuis plus de 20 ans », et qui « aurait dû démissionner du PEN Club à la suite des agissements inqualifiables de sa présidente (Jeanne Demers) », une autre « Lettre ouverte à l'UNEQ », ainsi que la « Lettre ouverte à M. Pierre Nepveu », de Gary Klang, « Trop c'est trop », qui avait d'abord paru dans *Le Devoir*, mais amputée de passages, ce dont s'est plaint l'auteur auprès de la directrice du journal, Lise Bissonnette et, enfin, un dernier texte de Ghila B. Sroka : « **J'Accuse** Pierre Nepveu : le bâtisseur du chaos nationaux ».

Cette polémique agit comme le symptôme d'un état présent de la littérature québécoise, qui permet de prévoir un état à venir, une évolution. Nous en reparlerons dans la conclusion. Mais, pour l'instant, et pour conclure, nous laissons la parole à Brigitte Purkhardt²⁴³. Dans une « Lettre ouverte à Madame Ghila B. Sroka », elle propose deux remarques en marge du débat.

Primo, je partage tout à fait votre désir de « célébrer la différence ». Encore, faudrait-il que cette célébration ne soit pas univoque. Encore faudrait-il que l'arpenteur et le navigateur veuillent comprendre et accepter leurs valeurs réciproques dans un climat de curiosité, de respect et de complicité. Ce à quoi vous semblez résister. Vous réclamez la reconnaissance d'un Québec pluriel en

243. D'origine polonaise, Brigitte Purkhardt est professeure de littérature au Collège Édouard-Montpetit, critique de théâtre (Prix Jean-Béraud 1992), auteure d'un essai sur *La chasse-galerie, de la légende au mythe : la symbolique du vol magique dans les récits québécois de chasse-galerie*, Montréal, XYZ éditeur, 1992 et d'un roman, *Lovendrin*, Montréal, Québec/Amérique, 1997.

marche vers l'avenir, mais vous dénigrez ce Québec singulier qui hésite à balayer d'un coup sec son passé [...]. Secundo, si je revendique de concert avec vous l'expression de la différence et les droits de l'autre, je me méfie de votre vision paranoïaque du multiculturalisme que menace le moindre questionnement identitaire. En fait, tous les auteurs immigrants ne défendent pas sans restriction votre philosophie de l'arc-en-ciel. Si Marco Micone souhaite un multiculturalisme institutionnalisé, Gérard Étienne en récuse les soi-disants bienfaits. Les opinions sur le sujet demeurent partagées, voire nuancées [...]. Ainsi l'arpenteur a-t-il intérêt à prendre le large à la conquête de l'horizon, tout comme le navigateur ne devrait pas craindre de regagner la terre ferme pour y laisser son empreinte. Ils sont complémentaires, voire nécessaires l'un à l'autre, et à la limite, interchangeables à l'infini²⁴⁴.

* * *

Une des questions qu'a soulevées la querelle est celle de l'identité, dont Monique Larue disait qu'elle : « est une donnée de la conscience et qu'une conscience c'est du temps et que le temps est mobile. Une mémoire et une anticipation se chevauchent, se disputent et s'arrachent le présent²⁴⁵ ». Pour se forger, une identité multiple passe par diverses phases, ce que notre étude a montré. La transculturalité ou la transculturalisation²⁴⁶ suppose des processus et des formes d'interaction entre les groupes et les individus en présence, qui se manifestent généralement dans des rencontres d'écrit -

244. Brigitte Purkhardt, « Lettre ouverte à Ghila B. Sroka », *Lettres québécoises*, automne 1997, p. 59.

245. Monique Larue, *L'arpenteur et le navigateur*, op. cit., p. 33.

246. Voir Jean Lamore, « Transculturation : naissance d'un mot », *Vice Versa*, n° 21 (1987), p. 18-19.

vains, des débats sur la place publique, entre autres dans les foires du livre, par des liens personnels que les écrivains entretiennent ou développent entre eux. On assiste ainsi à trois types d'interaction : ritualisée, organisée et spontanée, qui tous mettent en cause la perception de l'Autre et apparaissent surtout dans les discours, critique²⁴⁷, médiatique ou intellectuel, dont certains véhiculent les formes stéréotypées ou non du savoir et de la connaissance. Les transferts culturels qui découlent de ces rencontres ou échanges entraînent une réciprocité qu'implique le terme lui-même de « transculturation ». Dans la première période de notre histoire de l'écriture néo-québécoise (1937-1959), on a remarqué qu'il n'y avait qu'une faible réciprocité, la culture hégémonique ou dominante québécoise imposant un cadre d'action aux écrivains immigrants, qui collaboraient au mouvement littéraire, parfois sans attendre de retour. Dans ce cas, il y a eu consentement, acceptation, mais non pas réactions négatives ou refus exprimés de façon explicite. La seconde période (1960-1974) a inauguré une forme de résistance et de diversité dans la collaboration, les écrivains (Jean Basile, Patrick Straram, entre autres) acceptant et même réclamant une certaine marginalisation, qui s'est manifestée dans leurs œuvres par les oppositions entre le pays d'origine et le pays d'accueil, entre leurs écritures et celles de leurs contemporains québécois. Mais c'est après 1975 que les écrivains immigrants ont pris leur distance par rapport aux institutions, au milieu et aux pratiques littéraires, et ont remis en question

247. Sur ce point, voir Hans-Jürgen Lüsebrink, « La perception de l'Autre. Jalons pour une critique interculturelle », *Tangence* (Rimouski), n° 51, mai 1996.

leurs rapports problématiques avec la vie, la langue et l'esthétique québécoises. La présente période (1986-1997) a résolu la problématique précédente par des transferts, qui se produisent dans trois sphères, celle de la sélection, qui inscrit les écrivains migrants dans le corpus officiel ; celle de la médiation, où ils sont choisis et reconnus par des médiateurs, les éditeurs, les jurys de prix littéraires, les critiques, les Académies ; celle de la réception qui agit comme appropriation selon divers modes, tels la réécriture, l'intertextualité et l'inscription d'une catégorie spécifique, « écriture migrante », d'abord élaborée par des écrivains et ensuite théorisée par des universitaires, puis inscrite dans les récentes histoires de la littérature québécoise.

Cette phase de la dernière période a porté sur la question d'identité qui revient sans cesse à la surface, à la fois pour les immigrants et pour les Québécois de souche. Participant à un débat sur « la littérature multiethnique », Gaston Miron dit aux immigrants présents : « Nous non plus nous ne savons pas si nous allons devenir Québécois. Alors, c'est tous ensemble que nous allons le décider puisque de part et d'autre, on ne le sait pas²⁴⁸ ». Le Québécois se trouve toujours partie d'un ensemble canadien qui lui ressemble de moins en moins. Toute son histoire a été celle d'une adaptation progressive à cette condition, avec, dans ce moment crucial actuel, un mouvement de prise de conscience fondamentale, qui d'ailleurs ne rassemble pas encore la majorité des Québécois eux-mêmes dans une voie ou dans l'autre. De même, comme l'a montré Marco Micone, les immigrants se sentent toujours

248. Voir Jacques Therrien, « La littérature multiethnique crée-t-elle un nouveau ghetto ? », *Le Devoir*, 13-14 août 1994, p. C-6.

« étrangers » dans la société québécoise, même si des améliorations sont de plus en plus sensibles dans le sens d'une conciliation des différences. Mais leur histoire est aussi celle de leur adaptation à cette société, souvent nourrie d'inquiétudes, voire de ressentiments, surtout quand une expression comme « votes ethniques » dévoile une discrimination. Et d'ailleurs, tous les immigrants, étant donné leurs origines et leurs types de relations avec le reste du Québec, ne sont pas unanimes sur l'idée de maintenir les différences ou de les supprimer en vue d'une plus parfaite harmonie avec l'ensemble. L'époque actuelle est donc pour toutes les composantes de la société et de la littérature québécoises celle que Monique Larue appelait plus haut « une mémoire et une anticipation », qui « se chevauchent, se disputent et s'arrachent le présent ». Le fond du problème est celui que l'écrivaine appelle encore du « comment vivre ensemble », qui se pose à la fois à l'intérieur du Québec, avec ses minorités culturelles, et à l'extérieur, avec le reste du Canada. Toujours la même double question : Moi et l'Autre ? Moi ou l'Autre ? Ce sont les deux images de l'Arpenteur et du Navigateur qui ne sont pas disjonctives, comme l'a montré Monique Larue et redit Brigitte Purkhardt, mais bien plutôt conjonctives, comme il se doit. Mais qui, une fois posées, ne résolvent pas pour autant la multiplicité des situations toujours conflictuelles du réel. Même parti, le voyageur pense toujours à son point de départ, et c'est sans doute cela qui l'encourage à aller plus loin dans sa découverte, sans jamais oublier ses racines.

CONCLUSION

Au terme de cet examen des diverses manifestations de la production littéraire immigrante/migrante et de son apport à la littérature québécoise, un premier thème s'impose à nous, celui de l'ethnicité et de son écriture littéraire. L'ethnicité engage en effet à la fois les écrivains immigrants et les écrivains québécois qui, sans le dire explicitement, se réclament de cette même notion ambiguë¹. Il déborde aussi sur la question socio-politique qui oblige tous les citoyens québécois, de naissance ou d'adoption, à respecter des lois, des ordonnances et des règlements, des règles d'agir et d'action en société, des codes de conduite et de savoir vivre, qui sont le lot de toute société civique. Enfin, il connote, comme le dit Valéry à propos de la France, « un mélange [...] d'une complexité et d'une qualité singulières, dont les éléments se complètent et se tempèrent les uns aux autres, [...] par leur coexistence,

1. Antonio D'Alfonso se sert d'une définition pour élucider cette notion. « C'est un groupe d'individus qui partage une histoire et une expérience commune et qui se définit par la généalogie (descente), soit réelle ou mythique » (Nathan Glazer, *Ethnic Dilemmas : 1964-1982*, p. 74) : Antonio D'Alfonso, « Identité et culture d'un village à l'autre. Lettre à un ami italien vivant à Paris », *Vice Versa*, n° 39, octobre-novembre 1992, p. 29.

leurs commerces, leurs conflits, leurs expériences et leurs malheurs communs² ».

Dans son livre *Le marché aux illusions*, Neil Bissoondath s'est fait le critique du multiculturalisme canadien qu'il considère comme la vache sacrée de l'ethnicité galopante³. Cette politique, devenue législation inscrite dans la Constitution canadienne de 1982 et les institutions étatiques, dont un Ministère fédéral du multiculturalisme, en voulant aider la cause des « minorités visibles », les a ghettoisées, les a condamnées à entretenir cette illusion d'attachement à des valeurs et à une culture qu'elles avaient quittées. Par conséquent, elles les a encouragées à ne pas s'intégrer à la nation d'accueil. Les cultures qu'on veut préserver ne sont pas des superflus ethniques, des résidus folkloriques, mais des valeurs humaines qui n'appartiennent pas en propre à une ethnie. C'est ce qu'ont en commun les diverses communautés, et qu'elles partagent avec le peuple québécois ou canadien, qui les rassemble, à savoir des valeurs qui deviennent objet de consensus entre tous les citoyens.

Pour se justifier, l'attitude ethnocentrique, qui prévalait tant au Canada qu'au Québec, obligeait d'accorder aux communautés culturelles des droits et les moyens de manifester leur appartenance à leur groupe ethnique, mais avec comme conséquence de leur donner l'illusion de vivre encore et toujours dans un « ailleurs », comme à part de l'ensemble canadien. Un

2. Paul Valéry, *Regards sur le monde actuel et autres essais*, Paris, Gallimard, 1945, p. 180.

3. Neil Bissoondath, *Selling Illusions. The Cult of Multiculturalism in Canada*, Toronto, Penguin Books, 1994. Traduit sous le titre : *Le marché aux illusions. La méprise du multiculturalisme*, Montréal, Boréal, 1995.

effet pervers de cette politique est d'aller à l'encontre de l'égalité entre les citoyens qui, ou bien participent à une société égalitaire, ou bien acceptent de vivre dans une société multiculturelle qui se divise en deux groupes, les « minorités culturelles » et les autres, majoritaires, cela va de soi. On ne peut être les deux à la fois, comme le montre Alain Finkielkraut dans *La défaite de la pensée*⁴. La thèse de Bissoondath induit par ailleurs que si les immigrants doivent savoir qu'ils vont changer, qu'ils ont déjà changé en décidant d'émigrer, les « nés-natifs », eux, doivent également consentir à ce que leur appartenance ethnique ne soit plus déterminante dans la perception et la mise en œuvre des valeurs communes, dont l'une d'elles est une culture civique et politique. Cette prise de position d'un écrivain « immigrant » met en cause l'écriture, dont nous parlerons pour loin.

Pour le moment, restons-en à l'ethnicité qu'il faut décrire dans ses applications concrètes et non par une simple, trop simple, définition conceptuelle, ou encore par des recours à un long ouvrage comme celui qu'a dirigé Nadia Khouri⁵. On se rappelle les propos du premier ministre Jacques Parizeau⁶, à la suite du Référendum de 1995, qui attribuait la mince défaite de l'option souverainiste à l'argent et au vote ethnique. Charles Taylor explique que cette « anormalité perçue du vote

4. Alain Finkielkraut, *La défaite de la pensée*, Paris, Gallimard, 1987.

5. Nadia Khouri (dir.), *Discours et mythes de l'ethnicité*, Montréal, ACFAS, 1992. (Coll. « Les cahiers scientifiques ».) Il s'agit des Actes d'un des colloques de l'Association canadienne-française pour l'avancement des sciences (ACFAS), dont les assises se tiennent annuellement en mai.

6. L'écrivaine néo-québécoise Alice Parizeau était l'épouse de Jacques Parizeau.

“ethnique” québécois » est due au fait que « les immigrants ne deviennent pas semblables aux Québécois de souche » et que les Québécois « attribuent cette non-conformité à une capture des immigrants par le Canada ou les anglophones⁷ ». Sous-jacent à cette idée, le fait que les immigrants n’auraient d’autre sort que de devenir semblables à l’une ou l’autre population de souche, anglaise ou française, et que, s’ils ne sont pas Québécois, ils sont ou doivent être Canadiens. On tombe alors dans l’ethnisme ou dans l’ethnocentrisme que les minorités perçoivent comme l’apanage des deux peuples à la fois, qu’on disait jadis « fondateurs » du Canada. L’ethnisme, de fait, poursuit Taylor, consiste en ceci que ce projet érigé en absolu non négociable par le mouvement souverainiste est devenu « la pierre angulaire de la formule commune québécoise – formule à laquelle suivant le modèle jacobin tous les autres seraient sommés de se rallier⁸ ». Or, le modèle des immigrants est celui de la diversité et non de l’unicité. Le multiculturalisme leur a appris cela et ce qu’il vise n’est pas de créer des îlots de non-intégration mais des groupes étroitement reliés à l’ensemble, quoique reconnaissables comme tels, sinon distincts. La contradiction sous-jacente à cette position n’est jamais ressentie par l’immigrant qui sait d’expérience qu’il peut rester soi tout en se moulant dans l’autre, entendu ici dans ses institutions sociales, politiques, étatiques, voire culturelles.

De ces débats, il ressort que le Québec se serait doté d’un nationalisme ethnique, comme l’aurait mon-

7. Charles Taylor, « Le PQ responsable de son malheur », *La Presse*, 22 novembre 1995, p. B-3.

8. *Id.*

tré une nouvelle fois la querelle Sroka-Larue, dont nous avons traité à la fin du chapitre précédent. En fait, sur ce point, il n'existe pas de différence entre le Québec et le reste du Canada. Le nouveau nationalisme québécois, qu'on assimile encore à l'ancien, serait incapable de sortir du carcan ethnique pour fonder un véritable État-nation moderne, donc incapable de concilier la diversité culturelle de ses citoyens. Tel est le discours tenu dans les médias, anglophones surtout. Car ces derniers opposent la nation ethnique québécoise à la nation civique canadienne, celle-ci étant synonyme du bien par rapport au mal représenté par celle-là. La question se pose alors de savoir de quelle ethnicité on parle. S'il s'agit d'y mettre la langue, la religion, la communauté d'origine, les coutumes, tous les rituels profanes entourant la naissance, le mariage, le décès, les fêtes populaires, la culture matérielle et la culture orale (contes, légendes, chansons, etc.) et ses expressions muséographiques, on a déjà un bon bagage de ce qui compose le Québec dit culturel. Mais à cela il faut ajouter le sentiment de posséder en propre cet acquis, le sentiment d'appartenance à ce tout qui constitue cette identité collective, faite aussi du partage d'une histoire et d'expériences collectives. Et, bien sûr, on doit pouvoir exprimer tout cela par des symboles, des écrits de toutes sortes, dont les œuvres littéraires (théâtre, romans, récits, poésie, essais de toutes sortes, etc.) sont avec les œuvres artistiques (musique, danse, peinture, architecture, etc.) les lieux et les outils privilégiés. Tout ce qu'on vient d'indiquer est en gros reconnu dans les lois sur le multiculturalisme canadien en faveur des minorités culturelles, et en ce sens, cette législation serait éminemment « ethnique ». S'il faut louer et accepter cette politique « ethnique », comme

on continue encore de le faire, pourquoi alors le nationalisme québécois, dit « ethnique », serait-il à condamner ? En fait, pour le devenir, l'ethnisme devrait non pas vouloir partager ce qu'il est avec les immigrants ou les minorités visibles, mais vouloir le leur imposer, par exemple, ses coutumes, ses traditions, sa religion, ses croyances traditionnelles, en somme son histoire. En réalité, le nationalisme québécois n'impose, outre le respect du droit, du système politique et social, que la langue, comme dénominateur commun, comme condition d'échange et de communication. Tel est aussi le cas au Canada, où l'anglais et le français, comme langues officielles, sont obligatoires, du moins en principe, à tout citoyen, immigrant ou autre, pour la communication et la vie publique. En réalité, toute collectivité nationale est ethnique, comme le dit Ernest Renan en réponse à la question posée par le titre de son essai : *Qu'est-ce qu'une nation ?*⁹ Au Canada, la collectivité canadienne est aussi « ethnique » que la collectivité québécoise, ou que toutes les autres collectivités, dont « les minorités visibles ». En ce sens aussi, toutes les autres nations du monde sont ethniques. Il en est même de plus ethniques que d'autres, comme le Japon, qu'on cite souvent en exemple.

Mais il y a possibilité de concilier des réalités, à condition de ne pas s'embourber dans des définitions qui ne recouvrent pas ces réalités. Le pire est toujours de l'ordre du discours. Dans le cas de l'ethnicité, les dictionnaires sont muets et renvoient au mot *ethnie* qui signifie : « un ensemble d'individus que rapproche un

9. Ernest Renan, « Qu'est-ce qu'une nation ? », 11 mars 1882, *Œuvres complètes*. Édition définitive établie par Henriette Psichari, Paris, Calmann-Levy, tome I, 1947, p. 891.

certain nombre de caractères de civilisation ». Fulvio Caccia note que « ce sont justement “ces caractères de civilisation” partagés qui constituent l’ethnicité¹⁰ ». Par là sont exclus tous les autres caractères qui ont discrédité le terme : foyer de tous les folklores, conservatismes, xénophobies, racismes, replis sur soi. Il n’en reste pas moins que l’ethnicité s’enracine dans le territoire qui légitime parfois le racisme, l’exclusion de ce qui vient de l’extérieur, l’imposition des valeurs de l’intérieur. À la limite, elle condamne l’immigré ou l’étranger à être minoritaire, dans le sens d’être dominé et non dans le sens que Deleuze et Guattari donnent à cette autre expression : devenir minoritaire, qui en serait le dépassement sous la forme d’une prise de conscience de cet état de soumission ou de subordination pour ensuite le remettre en question et en tirer une positivité¹¹. Cette dernière disposition peut, par exemple, s’affirmer comme une conjugaison de la minorité immigrante au Québec avec la minorité québécoise au Canada, mais également prendre plusieurs autres formes, comme l’affirmation de la différence, la nécessité du brassage des cultures, la participation au travail de construction de ce que Claude Bertrand et Michel Morin appellent le *Territoire imaginaire de la culture*¹².

Cette prise de conscience inter- et transculturelle se traduit aussi par et dans l’écriture, et l’exemple de ces quelque soixante ans de productions littéraires ethnoculturelles au Québec montre comment l’ethnicité peut

10. Fulvio Caccia, *Sous le signe du phénix*, op. cit., p. 10.

11. Voir les autres ouvrages de Deleuze et Guattari, en particulier, *Kafka : pour une littérature mineure*, Paris, Éditions de Minuit, 1975 et *Mille plateaux*, Paris, Éditions de Minuit, 1980.

12. Michel Morin et Claude Bertrand, *Le territoire imaginaire de la culture*, Lasalle, Hurtubise HMH, 1979. (Coll. « Brèches ».)

exister et comment des ethnicités peuvent coexister, même se faire valoir les unes les autres et se nourrir entre elles. On l'a vu dans les quatre phases de cette histoire de l'écriture immigrante/migrante où l'on est passé d'une sorte d'uniformité culturelle, à des formes de pluralisme culturel, d'échanges, de dialogue et de passages ou de tressages entre les cultures québécoise et néo-québécoises. Cette évolution marque d'ailleurs que l'histoire a joué un rôle intégrateur et conciliateur des cultures en présence et que les changements qui se sont opérés coïncident avec ceux qui ont affecté la nationalité québécoise, au sein de laquelle la religion, les coutumes, les croyances, pour ne prendre que ces éléments, ont été réformés substantiellement. C'est désormais une évidence que le Québec d'aujourd'hui, celui qui est issu de la Révolution tranquille, n'a que peu de ressemblance avec ce qu'on identifiait jadis par la communauté canadienne-française. En somme, dans ce domaine propre, des changements majeurs sont survenus au cours des quatre dernières décennies, qui ont influé sur tout le reste : les questions politiques, nationales, religieuses, communautaires, institutionnelles. L'écriture touche à tout cet ensemble et même influence le tout. Ainsi, on peut affirmer que la littérature québécoise, devenue diverse et métissée, a contribué à construire une autre identité nationale, et à nourrir un projet national, à partir de ces nouvelles orientations sociales et politiques. Dans une longue analyse de « l'identité immigrée », Marco Micone conclut que l'immigré vit des contradictions et des déchirements propres à tout être humain appelé à faire des choix dans une communauté parcourue par de multiples valeurs et des courants idéologiques qui dépassent ainsi largement le cadre de l'ethnicité.

Cette méthode d'analyse fait d'abord ressortir les traits communs aux divers groupes allophones, mais aussi les ressemblances entre ces derniers et ceux d'entre les Québécois qui partagent les mêmes conditions de vie sans pour autant occulter les différences. Qu'on pense au passé récent du Québec, caractérisé par un régime politique autoritaire en plus du pouvoir écrasant de l'Église que beaucoup d'immigrés ont connus dans leur pays d'origine. Qu'on se souvienne aussi de la migration des Québécois vers la ville. Un ouvrier gaspésien arrivant à Montréal, dans les années cinquante, était-il moins démuné qu'un paysan italien ou grec débarqué à la même époque ? L'un et l'autre n'ont-ils pas vécu le déracinement et la solitude ? L'un et l'autre n'ont-ils pas dû se soumettre aux mêmes règles implacables de la recherche du profit ? Se doutaient-ils que leurs fils ou leurs filles allaient être confrontés à des obstacles de même nature, surtout dans le domaine scolaire où si peu d'enfants d'ouvriers ont accès à l'université ? En fait, que nous venions du bassin méditerranéen, des Antilles, de l'Extrême-Orient ou que nous soyons les descendants des premiers colons français, ne ressentons-nous pas tous la même vulnérabilité, la même impuissance devant des phénomènes incontrôlables d'ordre physique, métaphysique ou économiques ? Étant, en outre, régis par les mêmes lois et baignant dans le même univers kafkaïen, ne sommes-nous pas appelés à nous solidariser afin de préserver paradoxalement le droit à la différence dans une destinée commune ? Les grandes œuvres littéraires le prouvent de manière éclatante : sans exception, elles mettent à nu un noyau de désirs et d'angoisses, de rêves et de doutes, enfoui sous chacune de nos singularités. C'est parce que ces similitudes fondamentales entre les êtres humains existent qu'il est possible d'accepter les différences de chacun¹³.

13. Marco Micone, « L'identité immigrée », *Les écrivains du Québec*, Paris, A.D.E.L.F. (Association des écrivains de langue française), 1995, p. 204-205.

Il faut d'ores et déjà ne plus parler à propos des œuvres néo-québécoises de « littérature ethnique », une notion mal posée, qui veut souvent dire mineure, minoritaire, exiguë ou en émergence. En fait, cette dénomination implique toujours que cette littérature est soumise à une ou à d'autres, qu'elle est en rapport de domination. Elle met de plus l'accent sur un passé qu'il s'agit de se réapproprier par l'imaginaire, par la constitution d'un espace problématique où le fictif de l'appartenance deviendrait une « ethnicité fictive ». La littérature « ethnique », ce serait celle des autres, celle qui n'a pas de racines, à moins qu'elle ne devienne exactement semblable à la littérature dont elle dépend. Elle serait donc dotée d'une quintuple altérité négative : 1) impossible hors la langue où elle évolue ; 2) déterminée par l'origine des auteurs et leur thématique propre (exil, déracinement, etc.) ; 3) intériorisée, sans engagement collectif ; 4) faite d'archétypes, et donc non typique, non reconnaissable ; 5) indéfinissable, en ce sens qu'on ne peut voir en elle une coïncidence entre identité et écriture. Sur ces cinq points, l'écriture migrante québécoise sait non seulement se démarquer, mais nier son caractère « ethnique ». Au fond, comme le montre Bianca Zagolin, entre « littérature d'immigration ou littérature tout court », il faut choisir la dernière¹⁴.

14. Bianca Zagolin, « Littérature d'immigration ou littérature tout court ? », *Possibles*, vol. 17, n° 2, printemps 1993, p. 57-62. Elle dénonce la vague des préoccupations « ethniques », avec tous les concepts de « culture immigrée », d'« interculturelisme » ou de « transculturalisme », dont les discours s'appuient sur les principes les plus purs de la « political correctness » (p. 58). Elle y voit deux dangers : « Le premier, c'est que l'« ethnicité », filtrée par les bureaucraties, a été récupérée par la culture institutionnelle [...] Le deuxième danger de ce que j'ai appelé le discours dominant de "l'interculturalisme", c'est qu'il tend à

L'étude que nous avons réalisée prouve que ces œuvres néo-québécoises sont de la littérature, au sens strict du terme, et que leurs auteurs appartiennent à la littérature québécoise, en sont des éléments essentiels, tout en se distinguant par des caractères propres, nettement identifiables. À partir de 1937, les écrivains immigrants sont des acteurs de la vie littéraire québécoise, ils contribuent à la vie littéraire, en vue d'installer des structures, des genres nouveaux, de renouveler des formes et des thématiques qui définissent la littérature moderne. Dans les années 1960 et la première moitié de 1970, l'innovation, la révolution culturelle et littéraire ont reçu un appui incontestable des auteurs immigrants, en particulier par la mise en circuit de la contre-culture (Basile et Straram), l'illustration des valeurs de la « Révolution tranquille » (Basile, Parizeau), la révélation du Québec profond (Gurik, de Pasquale), la critique de la société et des institutions sociales et littéraires (van Schendel). La seconde moitié des années 1970 marque une avancée des écrivains immigrants vers un questionnement précis de leur action et de leur contribution à la littérature québécoise et à ses orientations. C'est le moment d'un retour sur le passé, où la mémoire joue un rôle majeur, sur les traditions culturelles et artistiques qui prennent place dans les œuvres et s'imposent comme écriture dite alors « immigrante ». Le rappel des origines impose définitivement la question de l'altérité, qu'il faut désormais concilier ou dialectiser avec l'unicité. L'ici ou l'ailleurs, l'ici et l'ailleurs, dans les œuvres de Naïm

brouiller les limites entre littérature et société, entre, d'une part, la vie et les problèmes que forcément nos institutions doivent travailler à résoudre, et, d'autre part, la fiction narrative ou poétique » (p. 59).

Kattan, Alice Parizeau, Monique Bosco et bien d'autres, ont fourni des sources à cette nouvelle problématique de l'écriture immigrante. À partir de 1986, les écrivains migrants dépassent la problématique précédente pour ajuster leurs aspirations à leur condition d'immigrant, pour tâcher de maintenir un équilibre entre le passé et le présent, en vue d'élaborer un avenir. Le transculturel devient une voie où s'engagent à la fois les auteurs néo-québécois et québécois, dans une sorte de traversée de leurs cultures, telles qu'elles ont été mises en regard dans la période précédente. Comme nous l'avons montré au chapitre précédent, l'institution littéraire québécoise, où sont désormais reconnus les auteurs migrants, acquiert des caractères spécifiques et se distingue sur ce point de celle de France où les écrivains venus d'ailleurs sont immédiatement intégrés et surtout jamais traités à part dans les ouvrages de critique et d'histoire littéraires. On ne les exclut pas, bien au contraire, comme c'est le cas d'Andreï Makine, qui a reçu deux grands prix, le Goncourt et le Médicis, pour son *Testament français*¹⁵, mais on n'institue pas à son propos ou à celui des autres écrivains de cette même année, Alexakis Vassilis¹⁶ ou Hector Bianciotti¹⁷, de classement spécial dans les livres et articles de critique littéraire, pour l'unique raison qu'ils ne sont pas nés en France. Ils sont des écrivains français, un point, c'est tout. En ce sens, le Québec fait autrement pour la reconnaissance de ses écrivains dits néo-québécois que la France pour ses auteurs venus

15. Andréï Makine, *Le testament français*, Paris, Mercure de France, 1995.

16. Alexakis Vassilis, *La langue maternelle*, Paris, Fayard, 1995.

17. Hector Bianciotti, *Le pas si lent de l'amour*, Paris, Grasset, 1995.

d'ailleurs, qui vivent et publient à Paris. Il est donc le contraire d'un milieu « raciste ». Mais aussi, le revers de la médaille montre que l'on peut ainsi pratiquer une exclusion à rebours, à savoir qu'en les mettant à part, on semble les retrancher de l'ensemble, dont ils font pourtant partie intégrante.

Ici se pose la question de la culture et de l'identité culturelle, qu'on ne peut pas envisager dans la situation littéraire hors de l'idée de système, laquelle a servi de fondement à notre étude. La culture est un vaste domaine qui comprend tellement d'éléments qu'on en arrive à ne plus savoir de quoi on parle. Tout est en pratique « culturel ». Pour éviter les confusions, il faut penser ce domaine non pas comme indéterminé, non spécifique, mais bien plutôt comme un tout réparti en divers niveaux, tous reliés les uns aux autres. Ainsi, à un même moment, une personne peut se situer à plusieurs niveaux, qui sont des indices d'identité, par exemple : au niveau national d'un pays donné ; au niveau de la religion, de la langue, d'une région donnée ; au niveau du sexe, homme ou femme ; au niveau de la génération, les babyboomers, la « génération lyrique¹⁸ », etc ; au niveau de la classe sociale ; au niveau de l'organisation du travail : corporations professionnelles, ouvriers, syndiqués ou non ; et ainsi de suite. De ce fait, il est impossible de parler absolument de l'identité d'une personne ou d'un groupe, en ce sens que cette identité varie selon les circonstances et les conditions d'existence. Amin Maalouf répond aux Français qui lui demande s'il est « plutôt français » ou « plutôt libanais » qu'il est « l'un et l'autre ». « Non

18. François Ricard, *La génération lyrique : essai sur la vie et l'œuvre des premiers-nés du baby-boom*, Montréal, Boréal, 1992.

pas, poursuit-il, par quelque souci d'équilibre ou d'équité, mais parce qu'en répondant différemment, je mentirais. Ce qui fait que je suis moi-même et pas un autre, c'est que je suis à la lisière de deux pays, de deux ou trois langues, de plusieurs traditions culturelles. C'est précisément cela qui définit mon identité ». Il note plus loin que « l'identité ne se compartimente pas, elle ne se répartit ni par moitiés, ni par tiers, ni par plages cloisonnées. Je n'ai pas plusieurs identités, j'en ai une seule, faite de tous les éléments qui l'ont façonnée, selon un "dosage" particulier qui n'est jamais le même d'une personne à l'autre »¹⁹.

Le concept d'identité culturelle pour un peuple ou un groupe particulier implique donc qu'elle est déterminée en partie seulement par l'identité nationale. L'identité culturelle est un concept plus large que l'identité nationale. Cette dernière a tendance à se figer dans le territoire commun, tandis que l'autre est en continuelle transformation, allant du territoire occupé vers un ailleurs. L'identité culturelle bouge sans cesse, ce qui fait qu'on ne peut jamais dire qu'une d'elles est intrinsèquement « meilleure » qu'une autre, d'autant plus qu'ainsi considérée, elle devient une construction plutôt qu'un donné, une façon de voir la réalité des groupes en interaction plutôt que la propriété d'une communauté. Trois éléments permettent de construire les bases de l'identité culturelle d'une nation ou d'un groupe à l'intérieur d'une nation : 1) établir les caractéristiques formelles, matérielles, sociales, de la nation, du ou des groupe(s) à un moment donné de l'histoire ; 2) définir la programmation mentale et in-

19. Amin Maalouf, *Les identités meurtrières*, Paris, Grasset, 1998, p. 9 et 10.

tellectuelle du groupe dominant en fonction de l'identité culturelle ou de la construction identitaire du groupe minoritaire ; 3) obtenir une vision « extérieure » ou un point de vue « externe » sur cette situation comportant une sélection, une interprétation et une évaluation de la spécificité du groupe minoritaire par rapport à la majorité.

Cette démarche vaut pour l'approche de la littérature où les composantes culturelles et ethnoculturelles, dans le cas qui nous occupe, québécoises et néo-québécoises, dépendent d'une construction. Celle-ci s'établit sur les trois bases indiquées : les caractères propres aux écrivains des deux composantes, à un moment de leur histoire, ici fixée entre 1937 et 1997 ; les types d'actions, de réactions, d'habitus (au sens de Bourdieu) qui élaborent le programme (au sens informatique) des éléments du système de la littérature globale, dite « québécoise », qui comprend, il va sans dire, tous les auteurs et toutes les œuvres, d'où qu'ils proviennent, ainsi que les institutions qui s'y rattachent ; enfin, un point de vue « extérieur », qui apporterait une confirmation, une évaluation et une interprétation du phénomène que nous avons étudié dans ce travail. Pour le premier cas, nous avons montré une évolution, de caractère historique, de cette composante ethnoculturelle de la littérature québécoise, allant d'une intégration vers une autonomisation croissante. Dans le second, l'étude des apports ethnoculturels à la littérature québécoise montre bien un resserrement entre ses composantes, qui amène à la fin à ne parler que d'une seule littérature, voire, dans la meilleure des hypothèses, à ne plus considérer, même pour l'étude, l'enseignement et la recherche, de distinction entre « québécois » et « néo-québécois », ce dernier terme

devenant de moins en moins approprié, voire déplaisant. Dans le troisième cas, nous avons souvent cité des analystes, professeurs et chercheurs, mais aussi critiques et écrivains, du Canada et de pays étrangers, France, Allemagne, Italie, entre autres, qui, par l'intérêt qu'ils ont manifesté face à ce phénomène, en ont confirmé l'existence, ont porté des jugements sur cette question de l'immigration et des écrivains migrants au Québec, parfois en comparaison avec d'autres pays, et proposé des analyses et des interprétations valables, souvent concordantes avec les nôtres.

Au terme de cette étude, on ne peut pas ou plus parler de « littérature néo-québécoise », ce qui signifierait qu'elle constitue une catégorie à part, qu'elle n'appartient pas ou plus à la littérature québécoise. En somme, si tel était le cas, il faudrait désormais faire une histoire littéraire de cette littérature « néo-québécoise » qui serait différente de l'histoire littéraire québécoise comme telle. Nous avons toujours parlé, comme les écrivains, les critiques et les théoriciens, d'*écriture* immigrante ou migrante, et non de *littérature*, afin de bien marquer que ces œuvres néo-québécoises jouent comme des éléments du système de la littérature québécoise, en sont une partie qui, fonctionnant à l'intérieur du système, le modifie plus ou moins selon une certaine évolution. En ce sens, nous rejoignons nos propos de l'introduction où le concept de système que nous avons élaboré ne permet pas de créer des catégories séparées, mais bien plutôt de soumettre toutes les données littéraires aux fluctuations systémiques.

L'écriture et les écrivains migrants sont bien un des éléments intervenus dans le système de la littérature québécoise, qui en ont modifié le concept et la réalité

au cours de ces soixante dernières années. À quelque moment que ce soit de cette histoire littéraire, de la fin des années 1930 à la fin de ce siècle, la notion de littérature québécoise n'est jamais restée la même et la réalité, esthétique, institutionnelle et matérielle, s'est, elle aussi, transformée du tout au tout. Nous avons traité au chapitre précédent des nouveaux manuels de littérature québécoise parus en 1994, 1996 et 1997. Si on les compare à ceux des années 1960, on y voit des changements importants : des genres nouveaux apparaissent : la chanson, la nouvelle, la science-fiction et, en général, ce qu'on appelle la « paralittérature » ; des classements et reclassements se produisent ; des catégories nouvelles apparaissent, dont l'écriture migrante. À ce sujet, nous renvoyons au *Panorama de la littérature québécoise contemporaine*²⁰ dans lequel on trouve toutes ces catégories génériques. Il s'agit donc d'une transformation qui a changé la nature du système littéraire en question. Même dans les années 1960, la littérature de jeunesse et la littérature radiophonique n'apparaissaient pas dans les manuels de cette décennie, et pourtant, nous avons montré que déjà dans les années 1930 et 1940, ces genres existaient et étaient même illustrés par des écrivains néo-québécois. La littérature n'est plus la même en raison de ces ajouts qui élargissent son champ. Dans les cinq manuels dont il est question, on a aussi constaté que l'écriture et les écrivains migrants ont acquis une place à part (un chapitre, une section), ce qui marque également une modification de l'idée de littérature québécoise, ce qu'on ne trouvait pas dans les manuels des décennies

20. Réginald Hamel (dir.), *op. cit.*

précédentes et ce qu'on ne trouve également dans aucun manuel scolaire de France, par exemple. La littérature actuelle ne représente donc plus les mêmes valeurs que celles des années 1960, laquelle était différente de celle de la décennie précédente ou de la suivante. L'Affaire Monique Larue, dont on a traité à la fin du dernier chapitre, est un symptôme des transformations du système. En effet, la question fondamentale que pose cette polémique est celle de la littérature nationale. Et Ghila B. Sroka l'exprime bien dans l'article qui a lancé les débats quand elle interpelle Monique Larue : « J'aimerais lui rappeler que pour parler de littérature nationale, il faut avoir une nation²¹ ». À quoi, pour prendre un exemple extrême, l'écrivain Claude Jasmin répondait qu'« il n'y a aucun mal à être nationaliste », ajoutant que

s'il y a quelqu'un que cette issue (la victoire au prochain Référendum) angoisse au point d'étouffer, qu'il trouve une nouvelle manière de s'expatrier. Qu'il « fasse de l'air », comme on disait dans X13, qui est aussi une des « demeures » du territoire infini de la littérature populaire²².

Le cœur de ce débat, qui apparaît comme nodal à la fin de notre parcours, est bien de revoir la notion de « littérature nationale ». Si les écrivains néo-québécois ne s'en préoccupent guère, c'est qu'ils ont tendance à croire que ce n'est pas leur affaire. Mais s'ils participent à cette littérature, s'ils y sont reconnus comme

21. Ghila B. Sroka, « De Larue à la poubelle », *Tribune juive*, mars 1997, p. 5.

22. Claude Jasmin, « À qui le Québec fait-il peur ? », *Le Devoir*, 13 juillet 1997, « Idées », p. A-7. Gary Klang a répondu à Jasmin : « Bas les masques. Réponse à Claude Jasmin », *La Parole métèque*, n° 30, juillet 1997, p. 10-11.

« québécois », ils ne peuvent se soustraire à une certaine obligation de se situer dans le cadre de la « littérature nationale ». À moins de dire carrément, à l'instar de Ghila B. Sroka, que la littérature québécoise comme « nationale » n'existe pas. Car alors, les écrivains néo-québécois n'existent pas non plus. Si les écrivains immigrants ont un certain devoir de prise de position sur cette question, les écrivains québécois doivent aussi reconsidérer leur conception de « littérature nationale » et constater qu'ils vivent avec une tradition qu'il faudrait redéfinir²³. Au milieu du XIX^e siècle, Henri-Raymond Casgrain affirmait cette doctrine sous la forme d'un programme : « [Notre littérature] sera grave, méditative, spiritualiste, religieuse, évangélisatrice comme nos missionnaires, généreuse comme nos martyrs, énergique et persévérante comme nos pionniers d'autrefois²⁴ ». La littérature nationale devait représenter et illustrer des valeurs sociales, morales et religieuses. Au début de XX^e siècle, Camille Roy reformulait cette « nationalisation » de la littérature canadienne : « Faisons ici une littérature qui soit à nous et pour nous. N'écrivons pas pour satisfaire le goût des lecteurs étrangers²⁵ ». Dans ces deux cas, les « étrangers » sont exclus comme auteurs et comme lecteurs. Littérature et nationalité sont liées nécessairement ; aucune rupture entre elles n'est possible, sans entraîner

23. Voir Julie Garneau, « Les apories d'une littérature nationale. Pensées pour un autre siècle », *Possibles*, vol. 18, n° 2, printemps 1994, p. 113-125.

24. Henri-Raymond Casgrain, « Le mouvement littéraire en Canada », (1866), *Œuvres complètes*, Montréal, C. O. Beauchemin, 1896-1897, tome premier *Légendes canadiennes et variétés*, p. 10-11.

25. Camille Roy, « La nationalisation de la littérature canadienne-française », *Essais sur la littérature canadienne*, Québec, Librairie Garneau, 1907, p. 366.

de faire de la mauvaise littérature, parce que non conforme, ou de subir la censure, dans les deux cas parce qu'on n'écrit pas pour la gloire de la nation. Par la suite, cette idée n'a plus été partagée par tous les écrivains québécois, fort heureusement ! Mais, il s'en est toujours trouvé pour y adhérer et d'autres pour s'y soustraire. Les deux courants « régionalisme » et « exotisme » des années 1910 et 1920 montrent bien que la dichotomie est demeurée et a suscité des débats souvent acrimonieux. Le moment que nous avons choisi pour l'étude de cet apport des écrivains migrants à la littérature québécoise, 1937-1997, est précisément celui où cette notion de littérature nationale évolue vers une distinction des deux éléments qui la composent : la littérature, dite maintenant écrite, est désormais axée sur l'action d'écrire et, partant, se virtualise²⁶ ; la nation, devenue de plus en plus problématique depuis les trente dernières années, souffre d'une certaine carence définitionnelle. Même si elle s'appelle « québécoise », depuis le milieu des années 1960, la littérature d'aujourd'hui ne désigne pas seulement un territoire, un pays, un peuple, mais aussi toutes les tendances, tous les mouvements, tous les apports qui la définissent. Ce qu'on pourrait appeler la tendance, ou le mouvement ou l'apport ethnoculturel est désormais un élément qui définit la nationalité de la littérature québécoise. Certes, au départ, cet élément est en contradiction avec l'idée d'une littérature reproduisant l'exacte « québécity », mais une littérature ne se définit plus entièrement selon ce critère de représentativité. À

26. Au sens où l'entend Gilles Deleuze : « Le virtuel... n'a pas à se réaliser mais à s'actualiser ; et l'actualisation a pour règles, non plus la ressemblance et la limitation, mais la différence et la divergence, et la création », *Foucault*, Paris, Éditions de Minuit, 1986, p. 99-100.

la limite, on ne représente que soi ; quant aux autres, s'ils trouvent dans « notre » espace littéraire de quoi s'y faufiler et s'inscrire en vrai ou en faux, ils n'ont d'autre choix que de se dire, ou de se laisser nommer « québécois ». D'autre part, dans le monde multiculturel, pluraliste et cosmopolite qui est le nôtre, la littérature ne peut plus échapper à cette réalité, et doit se vouer elle-même à en rendre compte dans l'écriture.

La polémique Monique Larue-Ghila B. Sroka aura permis au moins de clarifier une chose importante, même si elle va de soi : quand un écrivain vit, écrit et publie au Québec ou à l'étranger (Haïti, France, par exemple), il appartient à la littérature québécoise et a pleinement droit au chapitre. C'est ce que David Homel reconnaît dans un article à *The Gazette*, en marge de la querelle :

Pour répondre à la question de savoir qui est un écrivain d'ici, nous sommes heureux de pouvoir dire que quiconque vit et publie des livres ici devient automatiquement un écrivain québécois. Les institutions littéraires, l'union des écrivains, les processus d'attribution de bourses gouvernementales, les librairies, les médias – comme on les nomme – sont aussi ouverts aux immigrants ou aux écrivains traduits qu'ils le sont à Monique Larue. Vous ne serez pas appréciés pour autant par tout le monde, mais c'est le risque que les écrivains courent quand ils décident de publier²⁷.

27. David Homel, « Warm of words fought on familiar turf », *The Gazette*, September 6, 1997, p. K-5. « As for the answer to the question about who is a writer here, fortunately we can say that anyone who lives and publishes books here automatically becomes a Québécois writer. The literary institutions, the local writer's union, the government-grant process, the shelves in the bookstores, access to the media – you name it – are as open to immigrants or translated writers as they are to Monique Larue. You might not be appreciated by everybody, but that's the risk all writers take when they decide to publish ».

Nous sommes entrés dans une phase de transition vers un au-delà. L'apport ethnoculturel à la littérature québécoise a jusqu'ici progressivement détaché les agents et les acteurs littéraires des préoccupations nationales, au sens que nous venons d'indiquer. Leur vision et leur définition du fait littéraire en ont été d'autant modifiées. Il semble que désormais, le Québec pluriel et pluriculturel oblige tous les écrivains de quelque souche qu'ils soient à sentir qu'ils font partie d'un ensemble sans en être la totalité. Une des conséquences de cette notion de migration traduite par l'écriture migrante est de ne plus se croire dans un état unitaire ou unicitaire, mais dans une situation en mouvement, en déplacement, en constante mutation. Au terme de ce parcours, ce qui unit toutes les composantes de la littérature québécoise est l'idée que désormais la littérature est une question d'écriture, qui suppose la langue, les procédés et les problèmes d'écriture, mais aussi l'engagement des auteurs dans leurs œuvres, dans l'institution et le milieu où ils vivent, la connaissance réelle des composantes réciproques de l'activité qui est la leur. Après quoi, tout le reste est « littérature » ou, pour rester dans la perspective finale de cet essai : tout est écriture, migrante ou non.

Car, désormais, toute littérature peut être dite migrante, en ce sens que toute écriture est impossible, qu'elle ne réussit pas à établir une coïncidence parfaite entre identité et écriture. Tel est bien le problème qui se pose à tous les écrivains, qu'ils soient « pure soie » ou « pure laine ». Ainsi, un écrivain québécois pourrait endosser parfaitement ces mots d'Anne-Marie Alonzo :

L'écriture ne suffira jamais d'une certaine manière, et c'est là toute la tragédie et toute la beauté. Parce que si l'écriture suffisait, un seul livre suffirait. Et d'une cer-

*taine manière, même si on raconte finalement toujours la même chose, on ne la raconte pas assez ou jamais de la même façon exactement. Moi, j'ai toujours cette horrible crainte d'écrire exactement la même phrase dans deux livres différents. J'ai toujours peur mais c'est important quand même de vivre ça, c'est important d'essayer d'un texte à l'autre d'aller plus loin*²⁸.

Anne-Marie Alonzo endosserait aussi, pensons-nous, les propos de Monique Larue qui considère la littérature d'abord comme une affaire individuelle, un combat de l'écrivain contre soi, plutôt qu'une affaire collective.

*La littérature restera en effet toujours l'affaire d'individus qui, dans la solitude et le silence les plus extrêmes, s'aventurent dans des domaines inconnus de la langue et de la conscience, et elle ne sera jamais celle d'une collectivité, fût-elle celle d'écrivains. Ce sont les œuvres, et non les débats, qui bâtiront cette littérature*²⁹.

Il n'est sans doute pas superflu d'ajouter que Monique Larue, au terme de sa querelle avec Ghila B. Sroka, voulait même remplacer le terme « littérature québécoise » par le terme « littérature », tout court, ou encore désigner la littérature du Québec par un démonstratif « cette littérature ». Lors de la publication de *L'arpenteur et le navigateur*, la maison Fides avait indiqué en quatrième de couverture que cette plaquette posait la question : « Quelle sera notre littérature québécoise ? ». Monique Larue a immédiatement précisé à l'éditeur qu'elle avait écrit dans son texte, aux pages 10

28. Gérald Gaudet, « Une histoire sans paroles », *Voix d'écrivains. Entretiens*, Montréal, Québec/Amérique, 1985, p. 77.

29. Monique Larue, *Le Devoir*, 13 juillet 1997, p. A-7.

et 11 : « Quelle sera *cette* littérature³⁰ ». Elle poursuit : « J'ai employé un démonstratif et le futur de l'indicatif pour marquer que j'appelle à inventer et à bâtir la littérature québécoise sur de nouvelles bases qui n'ont plus rien à voir avec le sentiment d'appartenance qu'exprime l'adjectif possessif³¹ ». Marc Angenot, qui a pris part à la querelle, note que l'écriture migrante est ce qui est arrivé de mieux à la littérature québécoise pour la sortir de son nationalisme. Mais, lorsqu'il parle de « notre production littéraire », où Ducharme représente l'inverse de l'écrivain nationaliste, il se dissocie du reste de « ces écrivains franco-québécois », de Ferron à Beauchemin, dont « le talent est *inversement proportionnel* au quantum de *nous-autres* stéréotype qu'ils ont laissé dans leurs écrits³² ». Comme quoi, au terme de ce parcours, l'écriture migrante oblige à une remise en question des bases mêmes de la notion de littérature québécoise (nationale ou transculturelle), de sa nature (métissée ou non) et de ses rapports aux autres littératures, et cela, même chez ceux, migrants ou non, qui se l'approprient par un *nous* toujours problématique.

30. Monique Larue, « À propos de *L'arpenteur et le navigateur* », *La Tribune juive*, vol. 14, n° 6, octobre-novembre 1997, p. 35. C'est nous qui soulignons.

31. *Id.* Dans une mise au point à l'intention des membres de l'UNEQ, Monique Larue ajoute : « Le possessif *notre* fait référence à une phrase de l'abbé Casgrain et à une conception homogène et passée de la littérature québécoise, que je critique. Le démonstratif *cette* et le futur de l'indicatif s'appliquent à une conception opposée, incluant l'expérience et les textes des écrivains venus de partout » (Source : CÉTUQ de l'Université de Montréal).

32. Marc Angenot, « Littérature et nationalisme », dans Bernard Andrès et Zilá Bernd (dir.), *L'identitaire et le littéraire dans les Amériques*, Québec, Éditions Nota bene, 1999, p. 245. (Coll. « Littérature(s) ».)

CONCLUSION

Sans vouloir conclure catégoriquement et reprendre le cliché que l'unité doit se constituer dans la diversité, ce qui impliquerait la coexistence d'une volonté d'affirmation de soi ou de son identité et la nécessité de l'Autre, sans quoi il n'est plus besoin de s'affirmer, on peut sans doute citer ces mots de l'anthropologue Claude Lévi-Strauss à qui se pose la question de comment concilier les deux voies et les effets à prévoir :

Que conclure de tout cela, sinon qu'il est souhaitable que les cultures se maintiennent diverses, ou qu'elles se renouvellent dans la diversité ? Seulement [...] il faut consentir à en payer le prix : à savoir, que des cultures attachées chacune à un style de vie, à un système de valeurs, veillent sur leurs particularismes et que cette disposition est saine, nullement – comme on voudrait nous le faire croire – pathologique. Chaque culture se développe grâce à ses échanges avec d'autres cultures. Mais il faut que chacune y mette une certaine résistance, sinon, très vite, elle n'aurait plus rien qui lui appartienne en propre à échanger. L'absence et l'excès de communication ont l'un et l'autre leur danger³³.

Il faut donc que la littérature québécoise, ses auteurs, ses institutions, ses agents, acceptent d'être en relation d'échanges entre ses composantes, dont la dynamique n'est pas la pure donation, mais la « résistance », dont parle l'ethnologue, contre l'autre mais aussi contre soi-même, contre la tentation d'exclure radicalement et celle d'inclure trop facilement. Cette attitude n'est pas aisée, car une telle résistance, même mathématiquement graduée, ne peut être vaincue qu'aux dépends de sa liberté.

33. Claude Lévi-Strauss et Didier Eribon, *De près et de loin*, suivi d'un entretien inédit « Deux ans après », Paris, Odile Jacob, 1990.

POSTFACE

LA DANSE DES CULTURES

Pour montrer ce qui distingue la prose de la poésie, on a souvent utilisé, parfois de façon fort schématique, comme nous le ferons ici, les différences entre la marche et la danse. La marche est généralement une activité solitaire et quand elle se fait à deux ou en groupe, elle reste indépendante de celle des autres. Elle s'exécute en mettant un pas devant, parfois derrière, l'autre, elle a son mouvement, son rythme, ses variantes propres. La danse, elle, exige au moins un partenaire et dépend de l'action combinée de l'autre ou des autres pour sa mise en œuvre. En ce sens, la danse suppose un accord fondamental entre les danseurs, qui exécutent leurs pas selon un modèle préétabli, la valse, la samba, ou selon des figures improvisées ou spontanées qui créent de nouvelles formes.

Si nous revenons aux cultures en présence dans le champ littéraire québécois, ces distinctions nous permettent de subdisiver et de qualifier autrement nos quatre étapes de l'évolution de l'écriture migrante. Durant les deux premières périodes, la littérature québécoise, qui s'alimente des apports culturels autres,

prend la forme d'une marche. Elle poursuit ses traditions tout en les modifiant, elle se modèle sur des sources qui sont d'abord siennes tout en les diversifiant. Les cultures qui l'accompagnent dans ce mouvement nourrissent son évolution, mais ne semblent pas la distraire ni interférer dans son avancée vers un autre stade, vers un développement futur. La littérature québécoise de ces deux premières périodes *marche*, elle franchit des étapes tout en se renouvelant, surtout dans les années 1950 et 1960.

À partir de 1975, environ, comme nous l'avons montré, tout change. Nous entrons dans l'ère de la danse, des cultures et des formes. Les cultures et les écritures immigrantes et migrantes affirment leur présence au sein de la littérature québécoise et obligent à un dialogue de tous les acteurs de cette littérature, qui mène à l'interculturel et au transculturel. La littérature s'en trouve transformée ; elle est obligée de changer, d'adapter ses pas à ceux des autres écritures et ainsi d'abandonner sa marche précédente pour s'adonner à l'élaboration de chorégraphies, pour créer de nouveaux pas, de danse, avec les autres partenaires, d'où résultent de nouveaux codes d'exécution, de nouvelles formes et de nouvelles figures.

La danse des cultures s'impose donc désormais et elle entraîne les participants à modifier leurs façons de faire, à accorder leurs démarches, dont la conséquence est de donner naissance à une « nouvelle » écriture, dite plurielle, migrante ou métisse¹. Ainsi, la culture et la littérature québécoises actuelles participent à cette

1. Robert Berrouët-Oriol et Robert Fournier, « L'émergence des écritures migrantes et métisses au Québec », *Québec Studies*, n° 14, 1992, p. 12.

mutation des sociétés, concomitante à la mondialisation. Dans cette fusion des cultures, qui s'impose désormais, les agents ne se laissent plus passivement submerger par des influences externes, cédant ainsi au pouvoir ou aux puissances venant de l'extérieur. Au contraire, ils sont forcés de trouver en eux-mêmes les moyens de se changer, ou de créer entre eux un *modus vivendi* qui s'accorde à leur métier de créer de l'imaginaire pour décrire, expliquer et interpréter le réel. De même que les sociétés actuelles utilisent ce qui leur est étranger pour « mieux devenir elles-mêmes », comme l'écrit l'ethnologue Marshall Sahlins², de même la culture n'est pas considérée comme un système statique et autarcique mais comme un flux de significations qui dissout les liens anciens pour en créer de nouveaux. Dans ce système, l'espace n'est pas dépourvu de pouvoir, chacun des groupes ou des individus n'étant plus simplement prié de donner son avis. Chaque différence est négociée et doit l'être ; il faut de part et d'autre prendre position et aussi la défendre, si besoin est. Car les structures de ce système n'apparaissent pas sous la forme d'une participation égale de toutes les cultures et n'encouragent pas automatiquement une évolution vers une entente finale. « Toute culture se définit par sa capacité d'auto-altération, de dépaysement, de migration³ ». Celles des cultures qui participent à une culture

2. Cité par Joana Breidenbach et Ina Zukrigl, « Le choc des cultures ou Mac World ? », *Le dialogue des civilisations, Deutschland/Allemagne*, n° 3, juin-juillet 2000 (p. 40-43), p. 41. Les deux auteurs ont publié un livre intitulé *Tanz der Kulturen*, que la revue traduit par *La danse des civilisations* (p. 43).

3. Pierre Nepveu, « Qu'est-ce que la transculture ? », *Paragraphes*, n° 2, Département d'études françaises, Université de Montréal, 4^e trimestre, 1989, p. 19. Louis Gauthier affirme que « la culture, c'est quand

dominante lui apportent des formes qui défient ses perspectives et les critères de son développement. Même dans ce cas, le système de références commun qui s'élabore ne signifie pas que tous les éléments deviennent pareils, mais que les inégalités se présentent d'une manière plus similaire, ou selon une structure de différences communes.

Dans la perspective culturelle qui est la nôtre, la globalisation s'avère un processus hautement dialectique. L'homogénéisation et la différenciation, le conflit et le compromis, la mondialisation et la localisation ne constituent pas des évolutions qui s'excluent. Au contraire, elles se conditionnent mutuellement. La globalisation n'est pas un processus automatique au terme duquel un monde idéal, exempt de conflit, nous attend, car elle recèle des opportunités et des risques plus importants qu'au cours des époques précédentes. Comme dans le processus global actuel, un retour vers le passé ou une rupture ne sauraient être des alternatives sérieuses. Nous avons besoin de stratégies adéquates, redéfinies et repensées, pour intégrer les expériences que nous vivons actuellement et en faire le terreau d'une culture en devenir.

C'est là où nous amène cet essai sur l'écriture migrante au Québec. L'ignorance des faits et des époques de cette histoire ne peut que conduire à des méprises ou à des malentendus. Leur compréhension nous fait avancer vers une appréciation plus exacte et mieux

les autres nous envahissent, quand les autres nous prennent à nous-mêmes pour nous faire entrer dans ce qu'ils sont, quand ils nous donnent leurs mots pour voir et pour sentir et pour parler, et peu importe que ces mots soient anglais, français ou chinois, féminins, masculins ou neutres, ils ne sont jamais neutres.» *Voyage en Irlande avec un parapluie*, Montréal, VLB éditeur, 1984, p. 62.

fondée de l'état actuel ou de la situation de ces modernités parallèles qui sont en train de se fonder et de se fondre. Nous n'avons qu'à faire confiance dans l'avenir, car nous savons maintenant ce qui se passe et que le mouvement de danse amorcé il y a quelques décennies ne peut aller que vers une interconnection vivante des acteurs et des agents qui font la littérature, dans le cas présent, la littérature québécoise d'aujourd'hui et de demain.

BIBLIOGRAPHIE

OUVRAGES GÉNÉRAUX

(THÉORIE, HISTOIRE ET ESSAIS LITTÉRAIRES)

ANDRÈS, Bernard, et Zilà BERND (1999), *L'identitaire et le littéraire dans les Amériques*, Québec, Éditions Nota bene. (Coll. « Littérature(s) ».)

ANGENOT, Marc (1996), *Les idéologies du ressentiment*, Montréal, XYZ éditeur.

AUERBACH, Erich (1977), *Mimésis (la représentation de la réalité dans la littérature occidentale)*, traduction de Cornelius Heim, Paris, Gallimard. (Coll. « Bibliothèque des idées ».)

BAKHTINE, Mikhaïl (1987), *Esthétique et théorie du roman*, traduction de Dania Olivier, Paris, Gallimard. (Coll. « Bibliothèque des idées ».)

BARTHES, Roland, et Maurice NADEAU (1980), *Sur la littérature*, Grenoble, Presses universitaires de Grenoble.

BARTHES, Roland (1973), *Le plaisir du texte*, Paris, Seuil. (Coll. « Point Essais ».)

BELLEAU, André ([1980] 1999), *Le romancier fictif. Essai sur la représentation de l'écrivain dans le roman québécois*, Québec, Éditions Nota bene. (Coll. « Visées critiques ».)

BEYRIE, Jacques (1994), *Qu'est-ce qu'une littérature nationale ?*, Toulouse, Presses de l'Université du Mirail. (Coll. « des Hespérides ».)

- BOURDIEU, Pierre (1992), *Les règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire*, Paris, Seuil. (Coll. « Libre examen ».)
- CAMBRON, Micheline (1989), *Une société, un récit. Discours culturel au Québec (1967-1976)*, Montréal, l'Hexagone.
- CASANOVA, Pascale (1999), *La république mondiale des lettres*, Paris, Seuil.
- DELEUZE, Gilles, et Félix GUATTARI (1975), *Kafka. Pour une littérature mineure*, Paris, Éditions de Minuit. (Coll. « Critique ».)
- DELEUZE, Gilles, et Félix GUATTARI (1980), *Mille plateaux*, Paris, Éditions de Minuit.
- DUBOIS, Jacques (1978), *L'institution de la littérature. Introduction à une sociologie*, Bruxelles, Fernand Nathan/Éditions Labor. (Coll. « Dossiers media ».)
- DUCHET, Claude, et Stéphane VACHON (dir.) ([1993] 1998), *La recherche littéraire. Objets et méthodes*, Vincennes et Montréal, Presses universitaires de Vincennes et XYZ éditeur. (Coll. « Théorie de la littérature ».)
- ECO, Umberto (1985), *Lector in fabula, ou la coopération interprétative dans les textes narratifs*, Paris, Grasset.
- EVEN-ZOHAR, Itamar (1990), *Polysystem Studies, Poetics Today* (Tel Aviv), vol. XI, n° 1 (printemps), The Porter Institute for Poetics and Semiotics, Dunham (N.C.), Duke University.
- ESCARPIT, Robert ([1958] 1964), *Sociologie de la littérature*, Paris, Presses universitaires de France, 3^e édition. (Coll. « Que sais-je ? ».)
- FALARDEAU, Jean-Charles (1974), *Imaginaire social et littérature*, Montréal, Hurtubise HMH. (Coll. « Reconnaissances ».)
- FINKIELKRAUT, Alain (1987), *La défaite de la pensée*, Paris, Gallimard.
- FOKKEMA, Douwe W. (1984), *Literary History, Modernism and Postmodernism*, Amsterdam and Philadelphia, Johns Benjamins Publishing Company.

BIBLIOGRAPHIE

- GOBARD, Henri (1976), *L'aliénation linguistique (Analyse tétra - glossique)*, Paris, Flammarion.
- GOLDMANN, Lucien (1964), *Pour une sociologie du roman*, Paris, Gallimard. (Coll. « Idées ».)
- HALBWACHS, Maurice (1950), *Le mémoire collective*, Paris, Presses universitaires de France.
- ISER, Wolfgang (1985), *L'acte de lecture. Théorie de l'effet esthétique*, traduction d'Evelyne Sznycel, Bruxelles, P. Mardaga. (Coll. « Philosophie et langage ».)
- JAUSS, Hans Robert ([1978] 1990), *Pour une esthétique de la réception*, Paris, Gallimard. (Coll. « Tel quel ».)
- JAUSS, Hans Robert (1988), *Pour une herméneutique littéraire*, Paris, Gallimard.
- KRISTEVA, Julia (1988), *Étrangers à nous-mêmes*, Paris, Fayard.
- LEFEBVRE, Henri (1968), *La vie quotidienne dans le monde moderne*, Paris, Gallimard.
- LEJEUNE, Philippe (1980), *Le pacte autobiographique*, Paris, Seuil. (Coll. « Poétique ».)
- LÉVINAS, Emmanuel (1991), *Entre nous. Essais sur le penser-à-l'autre*, Paris, Grasset.
- LÉVI-STRAUSS, Claude, et Didier ERIBON, (1990) *De près, de loin* suivi d'un entretien inédit « Deux ans après », Paris, Odile Jacob.
- MAALOUF, Amin (1998), *Les identités meurtrières*, Paris, Grasset.
- MARCOTTE, Gilles (1989), *Littérature et circonstances*, Montréal, l'Hexagone.
- MILOT, Louise, et Fernand ROY (1989), *La littérarité*, Québec, Les Presses de l'Université Laval. Publication du Centre de recherche en littérature québécoise.
- MOISAN, Clément (1987), *Qu'est-ce que l'histoire littéraire ?*, Paris, Presses universitaires de France. (Coll. « Littératures modernes ».)

- MOISAN, Clément ([1990] 1996), *L'histoire littéraire*, Paris Presses universitaires de France. (Coll. « Que sais-je ? ».)
- MOISAN, Clément (1996), *Le phénomène de la littérature*, Montréal, l'Hexagone. (Coll. « Essais littéraires ».)
- MOISAN, Clément (dir.) (1989), *L'histoire littéraire. Théories, méthodes, pratiques*, Québec, Presses de l'Université Laval, Publication du Centre de recherche en littérature québécoise.
- MOLINIÉ, Georges, et Alain VIALA (1993), *Approches de la réception*, Paris, Presses universitaires de France.
- PELLETIER, Jacques (dir.) (1984), *Le social et le littéraire. Anthologie*, Montréal, Université du Québec à Montréal. (Coll. « Les Cahiers du Département d'études littéraires ».)
- PELLETIER, Jacques, Jean-François CHASSAY et Lucie ROBERT (dir.) (1994), *Littérature et société. Anthologie*, Montréal, VLB éditeur. (Coll. « Essais critiques ».)
- PERKINS, David (1992), *Is Literary History Possible ?*, Baltimore, The Johns Hopkins University Press.
- ROBERT, Lucie (1989), *L'institution du littéraire au Québec*, Québec, Presses de l'Université Laval. (Coll. « Vie des lettres québécoises ».)
- ROBIN, Régine, et Marc ANGENOT (1994), *La sociologie de la littérature : un historique*, Montréal, CIADEST. (Coll. « Cahiers de recherche ».)
- SARTRE, Jean-Paul (1948), *Qu'est-ce que la littérature ?*, Paris, Gallimard. (Coll. « Folio Essais ».)
- SCHMIDT, Siegfried J. (1982), *Foundation for the Empirical Study of Literature. The Components of a Basic Theory*, traduit de l'allemand par Robert de Beaugrande, Hamburg, Helmut Buske Verlag.
- TODOROV, Tzvetan (dir.) (1965), *Théorie de la littérature*, Paris, Le Seuil.
- VIALA, Alain (1985), *La naissance de l'écrivain. Sociologie de la littérature à l'âge classique*, Paris, Éditions de Minuit.

BIBLIOGRAPHIE

- WALLISER, Bernard (1977), *Systèmes et modèles*, Paris, Seuil.
- WHITE, Hayden (1973), *Metahistory. The Historical Imagination in Nineteenth Century Europe*, Baltimore, The John Hopkins University Press.
- ZIMA, Pierre V. (1978), *Pour une sociologie du texte littéraire*, Paris, Union Générale d'Éditeurs. (Coll. « 10/18 ».)

INDEX DES NOMS¹

A

Achard, Eugène, 51, 52, 63, 72, 75, 76, 273
Alain, Louise, 181n
Alavo, Yves, 297
Alexandre, Michel, 144
Alexis, Jacques Stephen, 243
Alonzo, Anne-Marie, 144n, 166-168, 198, 210n, 225, 232-234, 267, 273, 284, 285, 326, 327
Althusser, Louis, 127
Amprimoz, Alexandre, 20n
Ananke, Alexe, 53n
Ancelovici, Marcos, 288n
Andersen, Marguerite, 20n, 179, 211n
Andrès, Bernard, 328n
Angenot, Marc, 286, 297, 328
Antoun, Bernard, 210n, 232, 238
April, Jean-Pierre, 181
Aquino, Hubert, 95, 100, 106, 183, 184, 186
Aragon, Louis, 50, 83, 85, 86, 88
Arcand, Denys, 100
Asselin, Olivar, 61
Assiniwi, Bernard, 28
Atwood, Margaret, 138
Aude (Claudette Charbonneau), 217

B

Baillargeon, Pierre, 60, 61, 73
Baillargeon, Stéphane, 238n
Bakhtine, Mikhaïl, 164
Baldensperger, Fernand, 87
Balzano, Flora, 210n, 232-234, 285
Baril, Micheline, 10n
Basile, Jean, 52, 92n, 93, 95-102, 124, 127, 301, 315
Bastien, Pierre, 243n
Baudelaire, Charles, 85
Baudry, Édouard, 51, 59, 74
Bayard, Caroline, 179
Beaucage, Pierre, 287
Beauchemin, Yves, 328
Beaudin, Jean-Pierre, 78
Beaudoin, Réjean, 209, 282
Beaulieu, Alain, 288
Beaulieu, Michel, 83, 122, 135
Beaulieu, Paul, 86
Beaulieu, Victor-Lévy, 100
Beaumont, Charles, 243
Beauvoir, Simone de, 178
Beckett, Samuel, 46
Béhar, Henri, 20
Bélanger, Paul, 136n
Bélanger, Reine, 102n

1. Note de l'éditeur : les auteurs dont le nom est mis en caractères gras font directement partie du corpus étudié et font donc l'objet d'une étude particulière.

Bélil, Michel, 181
 Benoît, Réal, 61
Bernard, Anne (née Jourdan de la Passadière), 92n, 96n
 Bernard, Michel, 20n, 157n
 Bernd, Zilá, 328n
 Bernier, Jean-Paul, 126
 Berrouët-Oriol, Robert, 142n, 264, 265, 332
 Berry, J.W., 26n
 Bersianik, Louky, 210
 Berthiaume, Pierre, 201n
 Bertrand, Claude, 311
 Bertrand, Claudine, 227n
 Bessette, Gérard, 100
 Bettinotti, Julia, 179
 Bianciotti, Hector, 316
 Bibeau, Gilles, 293n
 Billard, Jean Antonin, 297
 Bissonnette, Lise, 291n, 297, 299
 Bissoondath, Neil, 45, 306, 307
 Blais, Marie-Claire, 100, 216
 Blodgett, E.D., 209
Blondeau, Dominique, 92n, 93, 96n, 183-185, 223, 224, 267, 283
 Boisvert, Yves, 94
 Bordeleau, Francine, 263n
 Borduas, Paul-Émile, 65
 Borges, Jorge Luis, 243
Bosco, Monique, 92n, 96, 97n, 107, 110-113, 114n, 140, 196-198, 210n, 283n, 316
Bossus, Francis, 92n, 93, 201, 203, 210
 Bouchard, Camille, 216, 217n
 Boucher, Denise, 177
 Bourassa, André-G., 65, 76, 93
 Bourdieu, Pierre, 273, 319
 Bourgault, Pierre, 115
 Bourhis, Richard Y., 26n

Bourneuf, Roland, 211n, 229, 230
 Bourque, Gilles, 292
 Bourque, Pierre, 39n
 Bouvier, Luc, 280-282, 284
 Bouyck, Maarten, 169n
Bouyoucas, Pan, 228, 283n, 284
 Bradbury, Ray, 243
 Braën, Christian, 280n
 Brault, Jacques, 52, 126, 129, 209
 Breidenbach, Joana, 333n
 Breton, André, 139
 Brind'Amour, Yvette, 60, 116
 Brisset, Annie, 194
 Brossard, Nicole, 96, 123, 177, 210
 Bugnet, Georges, 58
 Buies, Arthur, 294

C

Caccia, Fulvio, 49, 54, 118, 119n, 142n, 143, 148, 149, 152, 153n, 155n, 156n, 163, 170, 211n, 226, 277n, 282, 289, 291n, 311
 Cady, Patrick, 269
 Calce, Luca, 211n
 Cameron, James, 196
 Champion, Blandine, 237n
 Campo, Mario, 155, 156n
 Camus, Albert, 243
 Caouette, Pierre, 198n
 Cardinal, Marie, 58
Carducci, Lisa, 211n, 227, 228n
 Carné, Marcel, 88
 Casgrain, Henri-Raymond, 43, 323
 Castillo Durante, Daniel, 11n, 161, 162n
Catellano-Norris, Ken, 54
 Cayouette, Pierre, 257n
 Césaire, Aimé, 243

Chamberland, Paul, 101, 124, 126,
127, 130, 134, 155
Chamberland, Roger, 280-282
Champetier, Joël, 181n
Charbonneau, Robert, 50, 85-87
Chartier, Émile, 70
Chateaubriand, 226
Chedid, Andrée, 46
Chen, Ying, 210n, 213n, 219,
230n, 245, 248, 249, 251, 252,
254, 255, 259, 260, 262, 267,
269, 276, 279, 282-285, 289,
295
Chessex, Jacques, 46
Choquette, Robert, 59, 294
Chung, Oak, 210n, 219
Chung, Yong, 210n
Ciaccia, John, 34
Clairoux, Jacques, 125n
Clari, Jean-Claude, 92
Clavel, Bernard, 58
Cocke, Emmanuel, 92n, 98, 102,
103
Cohen, Gustave, 88
Cohen, Leonard, 45
Constantin-Weyer, Maurice, 58
Corriveau, Hugues, 218
Cotnoir, Louise, 227n
Couillard, Marie, 261

D

D'Alfonso, Antonio, 49, 53, 54n,
148, 149n, 152, 155n, 164, 165,
211n, 215n, 226-228, 282, 284,
285, 305n
Dahan, Andrée, 232, 233
Dandurand, Andrée, 219
Dantin, Louis, 58, 59, 294
Daoust, Jean-Paul, 225n, 268n
Darmour, Alix, 242

Daveluy, Marie-Claire, 76
De Gaulle, Charles, 85, 116
De Grandpré, Chantal, 82
De Grandpré, Pierre, 280
De Pasquale, Dominique, 117-
121, 155n, 315
Deleuze, Gilles, 148, 311, 324
Delos, Père, 88
Demers, Jeanne, 297, 299
Denoncourt, Serge, 229
Depestre, René, 243
Des Ormeaux, Dollard, 109
Desjardins, Louise, 225, 268
Desmarchais, Rex, 86
Desrosiers, Joël, 93, 211n, 240,
241
Dewart, Edward Hartley, 42
Di Michele, Mary, 45
Dionne, René, 19, 20n
Dorion, Gilles, 187n, 283
Dubois, Christian, 230n
Ducharme, Réjean, 100, 153, 328
Duchastel, Jules, 292
Duchet, Claude, 55n, 208n, 221n,
287n
Dufaux, Georges, 249n
Duguay, Raoul, 52, 83, 122
Duhamel, Georges, 88, 89
Duhamel, Roger, 86
Dumont, Fernand, 292
Dumont, François, 56n
Duplessis, Maurice, 88n, 91
Dupuis-Déri, Francis, 288n
Duvalier [les], 188
Duvalier, François, 110, 242, 244

E

Elbaz, Mikhaël, 292n
Élie, Robert, 81, 85n, 86

Elliot, Lorris, 53n

Ellison, Harlan, 243

Engels, 127

Eribon, Didier, 329n

Escomel, Gloria, 210n, 231, 232n, 267

Étienne, Gérard, 20, 71n, 92n, 93, 95, 96n, 107-109, 136, 140, 200, 210n, 211n, 215n, 277n, 282, 284, 300

F

Falardeau, Jean-Charles, 62

Fall, Khadiyatoulah, 169n, 288n

Farhoud, Abba, 210n, 236, 237, 284

Faye, Jean-Pierre, 212n

Ferron, Jacques, 243, 328

Finkelkraut, Alain, 307

Foglia, Pierre, 269

Fokkema, Douwe W., 94n

Folch-Ribas, Jacques, 45, 92, 97n, 210n

Forest, Michel, 280, 284

Fortier, Michel, 66

Fortin, Andrée, 292n

Fortin, Marie-Claude, 249n

Fortin, Nicole, 71n

Foucault, Michel, 200

Fouché, Frank, 121

Fournier, Robert, 265, 332n

Francœur, Lucien, 52, 95, 101, 124, 125n, 155, 156

Fratricelli, Marco, 54

Fréchette, Louis, 61

Frenette, Yves, 293n

Freud, Sigmund, 31n

Frye, Northrop, 41, 83

G

Gagnon, Charles, 126

Garcia, Juan, 52, 92n, 93, 129, 130, 266, 267

Garneau, Julie, 323n

Garneau, René, 85

Garnier, Pierre, 122

Garvin, Harry, 94n

Gascon, Jean, 116

Gasquy-Resch, Yannick, 280, 282

Gaudet, Gérald, 166n, 179, 180n, 200-204, 220n, 327n

Gauthier, Louis, 333n

Gauthier, Louise, 171n, 224n, 230n

Gauvin, Lise, 296

Gauvreau, Claude, 65, 66, 124

Gay, Francisque, 88n

Gélinas, Gratien, 116

Geoffroy, Louis, 125n

Germain, Jean-Claude, 115

Geslin, Lucien, 100n

Ghalem, Nadia, 210n, 232, 234

Giguère, Richard, 77n

Giguère, Roland, 51, 64-67, 72, 77, 78, 81, 82, 155

Glauser, Alfred-Charles, 51, 62

Glazer, Nathan, 305n

Gobard, Henri, 148

Godbout, Jacques, 100, 106, 216, 278n

Godin, Gérald, 284

Godin, Jean-Cléo, 115

Goldenstein, Jean-Pierre, 20n

Gonthier, Claude, 125

Gouanvic, Jean-Marc, 180, 181

Grandbois, Alain, 61, 78, 81, 239

Green, Julien, 46

Greif, Hans-Jürgen, 211n, 229, 230

Greulich, Izabela, 108n

Groulx, Gilles, 126
 Grove, Frederick Philip, 45
 Guattari, Félix, 148, 311
 Guay, Hervé, 56n, 170n
 Guèvremont, Germaine, 88
 Guitard, Agnès, 181
 Guitry, Sacha, 118
Gurik, Robert, 92n, 95, 114-118,
 282, 284, 315
Gury, Paul (Le Gouriadec, Loïc),
 51, 59, 60, 74, 75

H

Haeffely, Claude, 51, 64-67, 72n,
 73, 76-79, 81, 139
Hallal, Jean, 122, 132, 133n
 Hamel, Réginald, 66n, 240n, 280-
 283, 321n
Hamp, Pierre (Bourillon, Henri),
 51, 62
 Harel, Simon, 54, 215, 287
 Hassan, Ihab, 94n
 Hébert, Anne, 81, 85n, 86, 243,
 278n
 Hébert, François, 155, 296
 Hébert, Marcel, 155
 Hébert, Marie-France, 177
 Helly, Denise, 286
 Hémon, Louis, 57, 59
 Hénault, Gilles, 82
 Hildebrand, Renate, 20
 Hitler, Adolf, 218
 Hnatyshin, Ray, 34
 Hodgson, Heather, 53n
 Homel, David, 45, 295, 325
 Hommel, Christian, 230n
Horik, Alain, 51, 64, 72n, 76, 78,
 79, 81, 297

Hugo, Victor, 222
 Hurtubise, Claude, 86

I

Ionesco, Eugène, 46

J

Jacottet, Philippe, 47
 Jasmin, Claude, 272, 322
 Jonassaint, Jean, 163-165, 242n,
 285n
 Josselin, Jean-François, 279n
 Julien, Pauline, 177

K

Kafka, Franz, 80
Kattan, Naïm, 20, 45, 92, 95-97,
 137-139, 171-174, 204, 210n,
 220, 272, 276, 282-285, 316
 Kauss, Saint-John, 134, 211n, 241,
 242
 Kauss, Saint-Valentin, 211n, 241,
 242
Keller-Wolff, Gustave, 51, 62
 Kerouac, Jack, 98, 293
 Kessel, Joseph, 46
 Khouiri, Nadia, 307
Klang, Gary, 93, 109n, 200, 211n,
 242, 243n, 297, 299, 322n
 Klaus, Peter, 230n
 Klein, A.M., 45
 Klinck, Carl F., 41n
 Klingsor, Tristan, 46
Koenig, Théodore, 51, 64, 65,
 72n, 76, 77, 81
 Kogawa, Joy, 39

Kokis, Sergio, 39, 130, 210n, 213,
217, 245, 246, 253, 257-262,
267, 272, 276, 279, 282, 283-
285, 295

Kristeva, Julia, 30, 31n, 180

Kroetsch, Robert, 45

Kurachi, Tsuneo, 289

Kurapel, Alberto, 19

Kwaterko, Józef, 19

L

L'Hérault, Anne-Marie, 219

L'Hérault, Pierre, 54, 163, 287,
288n

Labrecque, Jean-Claude, 114n

Lacroix, Jean-Michel, 149n, 291

Laferrière, Dany, 71n, 93, 170,
211n, 213, 245, 248, 250, 254,
256, 260, 261n, 263, 264n, 269,
272, 278, 282-285

Laforest, Guy, 292n

Laforest, Jean-Richard, 136n

Lalonde, Michèle, 134, 212

Lamontagne, André, 94n

Lamore, Jean, 291n, 300n

Lamy, Suzanne, 96, 144n, 178-
180

Lancôt, Jacques, 212n

Landry, François, 216

Langevin, Gilbert, 130

Lapointe, Gatien, 238

Lapointe, Paul-Marie, 81, 120,
135, 155

Laponce, J.A., 26n

Laraque, Franck, 109n, 277n

Lareau, Edmond, 43

Laroche, Maximilien, 71n, 93,
121, 187, 230n, 281, 283

Larue, Monique, 208, 214, 247,
248, 294-300, 303, 309, 322,
325, 327, 328n

Latif-Ghattas, Mona, 56 210n,
224, 225, 230n, 232, 235, 268,
283n, 285

Laugier, Henri, 85, 88

Laurendeau, André, 86

Laurier, Wilfrid, 25

Laurin, Michel, 280, 282, 284,
292n

Lavoie, André, 243n

Le Carré, John, 217

Le Franc, Marie, 58, 59

Le Moynes, Jean, 85n, 86, 95

Lefrançois, Alexis (Ivan Steen-
hout), 92n, 192, 193

Lebeau, Suzanne, 284

LeBourhis, Jean-Paul, 223

Leduc, Louise, 255n

Lefebvre, Henri, 127

Legagneur, Serge, 92n, 93, 95,
133n, 135, 136

Legris, Renée, 73, 74n

Leith, Linda, 28

Lemieux, Louise, 76n

Lemire, Maurice, 50n, 62n, 101n,
102n

Lénine, 127

Lequin, Lucie, 178n

Leroux, Georges, 288n

Lesage, Jean, 115, 116

Létourneau, Jocelyn, 288n

Lévesque, Claude, 297, 299

Lévi-Strauss, Claude, 329

Lévinas, Emmanuel, 162

Limagne, Pierre, 86

Liu, Alan, 94n

Lockhead, Douglas, 42n

Lopez-Therrien, Norma, 212n

Loranger, Françoise, 115

Loranger, Jean-Aubert, 80, 81

Lowell, Robert, 125

Ltaïf, Nadine, 210n, 215n, 232, 235, 282

Lüsebrink, Hans-Jürgen, 301n

Lussier, Doris, 284

Lyotard, Jean-François, 94n

M

Maalouf, Amin, 317, 318n

Mabit, Jacqueline, 51, 52, 60, 61, 73

Machiavel, 195

MacLennan, Hugh, 10n

Madore, Édith, 76n

Maheu, Pierre, 127

Mailhot, Laurent, 115

Major, André, 118n, 120, 121n

Majzels, Robert, 28

Makine, Andreï, 316

Mallarmé, Stéphane, 81

Mallet, Marilú, 176, 282, 285

Mallet-Joris, Françoise, 46

Mao, 127

Marchand, Jean, 115, 116

Marchesseault, Jovette, 177

Marcotte, Gilles, 29n, 215n, 287n, 296

Maritain, Jacques, 85, 86, 88

Maritain, Raïssa, 85n

Marteau, Robert, 92n

Martel, Réginald, 103, 296, 297n

Martin, Claire, 100

Martineau, Richard, 277

Marx, 127

Masek, Marie-Odile, 39n

Matheson, Richard, 243

Maufette, Guy, 74

Médam, Alain, 291n

Melançon, Robert, 198

Michaud, Ginette, 296

Michaud, Guy, 44

Michon, Jacques, 87

Micone, Marco, 30, 54, 142-146, 149-151, 154, 163, 170, 175, 211-213, 226, 228, 245, 247, 253-255, 258, 259-262, 269, 270, 272, 276, 282, 284, 285, 300, 302, 312, 313n

Milot, Louise, 56n

Miron, Gaston, 52, 65, 67, 127, 130, 134, 136, 139, 147, 238, 266, 302

Moisan, Clément, 20, 71n, 240n

Montpetit, André, 66

Morency, Pierre, 173n, 238

Morin, Michel, 311

Morisseau, Roland, 133n

Mornard, Yvan, 122, 123n

Mouawad, Wajdi, 210n, 232, 237, 238

N

Nadeau, Marc-Antoine, 66

Navarro, Pascale, 261n

Nelligan, Émile, 81

Nepveu, Pierre, 29n, 82, 83, 142n, 146, 147n, 215n, 227, 265, 275, 276, 282, 286, 287n, 296, 299, 333n

Nerval, Gérard de, 77

Nicot, Stéphane, 181n

Nouss, Alexis, 287, 288n

O

Oiwa, Keibo, 40

Olivier, Nathalie, 243n

Ollivier, Dominique, 286

Ollivier, Émile, 10n, 71n, 93, 144n, 170, 171n, 186, 188, 189-191, 200, 204, 210n, 211n, 282-286, 299

Ondaatje, Michael, 39, 45
 Ouellet, Pierre, 94n
 Ouellet, Réal, 288n
 Ouellette, Fernand, 129
 Ouellette-Michalska, Madeleine,
 186

P

Pagé, Pierre, 73, 74n
 Pagès, Irène, 179
 Parent, Carles-E., 100n
 Parent, Guy, 218, 219
Parizeau, Alice, 45, 52, 92, 96n,
 98, 104-108, 112, 113, 140,
 210n, 260, 267, 268n, 283n,
 307n, 315, 316
 Parizeau, Jacques, 104n, 175, 307
 Parizeau, Lucien, 57n, 61, 86
 Pascal, Gabrielle, 178n
Péan, Stanley, 109n, 211n, 243,
 244, 283n
 Pelletier, Gérard, 115, 116
 Pelletier, Jacques, 263
 Pelletier, Jean-Jacques, 218
 Pétain, maréchal Philippe, 85
Phelps, Anthony, 71n, 92n, 93,
 96n, 107, 109n, 110, 121, 133-
 136, 140, 200, 211n, 242
 Philoctète, René, 133n
Piazza, François, 92n, 96n, 131,
 132, 134, 210n, 283
 Piché, Victor, 10n
 Pilon, Jean-Guy, 52, 65
 Piotte, Jean-Marc, 126
 Pivato, Joseph, 54n
 Poe, Edgar Allen, 243
 Poisson, François, 280n
 Pollak, Véra, 178n
Pontaut, Alain, 283n
 Porter, John, 37
 Poulin, Jacques, 216
 Pouliot, Suzanne, 76n
 Pratte, Josette, 58
 Préfontaine, Yves, 134
 Proulx, Monique, 127, 208, 214,
 269, 270
Purkhardt, Brigitte, 299, 300n,
 303

R

Rabelais, François, 87
 Raby, Georges, 66n
 Racine, Luc, 83, 122
Rajic, Négovan, 200-204, 210n,
 260, 262n, 283n
 Renan, Ernest, 310
Renaud, Alix, 186, 187
 Renaud, Jacques, 122
 Ricard, André, 160
 Ricard, François, 317n
 Ricci, Nino, 38, 39n
 Richard, Jean-Jules, 86
 Richler, Mordecai, 29n, 45
 Rimbaud, Arthur, 160
 Ringuet (pseudonyme de Philippe
 Panneton), 88
Robin, Régine, 29, 54-56, 144n,
 164, 178n, 205, 206, 208n,
 210n, 213, 215n, 221, 230n,
 245, 247, 250, 254-257, 259,
 261, 264, 266, 282, 285-287,
 289n, 293n
 Robinovitch, Anne, 38n
 Roblès, Emmanuel, 46
 Roby, Yves, 293n
 Rochon, Esther, 180
 Rolland, Roger, 61
Ronfard, Jean-Pierre, 58, 144n,
 194-196, 285
 Routhier, Adolphe-Basile, 42
 Roy, Camille, 68, 70, 80, 81, 323

Roy, Christian, 276
 Roy, Gabrielle, 88
 Roy, Max, 280-282, 284
 Roy, Nathalie, 280n
 Royer, Jean, 104n, 238
 Rumilly, Robert, 60n, 63n

S

Sahlins, Marshall, 333
 Saint-Denys Garneau, Hector de, 79n, 80, 81, 85
 Saletti, Robert, 297
Salvatore, Filippo, 10n, 45, 54, 164, 284
 Samson, Jacques, 66
 Samson, Pierre, 217
 Sauvé, Clodomir, 180
 Savard, Félix-Antoine, 88
 Savard, Pierre, 88n
 Scarpetta, Guy 94n
 Schéhadé, Georges, 46
 Schneider, Denis, 101n
 Schwarzwald, Robert, 287, 288n
 Scott, Gail, 28
Segura, Mauricio, 267
 Serling, Rod, 243
 Sernine, Daniel, 181n
 Sforza, comte, 86
 Shakespeare, William, 115, 116, 194, 195
 Shimazaki, Aki, 217
 Simon, Sherry, 54, 56, 162, 163, 287, 288n
 Simon, Yves, 86
 Simpson, George Eton, 33
 Sioui, Georges, 27
 Sirros, Christos, 34
 Smith, Donald, 104, 260

Somcynsky, Jean-François, 52, 92n, 93, 98, 103, 104, 210n, 283n
 Soyinka, Wole, 200
 Sroka, Ghila B., 296-300, 322-323, 327
Straram, Patrick, 52, 92n, 93, 95, 98, 101, 123-129, 156, 165, 301, 315
 Sylvestre, Guy, 68

T

Tassinari, Lamberto, 170, 211n, 226, 289, 290, 291n
 Taylor, Charles, 307, 308
 Teboul, Victor, 96
 Tétu de Labsade, Françoise, 11n, 160n
 Théoret, France, 177, 178
 Thériault, Yves, 86, 210
 Thério, André, 93n
 Therrien, Jacques, 277n, 302n
 Tisseyre, Pierre, 201, 274, 276
 Tremblay, Conrad, 64
 Tremblay, Michel, 140, 246
 Tremblay, Mylène, 288n
 Trigger, Bruce G., 27n
 Trotsky, 127
 Trudeau, Pierre-Elliott, 115, 116
 Trudel, Sylvain, 284
 Truffaut, Serge, 24n
 Turgeon, Laurier, 288n
 Turgeon, Pierre, 218

U

UNEQ, 178, 216, 299, 328

V

- Vachon, Stéphane, 55n, 208n, 221n, 287n
 Vadeboncœur, Pierre, 95, 127
 Vaillancourt, Armand, 124
 Valéry, Paul, 81, 198, 199n, 305, 306n
 Vallières, Pierre, 126
Van Schendel, Michel, 45, 51, 64, 65n, 72n, 73, 76, 81-84, 122, 123, 130, 210n, 271, 315
 Vanier, Denis, 52, 95, 101, 124
Varoujean, Vasco, 145n
 Vassal, Anne, 286
 Vassilis, Alexakis, 316
 Vattimo, Gianni, 89
 Verthuy, Mair, 178n, 179
 Viatte, Auguste, 68, 71, 72, 80, 81, 85-89
 Villemaire, Yolande, 177, 210
Vonarburg, Élisabeth, 144n, 180-182, 211n, 217, 283

W

- Weinmann, Heinz, 280-283
 Wright, George O., 13n
Wyl, Jean-Michel, 144n, 223

Y

- Yanacopoulos, Andrée, 297
 Yourcenar, Marguerite, 46
 Yvon, Josée, 52, 124, 177

Z

- Zagolin, Bianca**, 226, 314
 Zukrigl, Ina, 333n
Zumthor, Paul, 169, 211n, 284

INDEX DES TITRES

A

À bout portant. Correspondance de Gaston Miron à Claude Haeffely 1954-1965, 67n, 139
A Canadian play/Une plaie canadienne, 115
À corps joie, 187
Addolorata, 143, 149, 151, 213, 261
Adieu Babylone, 97n, 171
Affaire classée, 227
Âge de la parole (L'), 82n
Agonie d'une salamandre (L'), 184
Aknos, suivi de *Sirocco*, d'*Anapurna* et d'*Irpina*, 49n
Alchimie du corps, 130
À l'encre de Chine, 227
Aliénation linguistique (L'), 148n
Alléluia pour une femme-jardin. Récits d'amour solaire, 243n
Amour de Jeanne (L'), 108
Amour sans passeport (L'), 96n
Anthologie de la littérature franco-ontarienne, 19, 20
Anthologie de la littérature québécoise, 280, 284
Antiphonaire (L'), 184n
Api 2967, 117n
Api or not Api, 117

Appel des loups (L'), 244
Archipel identitaire : recueils d'entretiens sur l'identité culturelle (L'), 288
Arme au poing ou larme à l'œil (L'), 118-120
Arpenteur et le navigateur (L'), 294, 295, 300, 327, 328n
Art du maquillage (L'), 272n
Aube assassinée (L'), 64, 78
Aurores montréalaises (Les), 127, 214, 269, 270n
Autant de façons d'être Québécois, 38
Autre Pandore (L'), 229
Autre rivage (L'), 165, 228n
Autres, Autrement, 84
Avents, 169n
Aventures de Perrine et Charlot (Les), 76

B

Bateau d'Hitler (Le), 218n
Battling Malone, pugiliste, 57n
Bélière caraïbe (La), 133
Belle été (La), 192, 193
Bitumes, 84n
Bleus de mine, 168
Blizzard sur Québec, 104, 108
Blues clair, 127n

Bonheur a la queue glissante (Le), 237n

Bras coupé (Le), 28n

Brève histoire des Canadiens français, 293n

C

Cahier de retour au pays natal, 243n

Cancer, 92n

Caverne des Rocheuses (La), 76

Chair du maître (La), 261n

Chants de l'Amérique (Les), 96, 131

Charge des sangliers (La), 108

Charles Lévy, M.D., 196

Charme des après-midi sans fin (Le), 248n

Charmes de la fureur, 135n

Chasse-galerie, de la légende au mythe (La), 299n

Chemins du retour (Le), 230n

Chemin du Roy (Le), 115

Chemins de la mer (Les), 219

Chronique des veilleurs, 230n

Clefs neuves, 64, 65, 77n

Cœur de hot dog, 125n

Colin Maillard, 57n

Coma Laudanum, 156

Comme tournant la page, 193n

Comment faire l'amour avec un nègre sans se fatiguer, 248, 263, 278

Compagnons de l'horloge-pointeuse (Les), 176

Condition postmoderne (La), 94n

Conditionnel (Le), 121

Confessions d'un agent de La Gestapo. Feuilleton radiophonique, 75

Contes de l'oiseau bleu (Les), 75n

Contes du Saint-Laurent (Les), 75n

Contrasts. Comparative Essays on Italian-Canadian Writings, 54

Convergences, 95n

Corps de gloire, 130

Côte-des-Nègres, 267

Côte-des-neiges, 104, 267

Couteau sur la table (Le), 106

Crépuscule de la civilisation (Le), 86

Cri pour ne pas crever de honte, 136

Culture, alibi ou liberté, 174n

Curé de village (Le), 59

D

Décanté, 77

Défaite de la pensée (La), 307

Défense et illustration de la langue française, 212n

Déjà l'agonie, 228, 247

D'elles, 179

Demain, c'est l'Orient, 96n

Démons de Bangkok (Les), 217

De près et de loin, 329

De quoi parle ce livre ?, 157n

Dernier souffle (Le), 228

Dernière fois (La), 228n

Des nouvelles d'Édouard, 246

Développement et rayonnement de la littérature québécoise. Un défi pour l'an 2000, 216n

Dictionnaire des œuvres littéraires du Québec, 62n, 101n, 102n, 187n, 278

Discorde aux cent voix (La), 189

Discours de l'université sur la littérature québécoise (Le), 71n

Discours et mythes de l'ethnicité, 307n

Dismemberment of Orpheus : Toward a Postmodern Literature (The), 94n
 10 ans chez les Nègres blancs. Une histoire de « Néo », 144
 Double conte de l'exil (*Le*), 224
 Double jeu, 115
 Droite et de profil, 167

E

Eaux de la mémoire (Les), 231, 267
Écologie du réel (L'), 142n, 147n, 265n, 275
Écoute, sultane, 233n
Écrivains des Amériques, 138
Écrivains du Québec (Les), 146n, 313n
Éditeurs transatlantiques, 87n
Édition littéraire au Québec de 1940 à 1960 (L'), 77n
Élégies du Levant, 235
Embarke mon amour, c'est pas une joke, 125n
Emmanuscrit de la mère morte (L'), 102
Empire State Coca Blues, 125n
Encore faim, 104
Enfant chinois (L'), 218
Enfant et les hommes (L'), 203
English Patient (The), 39n
Entre les fleuves, 235n
Entre nous. Essais sur le penser-à-l'autre, 162n
Envers du décor (L'), 236n
Eroshima, 263
Errances, 246, 257, 261, 267
Errantes (Les), 267
Espaces de l'identité (Les), 288n
Espaces imaginaires IV, 181n
Essais sur la littérature canadienne, 70, 323n
Ethnic Dilemmas : 1964-1982, 305
Ethnicity and Culture in Canada. The Research Landscape, 26n
Et moi je suis une île, 110, 135
Étranger dans tous ses états : enjeux culturels et littéraires (L'), 287
Étrangers à nous-mêmes, 31n
Exil (L'), 144n, 223
Exil intérieur (L'), 223, 293
Exil, poèmes, 234n
Extase exacte, 187
Extrême-Orient et nous (L'), 86n

F

Fée des érables (La), 75n
Féminité, subversion, écriture, 179n
Femme de Loth (La), 96, 110
Femme trop tard (La), 217, 218n
Ferveurs, 231n
Fête des fous (La), 169n
Feux de l'exil (Les), 223
Fiancée du commando (La), 74
Fiancée promise (La), 171, 172n
Fictions de l'identitaire au Québec, 287, 288n
Figuier enchanté (Le), 30n, 255
Filles du 5, 10, 15 ¢ (Les), 236
Fin d'un traité : épisode de la révolte de 1837 (La), 75n
Fin de la joie (La), 61
Fin de la modernité (La), 89
Fin en soi, 169n
Fleurs ont la saveur de l'aube (Les), 243
Foucault, 324
France et nous (La), 85, 157

Franco-Américains de la Nouvelle-Angleterre, (1776-1930) (Les), 293n
Fresque Mussolini (La), 10
Frontières de l'identitaire (Les), 292n
Fruit de la passion, 232n
Fruits arrachés (Les), 171
Fuir, 112
Funambules (Les), 185

G

Galia qu'elle nommait amour, 166
Génération lyrique (La), 317n
Genèse de la société québécoise, 292
Gens du silence, 149, 151, 175, 213, 253, 259
Geste, 166
Golden Eighties, 277n
Gouhou Gouhou, la sorcière, 76
Goût des jeunes filles (Le), 248n, 263
Grâces, 187n
Grand Khan (Le), 96n, 99, 100

H

Haïti ! Haïti !, 242
Hamlet, prince du Québec, 115
Histoire de la littérature canadienne, 43, 70
Histoire de la littérature française du Québec, 280
Histoire de la littérature québécoise, 100
Histoire des Indiens du Haut et du Bas Canada, 28n
Histoire littéraire de l'Amérique française des origines à 1950, 68, 71, 80
Homme au complet (L'), 217
Homme communiste (L'), 83n

Homme flambé (L'), 39
Homme rapaillé (L'), 136, 147n
Hommes ont passé (Les), 61
Hommes-taupes (Les), 201, 203
Hormidas le Canadien, 62
Humoriste et l'assassin (L'), 228n

I

Identification (L'), 131
Identitaire et le littéraire dans les fictions d'Amérique (L'), 328n
Identité fragmentée (L'), 292
Identités collectives et relations interculturelles, 44n
Identités meurtrières (Les), 318n
Il était une fois une ville, 217
Îles de la nuit (Les), 61
Il n'y a plus d'Indiens, 28n
Ils se sont connus à Lwow, 108
Image de l'autre (L'), 76n
Immense fatigue des pierres (L'), 29n, 247
Immuable (L'), 166, 267
Immuable, 267
Impureté (L'), 94n
Incendiaires (Les), 103n
Infusoires (Les), 114
Ingratitude (L'), 249, 255, 262, 279
Intégration des immigrants au Québec (L'), 169n
Intérieurs du Nouveau Monde, 83n
International Encyclopedia of Social Sciences, 33n
Irish Coffees au No Name bar and vin rouge Valley of the Moon, 125
Irpinia, 170
Italie est ailleurs (L'), 227

J

- Jardin zoologique : écrit en mer* (Le), 64, 65n
Je veux chanter la mer, 243
Jeu de patience, 236n
Journal poétique 1964-1965, 99n
Jument des Mongols (La), 96n, 100

K

- Kafka : pour une littérature mineure*, 148n, 311n

L

- Langue maternelle* (La), 316n
La Vérendrye, 60n
Lear [Ronfard], 194
Lectures plurielles : coexistence et cultures, 212n
Lettre à Montréal, 96n, 109, 136
Lettres à Louis Dantin, 58n
Lettres chinoises (Les), 213, 219, 251, 254n, 262n, 267, 269
Lexique des noms indiens du Canada : les noms géographiques, 28n
Ligne du risque (La), 95n
Lilas fleurissent à Varsovie (Les), 96n, 107
Literary History of Canada, 41n
Literary History, Modernism and Postmodernism, 94n
Littérature du Québec (La), 280
Littérature et dialogue interculturel, 11n, 160n
Littérature pour la jeunesse au Québec (La), 76n
Littérature québécoise, des origines à nos jours, 280, 282
Littérature québécoise du xx^e siècle [Bouvier-Roy], 280

- Littérature québécoise du xx^e siècle. Introduction à la dissertation critique*, 280, 281n, 284
Littoral, 237

- Lives of the Saints*, 38
Louve storée, 102

M

- Ma chambre belge*, 225n
Mais c'est le feu qui fait l'acier, 134
Maison rouge du bord de mer (La), 218
Mandragore (La), 195
Manuel d'histoire de la littérature canadienne-française, 70, 80n
Marché aux illusions (Le), 306
Marguerite Bourgeoys, 60n
Mari (Le), 186
Maria Chapdelaine, 57
Médisances de Claude Perrin (Les), 61
Médium saignant, 115
Mémoire de l'eau, 248, 254, 267
Mémoire et la promesse (La), 173n
Mémoire sans frontières (La), 171n
Mémoires d'outre-tombe, 226n
Mémoires du demi-jour, 230n
Mercier, 60n
Merdiland, 187
Mère-Solitude, 188
Métamorphoses d'Ishtar (Les), 235
Métamorphoses d'une utopie, 149n, 291n
Métropolis Opéra, 241
Militants (Les), 104, 105
Mille et une nuits (Les), 168, 195
Miracle et la métamorphose (Le), 71n

Moa, 118
Moi natif natal, 243
Moins l'infini. Roman haïtien, 96n, 110
Monseigneur Laflèche et son temps, 60, 63n
Monsieur Ripois et la Némésis, 57n
Montréal imaginaire. Ville et littérature, 29n, 215n, 287n
Moulin du diable (Le), 145n
Multi-culture, multi-écriture. La voix migrante au féminin en France et au Canada, 178n
Mythe et images du Juif au Québec, 96

N

Nata et le professeur, 108
Negao et Doralice, 217
Nègre crucifié (Le), 96n, 108, 109, 136, 276n
New Medea, 97n, 110, 111
Nézon, 61
No more tea, 127, 128
Nocturne, 228
Notre joie, 65
Nouvelles orientales et désorientées, 219

O

Obasan, 39
Œil de la nuit (L'), 181, 182
Œuvres complètes [Ernest Renan], 310n
Œuvres complètes [Casgrain], 43n, 323n
Œuvres [Hugo], 222n
Oh Canada ! Oh Québec ! Requiem for a Divided Country, 29n
On n'est pas sorti du bois, 118
Oracles du visible, 242

Orchidée nègre, 133
Other Voices. Writings by Blacks in Canada, 53n
Oui chef, 118, 120

P

Pacotille (La), 109
Palissade (La), 117
Panorama de la littérature québécoise contemporaine, 66n, 240n, 280, 281, 283, 321
Papineau, 60n
Par le trou de la serrure, 60, 74
Pas si lent de l'amour (Le), 316n
Passage de l'ombre, 230
Passage, 190, 191
Pâturages de la rancœur (Les), 145n
Pavillon des miroirs (Le), 39, 213, 246, 253n, 258n, 260n, 279
Pays sans chapeau, 248, 264
Paysage de l'aveugle, 188
Pendant l'exil, 222
Pendu (Le), 117
Pension Velder (La), 59
Pièges, 231n
Pleins feux sur la littérature de jeunesse au Canada français, 76n
Poème mobile (Le), 65, 77
Poèmes choisis 1961-1997 [Légaré], 136n
Poèmes de Babylone, 268n
Poèmes de l'Amérique étrangère, 65n, 82, 122
Poèmes des quatre côtés, 209n
Poèmes faxés, 225, 268
Poèmes ouverts et poèmes fermés, 64, 65n
Poésie et nous (La), 84, 133
Poésies complètes [Saint-Denis Garneau], 81

Pointe du vent (La), 67n
Points cardinaux, 96n, 133-135
Porte à côté (La), 169n
Postmodernisme (Le), 94n
Pour un bilan prospectif de la recherche en littérature québécoise, 56n
Pour une autohistoire amérindienne, 27n
Prince de sexamour (Le), 124
Problème irrésolu de la polonité. Sa représentation dans l'œuvre d'Alice Parizeau (Le), 108n
Procès de Jean-Baptiste M. (Le), 117
Prochain épisode, 106
Prose et poèmes, 212n

Q

Quand j'étais grande, 236n
Quarante voiles pour un exil, 224
 4X4/4X4, 123, 129
Quatre quatuors en trains qu'amour advienne, 128, 129
 80 voix au féminin, 227n
Québec-Canada. Cultures et littératures immigrées, Neue Romania, 134n, 153n
Québec Kaléidoscope. Fictions, 53n
Québécoite (La), 144n, 164, 213, 250, 256, 257n, 259, 261n, 264, 265n, 289n
Québec Underground, 124
Quelques arpents de lecture, 269
Que mon désir soit ta demeure, 185
Qu'est-ce qu'une nation ?, 310
Quêtes. Textes d'auteurs italo-québécois, 49n, 54, 148n, 152n

R

Raisins verts (Les), 145n
Rapides (Les), 103
Recherche littéraire. Objets et méthodes (La), 55n, 208n, 221n, 287n
Récit d'une émigration (Le), 292
Réconciliation. À la rencontre de l'autre (La), 174
Reconnaissance, 230n,
Réel absolu (Le), 135, 155n
Réel et le théâtral (Le), 137
Refus global, 65
Regards et jeux dans l'espace, 80, 81
Regards sur le monde actuel, 199, 306n
Reine Soleil Levée (La), 109
Rémanences, 192, 193
Répertoire des œuvres de la littérature radiophonique 1930-1970, 74n
Répertoire national (Le), 42
Repos et l'oubli (Le), 220
Revanche du destin (La), 62
Rivages de l'homme. Poésies I, 239n
Roi Lear (Le), 194
Roman québécois (Le), 209
Roman québécois au féminin (1980-1995) (Le), 178n
Roman québécois et ses (inter)discours (Le), 289n
Romanciers immigrés entre 1970 et 1990, 286n
Romanciers québécois, 104n
Romanticism, Postmodernism, Modernism, 94n
Rue Principale, 59, 74
Rue Sherbrooke ouest, 96n, 107, 112

S

Sainte-Anne de Beaupré, 60n
Sans cœur et sans reproche, 269
Sara sage, 197
Savanes, 241
Schabbat 70-77, 197
Selections of Canadian Poets, 42
Selling Illusions. The Cult of Multiculturalism in Canada, 306n
Seventh Generation. Contemporary Native Writing, 53n
Sexe pour sang, 102, 103
Sexe-fiction, 102
Sir Wilfrid Laurier, 60n
Snack Bar, 125n
Sociocritique de la traduction. Théâtre et altérité au Québec (1968-1988), 194
Soifs, 100, 216n
Soigne ta chute, 233n
Solitude (La), 173n
Solitudes des autres, 238n
Sommeil et la neige (Le), 64, 66n, 78
Songe de l'enfant-satyre (Aventure verbale) (Le), 132
Sous le signe du phénix, 118n, 142n, 155n, 289n, 311n
Spatialisme et poésie concrète, 122n
 « Speak What », 212
Speak White, 212
Spirales, 114n
Stèles, 169n
Surréalisme et littérature québécoise, 65n, 76, 93n
Survivre, 107
Systems Analysis, 13n

T

Tableau de la littérature canadienne, 70
Tanz der Kulturen, 333n
Tas de sièges (Les), 117
Taxi pour Babylone, 268n
Tea for one, 127
Temps du vide (Le), 243n
Temps-nous (Le), 132, 133
Territoire imaginaire de la culture (Le), 311
Territoires, 242
Testament français (Le), 316
Testamentaire, 242
Tête (La), 192
Textes en croix, 135, 136n
Textes interdits, 135, 136n
Textes muets, 136
Théâtre québécois II, 115n
Théories Caraïbes. Poétique du déracinement, 240n, 241n
Titanic, 196
Tokyo express, 219
Tour de Priape (La), 216
Tranche sidérale. Hyperbole (La), 132
Transfiguration, 209n
36 petites choses pour la 51, 192
Tribu, 241
Trou de Dieu, 121
Trou de mémoire, 184
Tsubaki, 217
Tumulte de mon sang (Le), 244n
Two Solitudes, 10

U

Un ambassadeur macoute à Montréal, 109
Un amour libre, 95n
Un amour maladroït, 113

INDEX DES TITRES

- Un épisode dans la vie canadienne de Don Quickshot*, 115
Un pays dont la devise est je m'oublie, 115
Une aurore boréale, 97n
Une bataille d'Amérique, 228
Une femme à la fenêtre, 226
Une femme muette, 109, 110
Une histoire américaine, 216n
Une odeur de café, 213, 248, 250
Une saison dans la vie d'Emmanuel, 100
Urnes scellées, 170
- V**
- Variations sur la pierre*, 122
Vautours (Les) [scénario], 114
Va voir au ciel si j'y suis, 102
Veille, 167
Vengeance d'un père (La), 228n
Vent se lève (Le), 62
Vertical Mosaic. An Analysis of Social Class and Power in Canada (The), 37n
Victor Hugo et les illuminés de son temps, 87
Vie et mort du roi boiteux, 195, 196
Vie littéraire au Québec (La), 50n
- Vie quotidienne dans le monde moderne (La)*, 127
Vie reculée (La), 64, 79
Vierge incendié (Le), 81
Vies de femmes, 75 [radiatoroman]
Vigny, 87
Villa Désir (La), 234
Voix d'écrivains. Entretiens, 166n, 180n, 201n, 220n, 327n
Voix du cœur et de l'âme (Les), 59
Voleur de parcours (Le), 215, 287
Volkswagen blues, 216n
Voyage en Irlande avec un parapluie, 334n
Voyage en Pologne, 107
Voyages d'Irkoutsk (Les), 96n, 101
Voyageurs malgré eux, 181
- W**
- Willy Protagoras enfermé dans les toilettes*, 237n
Writing Ethnicity, 227n
Yeux bleus du serpent (Les), 38
- Z**
- Zombi blues*, 109n, 244

TABLE DES MATIÈRES

INTRODUCTION	9
CHAPITRE I LA LITTÉRATURE DANS LE PAYSAGE MULTICULTUREL DU QUÉBEC	23
CHAPITRE II LES VOIX CULTURELLES À L'UNISSON OU L'UNICULTUREL. L'ÉCRITURE MODERNE (1937-1959)	57
CHAPITRE III LES VOIX CULTURELLES EN POLYPHONIE OU LE PLURICULTUREL. L'ÉCRITURE POSTMODERNE (1960-1974)	91
CHAPITRE IV LE RELAIS DE L'INTERCULTUREL. L'ÉCRITURE IMMIGRANTE (1975-1985)	141
CHAPITRE V LE TRANSCULTUREL COMME RÉSULTANTE. L'ÉCRITURE MIGRANTE (1986-1997)	207

CES ÉTRANGERS DU DEDANS

CONCLUSION	305
POSTFACE	331
BIBLIOGRAPHIE	337
INDEX DES NOMS	343
INDEX DES TITRES	353

Correction des épreuves : Marie Gauvin
Composition et infographie : Isabelle Tousignant
Conception graphique : Jacques Gosselin

Diffusion pour le Canada : Gallimard ltée
3700A, boulevard Saint-Laurent, Montréal (Qc), H2X 2V4
Téléphone : (514) 499-0072 Télécopieur : (514) 499-0851
Distribution : SOCADIS

Éditions Nota bene
1230, boul. René-Lévesque Ouest
Québec (Qc), G1S 1W2
mél : nbe@videotron.ca

ACHEVÉ D'IMPRIMER
CHEZ AGMV
MARQUIS
IMPRIMEUR INC.
CAP-SAINT-IGNACE (QUÉBEC)
EN AOÛT 2001
POUR LE COMPTE DES ÉDITIONS NOTA BENE

Dépôt légal, 3^e trimestre 2001
Bibliothèque nationale du Québec

CES ÉTRANGERS DU DEDANS

UNE HISTOIRE DE L'ÉCRITURE MIGRANTE AU QUÉBEC (1937-1997)

Dans cet ouvrage, Clément Moisan et Renate Hildebrand montrent comment l'écriture migrante a modifié en profondeur la littérature québécoise, notre conception de littérature *nationale*, les comportements et les attitudes de ses agents, de ses producteurs, de ses diffuseurs, de ses acteurs et de ses lecteurs. Ils mettent en lumière ce phénomène que l'on n'a encore jamais étudié d'un point de vue d'ensemble et à partir d'une époque antérieure aux deux dernières décennies qui ont vu apparaître au Québec des écrivains et des oeuvres reconnus comme migrants par le milieu littéraire. Du vaste corpus retenu se dégage une évolution dont les quatre périodes correspondent à des transformations successives : « l'uniculturel » (1937-1959), « le pluriculturel » (1960-1974), « l'interculturel » (1976-1985) et « le transculturel » (1986-1997). L'analyse se fonde sur l'idée de système qui permet de montrer que cet apport de l'écriture migrante est un « nouvel » élément de la littérature québécoise qui contribue indéniablement à la redéfinir.

CLÉMENT MOISAN est professeur émérite de l'Université Laval. Auteur de nombreuses publications au Québec, en France et ailleurs, conférencier et professeur invité dans plusieurs pays, il est membre de l'Académie des lettres et sciences humaines de la Société Royale du Canada depuis 1980. Il a obtenu la Bourse Killam (1989-1991) et la Médaille Lorne Pierce décernée par la Société Royale du Canada (1996).

RENATE HILDEBRAND est docteure de l'Université de Nancy en littérature comparée. Elle a enseigné à l'Université Laval et aux Universités du Québec à Trois-Rivières et à Chicoutimi. Elle a aussi été responsable d'équipes de recherche au Département de langues et linguistique et au Centre de recherche en littérature québécoise (CRELIQ) de l'Université Laval. Auteure d'articles dans des revues savantes, elle a prononcé des conférences dans divers pays, dont plusieurs sur des oeuvres et des écrivains migrants du Québec.

ISBN 2-89518-081-4



9 782895 180814

C o l l e c t i o n
N^o
É t u d e s

En couverture : *Autoportrait en Saint-Antoine* de Sergio Kokis
Huile sur toile, 1993