

## LITTÉRATURE MIGRANTE QUÉBÉCOISE

IDENTITÉS MOUVANTES DANS LA LITTÉRATURE MIGRANTE QUÉBÉCOISE  
CONTEMPORAINE

By MARIA A. GEIST, B.A., B.A., M.A.

A Thesis Submitted to the School of Graduate Studies in Partial Fulfilment of the  
Requirements for the Degree  
Doctor of Philosophy

McMaster University DOCTOR OF PHILOSOPHY (2017) Hamilton, Ontario (French)

TITLE: Identités mouvantes dans la littérature migrante québécoise contemporaine

AUTHOR: Maria A. Geist, B.A. (University of Western Ontario), B.A. (McMaster University), M.A. (McMaster University)

SUPERVISOR: Dr. Joëlle Papillon

NUMBER OF PAGES: xiii, 243

## SOMMAIRE

Cette thèse porte sur l'évolution de la représentation de l'identité migrante et de l'expérience de la migration au sein du paysage littéraire québécois contemporain. Ce travail s'interroge sur la dimension pragmatique de la littérature, et plus spécifiquement, sur la négociation de nouvelles identités au Québec et au Canada aux vingtième et vingt-et-unième siècles. Ce corpus explore surtout l'expérience de vivre en marge de la société d'accueil. En nous appuyant sur les recherches des penseurs postcoloniaux sur les signes de l'altérité et de l'identité, tels que Homi Bhabha, Lise Gauvin et Janet Paterson, nous pouvons, selon l'expression de Bhabha, construire une pensée de *l'interstice* qui articule la mémoire d'un passé au présent d'une histoire et d'un déplacement.

## LAY ABSTRACT

This thesis examines the evolution in the representation of migrant identity and the experience of migration at the heart of contemporary Québécois literature. This research questions the pragmatic aspect of literature, specifically the establishment of new identities in twentieth and twenty-first century Québec and Canada. Our corpus explores the literary representation of life on the margins of a host society. By applying the postcolonial research on Otherness and Identity of theorists such as Homi Bhabha, Lise Gauvin and Janet Paterson, we are able to analyse the distinct characteristics of the literary production on memory and history, and on displacement, that originate from what Bhabha calls *the gap* between cultures.

## RÉSUMÉ

Cette thèse, constituée de quatre chapitres, porte sur les identités mouvantes dans la littérature migrante québécoise contemporaine ainsi que la représentation de l'Autre par les auteurs du corpus. Le premier chapitre sera consacré à la méthodologie et aux approches théoriques qui encadrent ce travail basé – à la lumière de la critique postcoloniale – sur le concept de Homi Bhabha selon lequel de nouvelles conditions d'espaces « entre-deux » constituent un terrain fertile pour l'exploration de l'identité. Notre étude utilise également les idées pertinentes à notre recherche élaborées par des théoriciennes contemporaines telles que Janet Paterson, Linda Hutcheon et Lise Gauvin, parmi d'autres, portant sur certains traits spécifiques de l'écriture migrante, comme la tradition orale, l'ironie et l'humour, ainsi que l'identité transculturelle. Le deuxième chapitre porte sur l'œuvre de Marie-Célie Agnant et d'Abla Farhoud, deux auteures qui utilisent la demeure familiale et la tradition orale pour regrouper des générations et pour donner naissance à des récits familiaux. Toutes deux tracent le portrait d'une grand-mère exilée au Québec, et présentent les femmes comme les piliers de la famille. Le troisième chapitre prend une toute autre direction, l'objectif étant d'examiner l'emploi de l'ironie et de l'humour pour élaborer une critique de la société d'accueil dans l'œuvre de Pan Bouyoucas et Dany Laferrière, deux auteurs qui cachent la gravité de leur sujet derrière le paravent de l'humour. Ils développent une critique du monde moderne fondée sur l'exploitation de la notion d'altérité. Enfin, le quatrième chapitre est consacré à l'étude de l'expression contemporaine de l'expérience de la migration, chez Kim Thúy et Ying Chen, dont les textes marquent un départ important par rapport aux premiers textes

classés sous l'étiquette de « littérature migrante », dans la mesure où ils adoptent une neutralité de ton, particulièrement pour ce qui a trait aux références spatio-temporelles. Pour Thúy et Chen, écrire est un laboratoire d'apprentissage de la langue française et de l'intégration. À l'heure actuelle, la littérature migrante québécoise renoue avec les interrogations sur la pluralisation des identités, la notion d'identité individuelle, et d'identité collective. À cette fin, la nature pluraliste de la société québécoise est de mieux en mieux représentée dans l'espace littéraire québécois. Dans le cadre de ce travail, ce qui nous intéresse le plus est le changement dans la représentation de l'identité au cours des cinquante dernières années, c'est-à-dire la trajectoire d'une telle représentation littéraire dans notre corpus littéraire.

**Mots clés : littérature migrante, théorie postcoloniale, ironie, humour, tradition orale, identité transnationale**

## ABSTRACT

This thesis, consisting of four chapters, examines the shifting identities in contemporary québécois migrant literature, as well as the way the Other is represented by the authors in our study. The first chapter is devoted to the methodology and the theoretical framework for our research, which, in terms of postcolonial critique, is based on Homi Bhabha's concept of « third space » as a creative literary space and fertile ground for the exploration of identity. Our study also explores concepts pertaining to specific traits of migrant literature, such as oral tradition, irony and humour, and transcultural identity, from theorists such as Janet Paterson, Linda Hutcheon and Lise Gauvin. The second chapter focuses on the writing of Marie-Célie Agnant and Abla Farhoud, both of whom use the notions of home and of oral tradition to gather the generations and to establish family histories. These two authors portray the image of a grandmother, exiled in Québec, and represent these women as the backbone of their respective families. The third chapter takes a very different approach to the question of Otherness, examining the use of irony and humour as tools for social critique in the work of Dany Laferrière and Pan Bouyoucas, two authors who use humour to mask the serious nature of their subject matter. Their critique of modern society is developed by exploiting the concept of « Otherness ». The fourth and final chapter is dedicated to a more contemporary expression of the experience of migration, as portrayed in the work of Kim Thúy and Ying Chen, whose writing signals a significant departure from the themes of the earliest literature classified as « migrant », in the sense that they both adopt a neutrality of tone and create a literary production mostly absent of spatiotemporal reference. For Thúy and

Chen, writing represents an apprenticeship of the French language and of cultural integration. Today's Québécois migrant literature questions the pluralisation of identities, as well as the concepts of individual identity and collective identity. As such, the developing pluralistic nature of Québécois society is better represented within its literary scene. Within the framework of our study, what interests us the most is the changing face of the migrant identity over the course of the past fifty years, as well as the trajectory of its representation in this body of literature.

**Keywords: migrant literature, postcolonial theory, irony, humour, oral tradition, transnational identity**

## Remerciements

En premier lieu, je voudrais adresser chaleureusement ma profonde gratitude à ma directrice de thèse, Dre Joëlle Papillon, pour son enthousiasme, pour sa direction, pour son amitié et pour toutes les heures qu'elle a consacrées à m'encadrer pendant ma recherche doctorale.

Je tiens également à exprimer ma reconnaissance aux membres de mon comité de thèse pour l'intérêt qu'ils ont porté à ma recherche et pour leurs conseils qui ont grandement contribué à l'amélioration de mon travail. Merci à Dr Nicholas Serruys, à Dre Maroussia Ahmed, et à Dre Suzanne Crosta.

Mes remerciements s'adressent enfin à ma chère famille, qui m'a soutenue au long des années consacrées à ce projet. Merci de votre amour et de vos encouragements – je vous adore. J'ai une pensée toute particulière pour mon défunt père qui a eu le courage de quitter sa patrie – déchirée par la Deuxième Guerre mondiale – pour établir notre arbre généalogique au Canada.

« Aionia e mneme »

## TABLE DES MATIÈRES

<b>Descriptive Note</b> .....	ii
<b>Sommaire/Lay Abstract</b> .....	iii
<b>Résumé</b> .....	iv
<b>Abstract</b> .....	vi
<b>Remerciements</b> .....	viii
<b>Table des matières</b> .....	ix
Introduction : Identités mouvantes dans la littérature migrante québécoise contemporaine .....	1
Chapitre 1 : Littérature et migration : approches théoriques .....	11
1.1 Plusieurs étiquettes pour une même mouvance littéraire .....	14
1.1.1 La littérature « migrante » .....	14
1.1.2 La littérature postcoloniale .....	19
1.1.3 La distinction post(-)coloniale .....	24
1.2 D'autres étiquettes proposées pour la littérature contemporaine .....	29
1.2.1 La littérature monde .....	29
1.2.2 La littérature « de migration » et la littérature « cosmopolite » .....	32
1.2.3 La littérature transculturelle .....	33
1.3 Appareils critiques .....	37
1.3.1 Bhabha : le tiers-espace et la négociation de l'identité dans cet espace .....	37
1.3.2 Le concept de l'hybridité chez Bhabha .....	41

1.3.3 L'altérité et l'exil chez Paterson .....	43
1.3.4 L'écriture de soi et de la mémoire .....	48
1.3.5 Le rapport entre les écrivains et la langue .....	50
Chapitre 2 : Le récit de la mère et la tradition orale chez	
Abla Farhoud et Marie-Célie Agnant .....	60
2.1 La reprise de la voix dans <i>Le bonheur a la queue glissante</i> d'Abla Farhoud .....	67
2.2 Marginalisation et silence chez Farhoud .....	69
2.2.1 L'incommunicabilité et la solitude dans la société d'accueil .....	69
2.2.2 L'incommunicabilité et la solitude au sein de la famille .....	72
2.3 Une voix détournée chez Farhoud .....	74
2.3.1 Les proverbes : parler avec les mots des autres .....	74
2.3.2 La nourriture : parler avec ses mets .....	78
2.4 La voix redonnée chez Farhoud .....	83
2.4.1 La collaboration mère-fille dans l'écriture .....	83
2.4.2 Les legs de l'histoire .....	87
2.5 Le legs de l'histoire dans <i>La dot de Sara</i> de Marie-Célie Agnant .....	90
2.6 Marginalisation et silence chez Agnant .....	92
2.6.1 Les communautés de femmes et l'absence des hommes .....	92
2.6.2 L'humiliation économique et l'absence d'éducation .....	97
2.6.3 L'isolement à Montréal .....	99
2.7 Se nourrir des souvenirs : la transmission orale du patrimoine chez Agnant .....	101
2.7.1 Raconter Haïti à Sara et l'enracinement .....	102
2.7.2 Se raconter à travers des proverbes et des métaphores .....	105

2.8 Tisser les liens chez Agnant .....	110
2.8.1 La couture comme exploitation économique : entre piège et libération.....	110
2.8.2 La couture comme lien social entre les générations .....	112
Chapitre 3 : L'humour et l'ironie au service de l'exploration de l'altérité dans l'écriture de Dany Laferrière et de Pan Bouyoucas .....	
3.1 Définitions : la parodie, l'humour, l'ironie.....	119
3.1.1 La parodie .....	120
3.1.2 L'humour .....	121
3.1.3 L'ironie .....	123
3.2 L'altérité .....	127
3.2.1 Le rapport entre l'altérité et l'ironie .....	128
3.2.2 L'altérité et ses indices .....	129
3.3 La critique sociale.....	131
3.4 L'œuvre de Dany Laferrière .....	134
3.4.1 <i>Comment conquérir l'Amérique en une nuit</i> .....	135
3.4.2 <i>Tout ce qu'on ne te dira pas, Mongo</i> .....	140
3.5 L'œuvre de Pan Bouyoucas .....	148
3.5.1 <i>Le cerf-volant</i> .....	149
3.5.2 <i>Le mauvais œil</i> .....	155
Chapitre 4 : Le roman comme lieu de représentation de l'identité transnationale chez Kim Thúy et Ying Chen.....	
4.1 <i>Ru</i> de Kim Thúy.....	170
4.2 Le dépaysement chez Thúy .....	172

4.2.1 La rupture entre le pays d'origine et le pays d'accueil.....	172
4.2.2 La rupture entre mère et enfants : le dépaysement de Tinh et de son fils .....	176
4.3 L'apprentissage chez Thúy .....	179
4.3.1 La langue comme identité.....	179
4.3.2 L'adaptation au nouveau pays .....	182
4.4 L'écriture comme ré-enracinement chez Thúy.....	185
4.4.1 L'écriture comme ouverture sur le monde .....	185
4.4.2 L'histoire collective et le rêve personnel.....	186
4.4.3 Le ré-enracinement .....	189
4.5 <i>La lenteur des montagnes</i> de Ying Chen.....	192
4.6 Le dépaysement et le concept de l'Autre chez Chen.....	194
4.6.1 L'importance de la perspective historique.....	194
4.6.2 Le dépaysement universel .....	195
4.7 L'apprentissage chez Chen .....	199
4.7.1 La notion d'identité .....	199
4.7.2. La langue comme identité.....	200
4.7.3 La langue et l'écriture comme étapes nécessaires de l'apprentissage .....	202
4.7.4 L'adaptation langagière dans le nouveau pays .....	205
4.8 Le ré-enracinement .....	207
4.8.1 L'importance de la difficulté .....	207
4.8.2 Le ré-enracinement dans un nouveau territoire qui passerait par les images du jardin, de la montagne et de la rive.....	209

Conclusion : Les transformations de l'identité migrante.....	214
Bibliographie .....	227
I. Corpus primaire.....	227
II. Corpus secondaire.....	227
III. Ouvrages critiques et théoriques.....	228

## **Introduction : Identités mouvantes dans la littérature migrante québécoise contemporaine**

« Αἰωνία ἡ μνημη<sup>1</sup> »  
Que leur mémoire soit éternelle.

Notre thèse vise à explorer l'évolution de la représentation de l'identité migrante et de l'expérience de la migration au sein du paysage littéraire québécois contemporain. Notre étude de textes s'interroge sur la dimension pragmatique de la littérature, et plus spécifiquement, sur la négociation de nouvelles identités au Québec au vingt-et-unième siècle. Certes, l'expérience de la migration change selon le climat politique, selon l'époque, et en fonction de différentes vagues d'immigration. Notre étude examine l'évolution de ce que veut dire « être québécois » depuis les cinquante dernières années. Dans cette perspective, les romans choisis pour constituer notre corpus reflètent une coupe transversale des identités ré-imaginées et des nouvelles identités forgées. Ils se veulent en même temps des critiques de la société d'accueil.

Au Québec et au Canada, depuis cette époque, nous avons baigné dans l'esprit du « multiculturalisme » qui a suscité chez beaucoup d'immigrants un questionnement à savoir si la vie était meilleure dans leur ancien pays ou ici. Aujourd'hui, il serait possible d'avancer que nous nous trouvons tous dans une situation d'hybridité obligatoire. Winfried Siemerling suggère que « la politique canadienne de multiculturalisme, ainsi que son idéologie et ses suppositions sous-jacentes, peuvent bien servir de second plan à

---

<sup>1</sup> [Aionia e mneme] : Chant sacré pour le repos et la commémoration des fidèles défunts dans l'église orthodoxe.

une réflexion sur l'identité et son rapport à la littérature » (Siemerling, citée par Carrière, 2008 : 58). Le présent travail s'engagera dans une telle réflexion. À l'occasion du 150<sup>e</sup> anniversaire du Canada, l'une des grandes questions demeure de savoir comment amalgamer deux vies et deux origines dans une identité unique.

Nous avons retenu comme base de notre étude la théorie de Homi Bhabha sur l'hybridité culturelle parce que tout notre corpus littéraire reflète les traits de la littérature postcoloniale afférents à la réalité socio-politique contemporaine. Ses recherches orienteront nos réflexions sur le plan littéraire. Ce qui nous intéresse le plus, c'est la façon dont la représentation de la voix des immigrants a changé au cours de toutes ces années. Ainsi, le but de notre étude sera d'examiner des textes d'expression française dans l'optique postcoloniale, en explorant le personnage de l'« Autre » dans ce contexte, et de mettre en valeur ce que nos auteurs ont réussi à créer dans ce « tiers-espace » de créativité. Il nous paraît pertinent d'interpréter la période contemporaine non seulement à travers les événements historiques et l'influence des cultures d'origine, mais également à travers une nouvelle identité forgée au carrefour des cultures et des langues.

Au Musée canadien de l'immigration du quai 21 à Halifax, on peut voir une installation sur la migration actuelle intitulée « L'espace entre deux mains jointes »<sup>2</sup>. De vraies paires de mains jointes ont été moulées et leurs formes en fer sont accrochées à un tableau. L'artiste, Charley Young, dit que « cet espace autrement invisible de l'union de mains représente un refuge et un lieu de réconfort ». Les théories de la migration prolifèrent dans les domaines économique, politique et social et cette œuvre donne

---

<sup>2</sup> « L'espace entre deux mains jointes », Charley Young, *Canada : Jour 1*, Musée canadien de l'immigration du quai 21 à Halifax, du 18 mars au 12 novembre 2017.

concrètement à voir la métaphore de la jointure des mains. À notre avis, la littérature migrante n'est qu'une autre stratégie pour représenter la vie des migrants qui se forge dans cet espace d'entre-deux.

Le premier chapitre de notre thèse, « Littérature et migration : approches théoriques », sera consacré à la méthodologie et aux approches théoriques qui encadrent ce travail. Comme nous l'avons déjà indiqué, notre étude part du concept de Bhabha que de nouvelles conditions d'espace « entre-deux » constituent un terrain fertile pour l'exploration de l'identité. Bhabha constate que l'hybridité n'est ni l'assimilation ni la collaboration avec une culture ou une autre, mais qu'elle découle d'un intérêt pour l'altérité et ceux qui se trouvent hors du pouvoir hégémonique. À notre époque, nous sommes obligés, selon Bhabha, de « repenser les termes dans lesquels nous concevons la communauté, la citoyenneté, la nationalité et l'éthique de l'affiliation sociale »<sup>3</sup>.

Au cœur de notre étude se trouvent les notions d'écriture migrante et de période postcoloniale. Nous définissons la première comme l'écriture engendrée par le déplacement physique et émotionnel, qui place la question de l'identité en son centre. Nous avons souligné le terme « migrant » parce que l'écriture qui nous intéresse dépend du fait que l'auteur a vécu une migration, essentielle à sa production littéraire. Bien que celle-ci soit parfois contestée, nous restons fidèle à la terminologie « littérature migrante » parce que l'élément de la migration est au cœur de ce corpus littéraire, et que le fait d'avoir vécu une telle expérience l'inspire. Parmi les critères définitoires de cette écriture, on peut compter la problématisation des identités culturelles multiples. Selon nous, la

---

<sup>3</sup> Notre traduction du texte : « to rethink the terms in which we conceive of community, citizenship, nationality and the ethics of social affiliation » (Bhabha, 2004 : 250).

fiction arrive souvent à raconter la vérité de l'expérience dans toutes ses nuances, mieux que peuvent le faire les textes d'histoire.

À la lumière de la critique postcoloniale, nous allons établir dans le premier chapitre un cadre théorique basé sur les travaux de Bhabha, mais qui utilise également des concepts pertinents à notre étude élaborés par des théoriciennes contemporaines telles que Janet Paterson, Linda Hutcheon et Lise Gauvin, parmi d'autres, portant sur certains traits spécifiques de l'écriture migrante, comme la tradition orale, l'ironie et l'humour ainsi que l'identité transculturelle. Avec ces théories à l'esprit, nous tâcherons ensuite de faire l'analyse de trois approches pour mettre en mots l'épreuve de la migration, grâce à une sélection d'œuvres littéraires contemporaines d'expression française. Nous avons fait notre choix de textes en fonction d'une diversité de cultures à l'intérieur de la francophonie, diversité qui reflète l'expérience québécoise et canadienne. Nous avons organisé l'analyse de ces œuvres afin de les présenter dans un ordre logique qui suit un arc de progression allant de l'intégration difficile à l'intégration plus réussie des protagonistes immigrés.

Le deuxième chapitre, « Le récit de la mère et la tradition orale chez Abla Farhoud et Marie-Célie Agnant », porte sur *Le bonheur a la queue glissante* (1998) de Farhoud, et *La dot de Sara* (1995) d'Agnant. Ces deux écrivaines représentent l'immigration comme une aventure qui culmine avec l'affirmation de soi. Elles utilisent la demeure familiale et la tradition orale pour regrouper des générations et pour donner naissance à des récits familiaux. Toutes deux tracent le portrait d'une grand-mère exilée au Québec, et présentent les femmes comme les piliers de la famille. Nous observons dans ces récits de

femmes des sujets typiques de l'écriture dite « migrante », tels que le rôle de la langue dans l'intégration, la quête de l'identité, et le rôle de la mémoire et de l'écriture dans l'hybridité. Pour les deux protagonistes, la façon dont l'exil se manifeste dans la vie s'ajoute à la situation déjà défavorisée des femmes dans la société. À cette fin, nous allons examiner les fonctions thérapeutique, mémorielle et didactique de la communication pour les femmes par une étude des stratégies d'accès à la parole des femmes immigrées.

Dans le troisième chapitre, intitulé « L'humour et l'ironie au service de l'exploration de l'altérité dans l'écriture de Dany Laferrière et de Pan Bouyoucas », nous examinerons l'emploi de l'ironie et de l'humour pour élaborer une critique de la société d'accueil. Ce chapitre prend une toute autre direction que le précédent, puisque les deux auteurs cachent la gravité de leur sujet derrière le paravent de l'humour. Laferrière et Bouyoucas développent une critique sociale du monde en exploitant la notion de l'Autre, dans l'optique de Janet Paterson. Notre étude porte spécifiquement sur *Comment conquérir l'Amérique en une nuit* (2010) et *Tout ce qu'on ne te dira pas, Mongo* (2015) de Laferrière, et *Le cerf-volant* (2000) et *Le mauvais œil* (2015) de Bouyoucas. Ces deux auteurs s'intéressent à l'évolution continue de l'identité, et ils traitent de problématiques identiques à celles qu'on observe chez d'autres écrivains migrants ; ce qu'ils apportent de singulier est, entre autres, leur capacité de faire rire le lecteur tout en traitant de thèmes sérieux. Les deux écrivains emploient l'humour à la place d'un ton victimaire, et l'ironie leur sert d'outil stratégique pour dépecer la figure de l'étranger.

Le quatrième chapitre, intitulé « Le roman comme lieu de représentation de l'identité transnationale chez Kim Thúy et Ying Chen », est consacré à l'étude de *Ru* (2009) de Thúy et *La lenteur des montagnes* (2014) de Chen. Dans ce dernier chapitre, nous nous tournerons vers une expression moderne de l'expérience de la migration. Vingt ans se sont écoulés depuis les premiers textes choisis pour notre étude, et, ici, les deux textes marquent une différence importante par rapport aux premiers textes classés sous l'étiquette de « littérature migrante »<sup>4</sup>, dans la mesure où ils adoptent une neutralité de ton et en ce qui a trait aux références spatio-temporelles. Pour les deux auteures, écrire a été un laboratoire d'apprentissage de la langue française et de l'intégration. Jean-Marc Moura rappelle que « l'usage du français comme une langue non maternelle, [instaure] donc une écriture jouant sur le fond d'une mémoire linguistique différente » (Moura, 2002 : 59). Cette mémoire distincte va colorer les récits des écrivaines et les enrichir. On pourrait soutenir que ce qui assimile l'écriture de Thúy et de Chen au corpus québécois est l'obligation de connaître et de partager l'histoire. Dans l'œuvre de Thúy, la richesse de la mémoire permet de saisir la beauté de la vie tout en contestant les stéréotypes en racontant différents niveaux d'intégration qui changent d'une personne à l'autre, selon leurs expériences. Les œuvres récentes de Chen, quant à elles, sont caractérisées par le refus d'une spécificité migrante, la réflexion sur l'identité et le multiculturalisme, et, notamment, le questionnement sur la progéniture des immigrants de première génération. Les deux auteures traitent également de la distance qui sépare les individus et elles exposent le fait que cette distance n'est pas limitée à la confrontation des cultures.

---

<sup>4</sup> Ying Chen a toutefois participé – volontairement ou non – à l'établissement de cette catégorie avec l'un de ses premiers livres, *Les lettres chinoises* (1993) ; depuis, elle a pris ses distances avec ce mouvement.

En sélectionnant les œuvres à étudier, nous avons voulu présenter une diversité de récits migrants et de problématiques. Comme le soulignent Marie Carrière et Catherine Khordoc, la critique littéraire québécoise

a ouvert sur un discours qui vise à être inclusif, en tenant compte des représentations littéraires d'une société qui cherche à s'harmoniser avec sa pluralité interne et à produire ce que Clément Moisan et Renate Hildebrand ont identifié, dans leur histoire de la littérature migrante, comme littérature transculturelle.<sup>5</sup>

Les études postcoloniales sortent du modèle colonial de la représentation de l'Autre en déconstruisant les structures de pensée et les logiques héritées de la domination coloniale, et en donnant toute leur place à ceux et à celles que le discours colonial a exclus. La littérature migrante contemporaine propose bel et bien une prise de parole engagée, qui se préoccupe du sort des migrants. C'est alors aux penseurs postcoloniaux que nous aurons recours en premier lieu. Grâce à leurs recherches sur l'altérité et l'identité, nous pouvons, selon Bhabha, construire une pensée de *l'interstice* qui articule la mémoire d'un passé au présent d'une histoire et d'un déplacement.

La littérature postcoloniale d'expression française, une littérature toujours en évolution, constitue une reconstruction identitaire. En raison des circonstances géopolitiques qui déterminent l'expérience individuelle, l'exploration de l'identité collective et individuelle est en évolution perpétuelle. À cet égard, cette littérature fonctionne comme un lieu de résistance et le texte sert de lieu de construction et de représentation d'une identité actuelle. De nos jours, la littérature migrante renoue avec les

---

<sup>5</sup> Notre traduction du texte : « has opened onto a discourse that aims to be inclusive, allowing for the literary representations of a society that seeks to come to terms with its internal plurality, and producing what Clément Moisan and Renate Hildebrand have identified, in their history of migrant writing, as transcultural writing » (Carrière et Khordoc, 2008 : 5).

interrogations sur la pluralisation des identités, la cohérence identitaire des individus, et la cohérence identitaire des groupes. Selon Carrière et Khordoc, il faut repenser l'influence du pluralisme culturel sur la littérature contemporaine : « non seulement les enjeux de ces deux espaces littéraires mais aussi la relation entre eux » (Carrière et Khordoc, 2008 : 1). La nature plus pluraliste de la société québécoise est de mieux en mieux représentée dans son corpus littéraire.

Dans le cadre de ce travail, ce qui nous intéresse le plus est le changement dans la figuration de l'identité au cours des cinquante dernières années, c'est-à-dire la trajectoire d'une telle représentation littéraire dans notre corpus. Bhabha nous invite à repenser les questions d'identité et d'appartenance nationale et à examiner son « tiers-espace » comme un lieu d'émancipation et, à cet égard, les textes postcoloniaux privilégient les témoins de l'expérience de la migration. Bien que les problèmes soulevés par les identités culturelles ne soient pas figés, l'exploration de l'identité et de l'altérité est toujours au cœur de cette écriture et nos auteurs alimentent la réflexion sur cette question. Les œuvres que nous avons choisies pour faire partie de notre étude permettent d'effectuer une traversée dans le corpus de la littérature migrante contemporaine québécoise ; cette position singulière donne aux auteurs la distanciation nécessaire pour raconter. En effet, selon Terry Eagleton, il s'agit d'une position qui favorise l'inventivité : « être à la fois à l'intérieur et à l'extérieur d'une position – c'est-à-dire occuper un territoire tout en chevauchant de façon sceptique la frontière de ce territoire – est à l'origine d'une intense créativité »<sup>6</sup>. Le

---

<sup>6</sup> Notre traduction du texte : « To be inside and outside a position at the same time – to occupy a territory while loitering sceptically on the boundary – is often where the most intensely creative ideas stem from » (Terry Eagleton, « After Theory », cité par Carrière, 2014 : 85).

phénomène migratoire se montre dans le récit de ces auteurs contemporains, et la critique postcoloniale ajoute au débat une sensibilité cosmopolite pour l'étude des identités en mouvance constante dans le monde d'aujourd'hui.

L'enjeu plus général de notre recherche est de cerner l'inscription de l'expérience de migration dans ce corpus littéraire, en prenant en compte son contexte contemporain. Nous nous proposons de démontrer, dans les chapitres qui viennent, la remise en question de la position d'Altérité telle que représentée dans cette production littéraire, en présence d'une transformation de ce que l'on considère être le canon de la littérature québécoise au vingt-et-unième siècle.

La littérature – en tant que lieu de rencontre discursif d'hétérogénéités – constitue pour le sujet migrant un espace lui permettant de se connaître par l'Autre et par la différence, l'incitant à se forger une nouvelle identité. Dans ce *tiers espace* hybride naît un imaginaire d'« ambivalence » au point d'intersection des cultures. Nous constatons que la littérature migrante constitue un remaniement de la réalité des migrants. Jusqu'à récemment, dans sa représentation des problèmes et des questions identitaires, la littérature québécoise témoignait d'une certaine nostalgie du passé québécois dans les années 1980, comme chez Jacques Poulin (*Volkswagen Blues* [1984]), et de l'insécurité de l'identité de la société québécoise par rapport à l'Amérique du Nord anglophone, dans l'œuvre, par exemple, de Jacques Godbout (*Les têtes à Papineau* [1991]). En revanche, depuis ce temps, nous observons la montée d'une écriture mettant en scène la diversité au sein de la société québécoise.

Notre recherche établit une nouvelle contribution à ce domaine en se penchant sur ce corpus à la lumière de sa dimension postcoloniale. Notre analyse emprunte une nouvelle voie en sondant les façons individuelles de dépeindre l'expérience de la migration chez une gamme d'auteurs qui font preuve d'une grande variété dans la représentation de cette expérience. Bhabha s'intéresse à la culture en marge des normes sociales et, selon lui, la critique postcoloniale témoigne de l'inégalité de la représentation culturelle dans le monde moderne. Ainsi, il constate que la créativité du discours postcolonial contemporain est enracinée dans des histoires personnelles reliées au déplacement culturel. Cette production littéraire joue un rôle important dans notre société dans la mesure où elle encourage l'amélioration de la condition humaine. À la lumière de l'état du monde en 2017 – avec la migration en masse résultant de conflits et à une époque où la rhétorique politique raciste divise à nouveau l'opinion populaire – nous constatons que cette discussion est plus pertinente et essentielle que jamais.

## Chapitre 1 : Littérature et migration : approches théoriques

« Il va sans dire que la société québécoise, ayant connu l’affirmation et la consolidation identitaire, devient de plus en plus plurielle, comme en témoigne d’une manière éclatante l’apport des écrivains migrants à partir des années quatre-vingts ».  
(Scott, 2014 : 29)

En cette période, nous observons l’apparition de textes qui portent un nouveau regard sur l’expression littéraire en langue française et – par dessus tout – sur la représentation de l’exil. En fait, depuis trente ans, la littérature postcoloniale – décidément en bouillonnement – est entrée dans une nouvelle phase ; autrefois dominée par des impératifs anticoloniaux étroitement liés à la lutte pour l’indépendance nationale, elle est – selon Françoise Lionnet et Ronnie Scharfman (1993) – plus généralement associée maintenant aux conditions d’exil, de migration et de nomadisme. La littérature cherche ainsi à représenter le nouveau visage de notre société. À cette fin, Jean-Marc Moura parle de l’utilité politique de la littérature qui « donne une voix à qui n’en a pas, donne un nom à qui n’a pas de nom » (Moura, 2003 : 55). Les romans choisis pour notre étude ont cette visée commune mais ils l’atteignent par des voies différentes.

Parallèlement, nous avons observé une prolifération terminologique, de la littérature migrante à la littérature-monde d’expression française au Canada. Les récits de cette catégorie traitent de thèmes originaux qui reflètent mieux les défis du monde moderne. Selon Moura, « les littératures postcoloniales sont souvent des créations trans-nationales/trans-culturelles, véhiculant des symboles culturels devenus signes caractéristiques d’identité » (Moura, 2003 : 56). Le préfixe « trans » suggère une

traversée – des frontières, des langues, et des cultures – afin d’arriver à une sorte de métissage identitaire. D’après Moura, cette écriture constitue « une nouvelle direction des études postcoloniales » (Moura, 2003 : 155), qui explore les transformations culturelles et les adaptations dans la société d’accueil, et qui reflète l’expression artistique de « [la] négociation permanente entre l’origine et la culture dominante » (Moura, 2003 : 155), dans un espace d’*entre-deux*. Aux fins de notre travail, nous préférons les termes de « littérature transnationale » et « littérature migrante » à celui de « littérature postcoloniale » pour de nombreuses raisons que nous allons maintenant explorer.

Bhabha remarque lui aussi la difficulté de catégoriser « la littérature postcoloniale ». Selon lui, la globalisation engendre un état de mécontentement qui présente la possibilité de l’énonciation d’un imaginaire de nature plus « global [ou] transnational » (Bhabha, 2006 : 474). D’après Bhabha, les histoires de globalisation qui circulent dans la littérature contemporaine dépassent le concept traditionnel du post-colonialisme. Si, en réalité, la vie de l’exilé est une vie souvent vécue à la marge, sa mise en récit doit être considérée comme un moyen d’action, de façon à ce qu’elle témoigne de la représentation culturelle dans l’ordre mondial moderne. Notre étude examine de telles œuvres afin d’identifier les caractéristiques principales de gens qui ont vécu une telle expérience. Le visage du Québec et du Canada au vingt-et-unième siècle s’est beaucoup éloigné de celui d’il y a quarante ans. Dans les années 1970 et 1980, la littérature québécoise reflétait la binarité francophone/anglophone et les conflits entre les « deux solitudes ». Mais à partir des années 1980, on observe un grand changement. La plupart de la production littéraire des auteurs d’origine étrangère documente la vie des gens

déplacés qui se trouvent entre deux cultures, situation qu'ils sont forcés d'affronter à cause de la migration. Moisan explore la représentation culturelle dans le Québec contemporain qui reflète, selon lui, la réalité moderne de la dynamique interculturelle par un « cortège de personnages : [...] celui de ces hommes et femmes qui, dans et par l'exil, ont reconstruit leur identité au contact des Québécois et de leur culture » (Moisan, 2001 : 39-40). La tension de cet entre-deux et les contradictions qu'il entraîne mènent à une crise identitaire qui est souvent placée au cœur de ce corpus.

Dans un nouveau contexte culturel – et parfois linguistique – la relation entre écrivain et monde est présentée d'une manière novatrice. Le narrateur de *La Brûlerie* d'Émile Ollivier dit, par exemple, que l'écriture sur Montréal « devrait commencer par mettre en scène la parole nomade, la parole migrante, celle de l'entre-deux [...] celle de pas tout à fait d'ici, pas tout à fait d'ailleurs » (Ollivier, 2004 : 55). Nous constatons que quand quelqu'un est pris entre deux cultures, il retient les parties de chacune qui lui conviennent, tout en se créant une nouvelle identité. Nous nous intéressons spécifiquement à la façon de rendre justice aux sujets qui émergent sur la scène culturelle dans cette écriture, et à l'évolution de l'identité qui en résulte. Jim Zucchero souligne que « le Canada serait postcolonial [pour] autant qu'il reconnaisse et accepte l'altérité et la différence de ces écrivains d'ailleurs » (Zucchero, 2005 : 257). À cette fin, notre corpus a été soigneusement choisi pour tracer le chemin de cette littérature et ses influences, qui reflètent aussi un changement dans la société québécoise. Le but de notre recherche sera de renouveler le cadre dans lequel la catégorie de la littérature migrante d'expression française est envisagée, et d'explorer les thèmes principaux qu'elle aborde aujourd'hui.

Pour débiter notre étude, il paraît nécessaire de préciser les termes théoriques que nous allons employer dans notre analyse. Nous nous proposons de présenter ici plusieurs concepts théoriques qui ont rapport avec notre corpus et de les mettre ensuite en relation avec le concept du « tiers-espace » de Bhabha. Nous exposerons les principales théories développées sur les espaces dits postcoloniaux, qui nous serviront d'appui pour aborder notre corpus.

## **1.1 Plusieurs étiquettes pour une même mouvance littéraire**

### **1.1.1 La littérature « migrante »**

Toute étude de ce corpus littéraire devrait commencer par s'interroger sur l'étiquette « écriture migrante ». À ce titre, il faut établir une définition claire de ce que nous entendrons par ce terme. En introduction, nous l'avons brièvement défini comme l'écriture engendrée par le déplacement physique et émotionnel, au cœur de laquelle se pose la question de l'identité. La dénomination « écritures migrantes » est née au Québec ; elle a d'abord été proposée par Robert Berrouët-Oriol autour de 1986. L'accélération des flux migratoires internationale depuis plus de soixante ans a contribué à la transformation de la démographie québécoise et canadienne et, depuis ce temps, l'on constate un changement de paradigme dans l'écriture québécoise et dans l'écriture canadienne autour de la littérature « itinérante ». De nombreux facteurs sont à l'origine de ce phénomène, parmi lesquels on retient des tropes migrants dans la littérature culturelle, l'intersection des textes culturels avec le changement social, et l'idée de la langue et de la littérature comme façons d'exprimer une expérience personnelle et collective. Le

déplacement physique et sentimental engendre l'expression de la vie nomade dans la littérature minoritaire. À cet égard, Daniel Chartier reconnaît cette nouvelle représentation littéraire comme un espace où « [...] les racines historiques des écritures migrantes parcourent l'entièreté de l'histoire de la vie littéraire au Québec et se révèlent aujourd'hui comme une nouvelle exigence en faveur d'une relecture historiographique complète des marges et des frontières du territoire imaginaire du Québec » (Chartier, 2002 : 316). On peut compter parmi les caractéristiques définitives de cette écriture la problématisation des identités culturelles multiples. Il est à noter que ces œuvres ont souvent recours à la fiction, celle-ci parvenant parfois à mieux raconter la vérité de l'expérience que peut le faire l'historiographie.

« Migrant » est un terme que nous retenons dans ce cas pour mettre en évidence l'exil et le mouvement géographique. Nous constatons que les migrants sont des agents de changement culturel et social, et que l'impact de ce changement se reflète dans la littérature traitée dans notre étude. Les écrivains contemporains d'origine étrangère ont amené un vent frais dans la littérature québécoise qui ouvre ses portes sur le monde. À cette fin, Simon Harel constate que le Québec est un « laboratoire cosmopolite » (Harel, 2005 : 21). Il est à noter que Harel est le premier à avoir établi un rapprochement entre l'écriture migrante et la théorie postcoloniale, en identifiant cette dernière comme un outil approprié pour étudier l'écriture migrante dans un espace qui est en lui-même une minorité à plusieurs niveaux : par rapport au Canada anglais, au reste de l'Amérique du Nord, ainsi que vis-à-vis de l'ancienne puissance coloniale française.

Dans le cadre de cette étude, nous restons fidèle à la terminologie « littérature migrante » parce que nous constatons que l'élément de la migration est essentiel dans ce corpus, dans la mesure où le fait d'avoir vécu l'expérience de la migration, d'avoir changé de pays ou au moins d'avoir été l'enfant transplanté de gens qui ont migré a inspiré les œuvres qui nous intéressent. Ces écrivains portent en eux quelque chose qui chevauche les frontières de deux cultures et deux traditions. Inéluctablement, comme Edward Said l'a dit à propos de l'exil, « [C]'est la fissure inguérissable entre un être humain et le lieu où il est né, entre le soi et le chez-soi : cette tristesse essentielle ne peut jamais être surmontée »<sup>7</sup>. Forcément, l'écriture migrante traite de la marginalité des écrivains face à la société québécoise.

Harel examine l'expérience migratoire au Québec dans un contexte minoritaire, ainsi que l'immense écart qui sépare le passé du présent dans le corpus de la littérature québécoise contemporaine au croisement de l'espace psychique et de l'espace géographique (Harel, 1989 : 285). À ce sujet, il constate que « [l]a littérature permet de soulever des questions quant au statut de la marge et de la périphérie, ces interrogations qui[,] de toute manière, imprègnent fortement la littérature québécoise contemporaine » (Harel, 2005 : 23). Les discours contemporains sont enracinés dans des histoires spécifiques de déplacement culturel et le projet littéraire de plusieurs écrivains migrants est l'exploration et la présentation de ce déplacement. La recherche d'Harel est pertinente pour notre étude, parce qu'elle aborde une gamme de thèmes qui reviennent dans nos œuvres – de l'ethnicité et l'identité, à la migration et la transculture –, et parce qu'elle

---

<sup>7</sup> Notre traduction du texte : « [I]t is the unhealable rift forced between a human being and a native place, between the self and its true home: its essential sadness can never be surmounted » (Said, 2000 : 173).

examine l'ambiguïté de la question nationale, ainsi que le rôle de l'Autre dans la tradition littéraire. Son idée d'une écriture migrante en tant que refuge où la problématique migratoire correspond à un remaniement de l'imaginaire social au Québec nous semble particulièrement opératoire. Avant l'apparition de la littérature migrante, la littérature québécoise était dans une relation binaire avec la littérature canadienne-anglaise. À l'époque, cette littérature était considérée comme minoritaire, parce qu'elle s'écrivait en français, langue minoritaire au Canada. Par la suite, une autre littérature « minoritaire » (produite par des minorités culturelles, ethniques ou linguistiques) a pris place, progressivement, en marge de l'écriture québécoise. Harel soulève une question intéressante : « peut-on envisager que la présence active des communautés culturelles au Québec modifie la constitution auto-référentielle de l'identité québécoise ? » (Harel, 2005 : 19). Il suggère par là que le Québec doit de plus en plus se mesurer à divers « Autres » qui le révèle à lui-même – de façon parfois tumultueuse. Il constate que la popularité de l'écriture migrante « est elle-même indicatrice du nouveau paradigme identitaire » au Québec (Harel, 2005 : 20). Notre étude se base en effet sur l'idée que la diversité actuelle modifie nécessairement l'ancien modèle d'homogénéité culturelle. En 2017, la littérature migrante ne reste pas confinée dans les marges ; elle change plutôt le visage de ce qu'on appelle la « littérature québécoise ».

Une autre justification de notre choix de ce terme se trouve dans l'usage de l'expression « écriture migrante » par Pierre Nepveu (1999) ; selon lui, celle-ci met en relief l'hybridation, le mouvement et le déracinement provoqués par l'expérience de l'exil, permettant à l'écrivain de réconcilier la culture de son pays d'origine et celle du

pays d'accueil dans un nouvel espace. Clément Moisan ajoute que la prise en considération de cette écriture nous oblige à réfléchir à l'identité, à l'hybridité, à la diversité ainsi qu'à d'autres éléments, « [...] de nouvelles chorégraphies donnant naissance à une "nouvelle" écriture, dite plurielle, migrante ou métisse » (Moisan, 2001 : 10). Moisan aborde la question « d'identité plurielle » visible dans la littérature, en remarquant que la politique du Québec et le rapport entre la revendication nationale et la diversité culturelle sont complexes et qu'il est difficile d'affirmer une identité nationale qui tienne compte de la différenciation culturelle. Pour cette raison, Moisan propose une définition des écritures migrantes fondée sur des facteurs littéraires dont il identifie plusieurs éléments : les auteurs et leurs œuvres, le système d'édition, la promotion, la réception et l'enseignement de la littérature (Moisan, 2001 : 56-58). Il souligne l'importance des maisons d'édition, comme Guernica, et des revues qui se spécialisent dans les questions de « pluralité culturelle » (Moisan, 2001 : 28) ; toutes ont grandement contribué à mettre en valeur ce champ littéraire.

Par ailleurs, Moisan constate que « [l]es 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 » (Moisan, 2001 : 258). Ce fait est souvent exploité par les auteurs. L'importance des jeux langagiers est un des phénomènes que nous allons explorer en profondeur dans notre analyse, notamment dans le troisième chapitre où il sera question d'ironie et d'humour. Nous observerons également comment la langue peut devenir un lieu d'apprentissage, surtout dans les

œuvres de Thúy et de Chen dans le quatrième chapitre. Lorsque la société québécoise se diversifie, cela se répercute dans les œuvres littéraires produites. Corrie Scott constate que, « [d]epuis les années quatre-vingts, on assiste à une profusion de récits reflétant le phénomène de la migration qui représente ce que Sherry Simon appelle “une multiplicité des savoirs prenant des configurations diverses et variées” » (Scott, 2014 : 175). Notre étude s’intéresse tout particulièrement à la mise en scène des défis que cette migration entraîne.

### 1.1.2 La littérature postcoloniale

Le terme « postcolonial » est devenu un terme assez ambigu et nous constatons que si on continue à l’employer aujourd’hui, c’est en l’absence d’un meilleur terme pour le remplacer. L’épithète « postcolonial » visait traditionnellement un corpus qui remettait en cause les présupposés coloniaux<sup>8</sup>. À l’heure actuelle, nous devons reconnaître une définition beaucoup plus large de ce corpus, qui peut être composé non seulement des œuvres d’auteurs issus des anciens empires coloniaux, mais aussi des œuvres qui traitent de nouveaux concepts et qui s’intéressent aux discours et contre-discours de domination, de réfutation et de résistance.

Le problème avec cette catégorisation est que la littérature postcoloniale n’est pas forcément postérieure à la colonisation ; le terme est plutôt, selon Moura, « à entendre dans une valeur *adversative* et critique [voire, *anti-coloniale*] et non pas chronologique » (Moura, 2001 : 150 ; italiques de l’auteur). Le post-colonialisme est une position

---

<sup>8</sup> Les études postcoloniales visent un corpus en rupture avec les dénominations impériales mais renvoient également à une théorie de discours et contre-discours de domination.

d'énonciation et dans ce cas, « post » n'exprime pas seulement une relation de consécution, mais aussi une relation historique qui se reproduit dans le discours sur la problématique de l'identité. Parler de littératures francophones postcoloniales, selon Moura, procède « d'une *attention à la dimension pragmatique de la littérature* : l'intérêt pour le processus d'énonciation, *pour les données situationnelles qui composent l'univers de discours des œuvres* » (Moura, 2002 : 53 ; italiques de l'auteur). Les transformations dans la littérature sont directement liées à celle de la société contemporaine.

Le champ postcolonial évolue lui aussi avec les changements idéologiques du monde contemporain. Selon Alec Hargreaves et Mark McKinney (2011), l'application récente du concept de post-colonialisme permet une lecture déconstructrice et réflexive des textes, une lecture qui remet en question le concept d'altérité, ainsi que les rapports entre le soi et l'Autre. Bhabha soutient qu'il existe une ambivalence inhérente au concept de « nation ». Ces œuvres présentent une réflexion sur les interactions entre les personnes qui arrivent dans un nouveau pays et les gens de la société d'accueil. Les études des théoriciens postcoloniaux majeurs tels que Gayatri Spivak, Edward Said et Bhabha portent, en premier lieu, sur la littérature anglophone (celle du *Commonwealth*). Quant à nous, nous nous interrogerons sur l'existence d'une théorie postcoloniale francophone, à la suite de Moura, mais dans le cadre de l'écriture migrante au Québec.

Bhabha (2004) constate lui-même qu'il faut sortir de la « colonialité » pour ouvrir une nouvelle voie à la relation à l'Autre, et à une nouvelle organisation du monde sans centre ni périphéries. À cet égard, Bhabha récuse la rhétorique oppositionnelle (la binarité) en privilégiant le mouvement, la rupture et le dépassement. Par exemple, dans

*The Location of Culture*, Bhabha indique que la perspective postcoloniale « insiste sur le fait que l'identité culturelle et politique est construite à travers un processus d'altérité »<sup>9</sup>. Le personnage postcolonial est confronté à la complexité de la construction d'une identité moderne. Pour analyser celle-ci, Bhabha met à contribution de nombreux concepts tels que l'Autre, la traduction culturelle, le tiers-espace, l'interstice et l'hybridité. Il nous invite à repenser les questions d'identité et d'appartenance nationale en faveur d'une considération du « tiers-espace » comme lieu de création artistique et d'émancipation. Chez lui, l'essentiel est la conviction que l'on doit non seulement changer la façon dont on consigne l'histoire, mais qu'on doit également transformer notre compréhension de ce que cela signifie d'exister en d'autres temps et dans différents espaces humains et historiques.

Le terme *postcolonial* lui-même exige un examen minutieux. Si, en contexte migrant, l'approche postcoloniale permet de réfléchir aux interactions dans le pays d'arrivée, il faut insister sur le fait qu'aux fins de notre étude, en utilisant le terme « postcolonial » nous voulons mettre en lumière l'époque représentée dans ce corpus plutôt que le rapport avec des régimes coloniaux. Terry Goldie constate que le débat a changé et que ce terme est toujours viable en tant que stratégie de lecture (Goldie, dans Moss, 2003 : 307). Goldie cite Kim Michasiw qui insiste que « le terme “postcolonial” est une marque déposée, qui a du cachet. [...] [G]arder le terme “post-colonial” dans le titre

---

<sup>9</sup> Notre traduction du texte : « insists that cultural and political identity are constructed through a process of alterity » (Bhabha, 2004 : 251).

c'est un avantage commercial »<sup>10</sup>. Ici, Michasiw souligne la dimension sociale du terme « postcolonial » et la perception selon laquelle il s'agit d'un produit culturel bien reconnu ; on a alors misé sur sa marginalité pour faire avancer l'étude de l'altérité. Selon Dominique Maingueneau, au fil des années, les textes littéraires postcoloniaux ont tant gagné en visibilité que « nous pouvons désormais parler, surtout pour le Canada, d'une institutionnalisation de l'écriture migrante et de l'écrivain migrant qui se trouvai[en]t en situation marginale » (Maingueneau, cité par Lalagianni et Moura, 2014 : 5). Les idées de Maingueneau peuvent être mises en parallèle avec celles de Michasiw ; selon ce dernier, l'étiquette « postcolonial » – qui est bien reconnue – attire l'attention sur cette production littéraire. Également, selon Maingueneau, l'étiquette « écriture migrante » rassemble un corpus qui est à la mode ; les gens croient savoir de quoi il s'agit, alors qu'en réalité cela regroupe des œuvres très hétéroclites.

Gayatri Spivak, à qui Bhabha fait souvent référence, rejette l'étiquette « postcolonial » parce qu'elle la trouve trop focalisée sur d'anciennes formes de domination coloniale, et – ainsi – incapable d'analyser l'impact de la migration globale contemporaine. À cet égard, l'étude postcoloniale critique bel et bien la compréhension causale de l'histoire, mais tient insuffisamment compte des enjeux actuels. Pour Bhabha, cette perspective semble être particulièrement utile pour clarifier la manière dont la littérature sert de lieu de lutte pour l'autodétermination et pour le pouvoir social et culturel. La théorie littéraire bénéficie de l'apport des études postcoloniales dans la

---

<sup>10</sup> Notre traduction du texte : « The term 'postcolonial' is a brand name and a brand name that has marketing cachet. [...] [R]etaining 'post-colonial' in the title is a marketing advantage » (Michasiw, cité par Goldie, dans Moss, 2003 : 307).

mesure où elles s'interrogent sur la dimension politique du discours. John Marx constate que ce qu'on appelle « la littérature postcoloniale » répudie le canon de la littérature occidentale, et que, parfois, cette littérature parvient à le réviser. Ce recouplement identitaire est représenté dans notre corpus par des dispositifs littéraires tels que le métissage, l'entre-deux, l'hybridité, la créolisation, et le cosmopolitisme. Ceci rappelle l'idée de Bhabha que « les désignations de la différence culturelle interpellent des formes d'identité qui sont [...] ouvertes aussi à la traduction culturelle »<sup>11</sup>. Autrement dit, de nouvelles identités sont tissées à partir de la découverte de choses différentes. Au-delà d'un post-colonialisme strictement oppositionnel, on a donc affaire à de nouveaux syncrétismes.

Dans les trois prochains chapitres, nous allons observer la représentation des identités forgées à la marge chez les auteurs Abla Farhoud, Marie-Célie Agnant, Dany Laferrière, Pan Bouyoucas, Kim Thúy et Ying Chen. Pour l'exilé, la nouvelle vie quotidienne se fait inévitablement en rapport avec la mémoire de celle d'autrefois, une réalité que l'on observe dans l'exemple de Dimitri, protagoniste dans *Le cerf-volant* de Bouyoucas (sur lequel nous reviendrons dans le chapitre 3), qui évoque constamment les souvenirs de son ancienne vie en Grèce. Pour Dounia, dans *Le bonheur a la queue glissante*, pour donner un autre exemple, la mémoire traumatique de sa vie au Liban l'empêche de parler. La vie d'un exilé est bien souvent vécue en dehors de l'habitude et la situation qui en résulte est le modèle d'une hybridité forcée à la rencontre de multiples cultures. Pour sa part, Bhabha a insisté sur la présence d'une culture au carrefour de *la*

---

<sup>11</sup> Notre traduction du texte : « Designations of cultural difference interpellate forms of identity which are [...] open to cultural translation » (Bhabha, 2004 : 233).

*différence* et de *la traduction*. Notre étude propose d'examiner ces parallèles entre la théorie postcoloniale et le discours sur l'altérité émergeant dans la production littéraire d'expression française du Québec.

### 1.1.3 La distinction post(-)coloniale

Il est utile de faire une distinction entre les termes « postcolonial » et « post-colonial ». Dans le cadre de notre analyse, nous allons examiner le corpus de six auteurs du point de vue du concept du post-colonial (avec un trait d'union), c'est-à-dire de la *post-colonialité* (Huggan, 2001 : 421), qui est lié plutôt au concept de l'altérité culturelle qu'à une relation historique avec un pouvoir colonial, parce que nos écrivains se détachent également de ce discours (post-)colonial. Ce corpus se charge d'explorer des questions telles que la construction d'une nouvelle identité dans un nouvel espace, basée sur la confrontation avec l'inconnu. C'est une nouvelle approche des mêmes quêtes, comme Daphne Grace l'explique :

Depuis le nouveau millénaire, plusieurs débats ont porté sur la pertinence future des études postcoloniales, mais il semble que l'intérêt pour la littérature et pour la théorie postcoloniales dans la renégociation de l'identité continue puisque les écrivains postcoloniaux créent de nouveaux sujets d'histoire et envisagent de les insérer dans l'imagination contemporaine<sup>12</sup>.

Ces nouveaux sujets comprennent des sujets multidimensionnels, et la « nouvelle » littérature s'intéresse aussi aux stratégies idéologiques et aux récits de réappropriation des

---

<sup>12</sup> Notre traduction du texte : « Since the new millennium much debate has focussed on the future relevance of postcolonial studies, yet it would seem that the aim of postcolonial literature and theory in renegotiating identity will continue since postcolonial writers are fabricating the new subjects of history and are seeing to install these new subjects within the folds of contemporary imagination » (Grace, 2007 : 15).

racines. Les études post-coloniales sortent du modèle colonial de la représentation de l'Autre en déconstruisant les structures de pensée et les logiques héritées de la domination coloniale, redonnant leur place à ceux et à celles que le discours colonial avait exclus. Bhabha constate que le concept de culture a un aspect « transnational » (Bhabha, 2004 : 250) parce que les discours contemporains sont basés sur des histoires d'une déterritorialisation culturelle. Selon Françoise Lionnet, le phénomène de « devenir-transnational » (Lionnet, 2003 : 784 ; notre traduction) cherche à ouvrir le dialogue critique entre les deux champs d'étude qu'il chevauche, c'est-à-dire le post-colonial et la littérature monde. En essayant de catégoriser ou de classer l'écriture qui émerge de ces circonstances, il faut tenir compte du « changement d'échelle qui découle de la mondialisation » (Roy, 2008 : 35), qui permet ce nouveau visage de l'écriture francophone. On observe l'évolution de la littérature migrante québécoise, définie certainement par la migration – trope qui revient sans cesse dans les textes qui font partie de notre étude – mais aussi par la multiplicité des appartenances identitaires et la constante réinvention obligatoire de soi. John Marx constate que « chaque œuvre nouvellement célébrée émergeant des anciennes colonies ou des populations migrantes engendrées par l'impérialisme contribue à transformer le canon en archive plus hétérogène »<sup>13</sup>. Les œuvres que nous avons retenues s'inscrivent dans un monde fortement globalisé et – comme nous l'avons mentionné – elles ont été sélectionnées pour refléter ce nouveau visage littéraire.

---

<sup>13</sup> Notre traduction du texte : « Every newly celebrated work that emerges from the former colonies or from the migrant populations engendered by imperialism helps to transform the canon into a more heterogeneous archive » (Marx, 2004 : 85).

Hargreaves et McKinney ont tenté de différencier les diverses approches d'analyse post-coloniale, en les déclinant sur une échelle qui mesure le positionnement politique du critique selon la graphie choisie du terme. Ils suggèrent que l'on peut faire une distinction entre des approches « flexibles » et « intransigeantes » (Hargreaves et McKinney, 2003 : 22) et que « d'une part, dans sa version flexible, le "post" dans le "postcolonial" est considéré par certains critiques comme signifiant "après", "à cause" et inclut inévitablement le colonial ; alors que d'autre part, elle signifie une résistance et une opposition plus explicites, l'"anticolonial" »<sup>14</sup>. Dans ce cas, cette idée est basée sur un refus de l'oppression, d'où l'intérêt pour le discours qui ancre les études post-coloniales dans la théorie littéraire.

Progressivement, le post-colonial rejoint les études sur les « littératures francophones », une dénomination qui pendant longtemps désignait des littératures d'expression française hors de France, ou écrites en France mais par des auteurs issus de l'immigration. Le travail de Moura illustre une telle avancée. En s'appuyant sur des études de l'analyse du discours, il théorise une « scénographie postcoloniale » (Moura, 1997 : 122) et tente de définir une poétique qui lui serait spécifique. Il constate d'ailleurs que « pour l'auteur francophone, il s'agit d'établir son texte dans un milieu instable (et d'abord au plan linguistique), où les hiérarchies sont fluctuantes et mal acceptées, les publics hétérogènes » (Moura, 1997 : 122). Le chaos du milieu instable sert de toile de fond aux défis d'intégration auxquels les protagonistes seront confrontés, spécifiquement

---

<sup>14</sup> Notre traduction du texte : « On the one hand, in its soft version the "post" in "post-colonial" is taken by some critics to mean "after", "because of", and even unavoidably "inclusive" of colonial ; on the other hand, it signifies more explicit resistance and opposition, the "anticolonial" (Hutcheon) » (Hargreaves et McKinney, 2003 : 22).

ceux du troisième chapitre, avec Dimitri dans *Le cerf-volant* et avec Madame Piano dans *Le mauvais œil* de Bouyoucas, par exemple, mais aussi dans le cas de Gégé dans *Comment conquérir l'Amérique en une nuit* de Laferrière.

La notion de post-colonialisme propose principalement un déplacement de perspective vers une pluralité de gens, de langues et de voix. Dans les termes postcoloniaux, le « tiers-espace » – l'entre-deux – articulé par Bhabha porte « le fardeau de la signification de la culture »<sup>15</sup> et permet la négociation d'une nouvelle distinction individuelle qui est hybride. Sous ce rapport, la littérature est un lieu de passage où l'on observe un changement d'identité culturelle. Selon Mounia Benalil, « la théorie postcoloniale comme approche littéraire qui illumine le roman francophone doit se faire prudemment parce que bien que ce corpus reflète des sujets postcoloniaux, ce n'est pas forcément un corpus de la post-colonie »<sup>16</sup>. Par cela elle veut dire que certains des thèmes les plus courants dans cette littérature n'ont vraiment rien à voir avec les rapports que les anciennes colonies entretiennent avec les puissances coloniales.

Moura aussi fait ce qu'il considère comme la grande distinction entre *postcolonial* et *post-colonial*, une différence qui « répond aux deux axes suivis par la critique : l'un (avec trait d'union), chronologique, relève d'une évolution colonisation-lutte pour l'indépendance-indépendance et désigne une période [...] ; l'autre (sans trait d'union), thématique-formel, détermine un ensemble littéraire doté de qualités identifiables » (Moura, 1997 : 62). Les thèmes peuvent bien chevaucher ces deux types de littérature,

---

<sup>15</sup> Notre traduction du texte : « the burden of the meaning of culture » (Bhabha, 2004 : 2).

<sup>16</sup> Notre traduction du texte : « Postcolonial theory as a reading practice that illuminates the Francophone novel needs to be undertaken with care. For, if these novels often reflect preoccupations of a postcolonial order, they are not necessarily novels of the post-colony » (Michael Beniamino, cité par Mounia Benalil, dans Hargreaves, 2010 : 53).

mais aucune des œuvres abordées dans notre étude n'a de rapport évident avec la colonisation. Benalil dit qu'un des problèmes de la littérature francophone est « précisément le manque de développements théoriques capables de construire une poétique francophone et aussi la difficulté de proposer une typologie qui peut bien représenter les différences linguistiques et littéraires à l'intérieur de la *Francophonie* »<sup>17</sup>. Dans notre étude, nous utiliserons la théorie post-coloniale comme approche pour l'analyse littéraire puisque, comme Carrière le reconnaît, cette pratique permet de « traiter des rencontres, des conflits, voire des paradoxes relatifs aux déracinements, aux métissages, aux altérités, aux mouvements intérieurs et extérieurs, aux mémoires [...] et aux jeux de langage » des œuvres migrantes (Carrière, 2012 : 56). Les protagonistes de notre corpus racontent l'histoire à travers un discours qui énonce, selon Bhabha, « des vérités partielles, limitées, instables »<sup>18</sup> aux niveaux langagier, culturel, et temporel.

On l'a vu, la création post-coloniale désignait traditionnellement un corpus qui remettait en cause les présupposés coloniaux. Aujourd'hui, ce corpus peut inclure non seulement les œuvres d'auteurs issus des anciens empires coloniaux qui traitent des thèmes reliés au colonialisme, mais aussi des œuvres qui traitent de concepts actuels et qui s'intéressent aux discours de résistance et aux récits identitaires.

---

<sup>17</sup> Notre traduction du texte : « precisely both the lack of theoretical developments capable of constructing a Francophone poetics as well as the difficulty of proposing a typology that could represent the different linguistic and literary realities contained within *Francophonie* » (dans Hargreaves, 2010 : 59).

<sup>18</sup> Notre traduction du texte : « truths that are only partial, limited, and unstable » (Bhabha, 1992 : 63).

## **1.2 D'autres étiquettes proposées pour la littérature contemporaine**

### **1.2.1 La littérature monde**

Pour clore notre tour d'horizon, nous voudrions traiter de quelques autres étiquettes possibles pour définir ce même corpus littéraire. Il convient notamment de mentionner le terme « littérature-monde », lancé par Michel Le Bris, en 1992<sup>19</sup> pour décrire l'écriture d'un monde nouveau « en train de naître, inquiétant, fascinant, sans plus de cartes ni de repères pour nous guider » (Le Bris, 2007 : 27). Selon lui, la littérature-monde s'inscrit dans le contexte d'une dynamique globale de changements majeurs, parce que cette littérature nous parle le mieux du monde émergent. De plus, il constate qu'elle tente de donner forme à l'inconnu du monde et à l'inconnu en soi (Le Bris, 2007 : 28) et qu'elle vise à mettre fin à l'ambiguïté attachée à la notion de « littérature francophone », en incitant à s'ouvrir à l'Autre et à l'ailleurs.

Le manifeste littéraire « Pour une littérature-monde en français<sup>20</sup> » – qui a été publié par *Le Monde* en 2007 – a eu le mérite de défendre le concept de littérature-monde en opposition à celui de littérature francophone au centre duquel se place Paris. La marche du monde demande de changer la façon dont on conçoit la littérature et la liste de signataires a réuni des auteurs bien connus, tels que Tahar Ben Jelloun, Alain Mabanckou, Wajdi Mouawad, et Nancy Huston, parmi bien d'autres. L'idée centrale du

---

<sup>19</sup> Voir *Pour une littérature voyageuse*, Éditions Complexe, 1992.

<sup>20</sup> « Pour une littérature-monde en français », *Le Monde*. Le 16 mars, 2007.

manifeste est de libérer la langue française « de son pacte exclusif avec la nation<sup>21</sup> » et de ne reconnaître de « frontières que celles de l’esprit<sup>22</sup> ».

La littérature-monde est apparue dans une dynamique de changement. Selon Véronique Porra, les auteurs du manifeste ont insisté sur « la fin des assignations catégorielles et les cloisonnements entre littérature française, littérature francophone et littératures d’auteurs migrants allophones » (Porra, 2010 : 114). Ce manifeste voit le jour dans un nouveau monde qui – au vingtième-et-unième siècle – se définit par des frontières fluctuantes et des sociétés beaucoup plus cosmopolites. Selon Le Bris, la situation de ces auteurs « à cheval entre plusieurs cultures, leur donnait un œil particulièrement aigu, et du même coup révélait, revivifiait la littérature » (Le Bris, 2007 : 35). Leur visibilité dans le paysage culturel français (mais cela est également vrai au Québec) a correspondu avec une profonde transformation dans la population en général. Quant à Porra, elle indique que la littérature contemporaine de langue française se concentre sur « la nécessaire articulation entre pensée de la nation et pensée de l’universalité dans le cadre de la mondialisation » (Porra, 2010 : 110). Sa préoccupation principale est la place de la littérature de langue française sur la scène mondiale. Elle reconnaît des ambiguïtés et des contradictions dans l’étiquette « littérature-monde », mais elle est d’accord que le mérite du manifeste est « de médiatiser un certain nombre de dysfonctionnements du “système littéraire francophone” et de mettre en évidence un malaise profond des auteurs, en particulier du fait de la persistance de la relation centre – périphérie qui continue d’imprimer son sceau aux littératures d’expression française »

---

<sup>21</sup> Le manifeste des 44, 2007

<sup>22</sup> Le manifeste des 44, 2007

(Porra, 2010 : 128). Les signataires du manifeste voulaient affirmer qu'en 2007, « le centre est désormais partout, aux quatre coins de la terre »<sup>23</sup>, en conséquence de la migration à grande échelle.

Le Bris recourt à la notion d'altérité qui part de l'idée que « toute création implique à un moment ou à un autre de se rendre étranger à soi-même » (Le Bris, 2007 : 35). D'ailleurs, tous les auteurs abordés dans notre étude ont écrit des œuvres qui dépeignent l'expérience d'être étranger. David Murphy, pour sa part, constate qu'au cœur du manifeste pour la littérature-monde se trouve « la question de savoir comment on dépasse l'héritage problématique du colonialisme et de la race pour réinventer les identités collectives au-delà des perceptions conventionnelles des espaces nationaux »<sup>24</sup>. À la différence de Porra, Le Bris insiste que la littérature monde a une grande affinité avec la notion de francophonie, dans la mesure où la francophonie représente les anciennes colonies françaises qui sont très conscientes de la relation entre le centre et la périphérie. Le concept de « diaspora » renvoie au phénomène de migration accélérée des gens partout à travers le monde et ce terme fait référence non seulement à ce mouvement physique du voyage, mais aussi aux questions d'identité, de mémoire et de nation. Indissociables de la diaspora sont les défis qu'apporte la circulation culturelle à la production littéraire. Notre recherche va explorer une littérature qui transforme l'ancien modèle de littérature définie selon l'idée de la diaspora. La notion de diaspora souligne la tendance à la reconstruction identitaire « non pas en s'identifiant à une terre ancestrale,

---

<sup>23</sup> Le manifeste des 44, 2007.

<sup>24</sup> Notre traduction du texte : « the question of how one moves beyond the problematic legacy of colonialism and race in order to re-imagine collective identities beyond conventional conceptions of nationally defined spaces » (Murphy, dans Hargreaves : 67).

mais plutôt par le voyage lui-même »<sup>25</sup>. De façon encore plus importante, elle fonctionne comme un espace d'entre-deux opposé à la division sociale posée entre « nous » et « eux ».

### 1.2.2 La littérature « de migration » et la littérature « cosmopolite »

Pour l'écrivain Naïm Kattan, l'expression « écriture migrante » est transitoire, « le signe d'une reprise, une dimension d'une littérature qui ne craint plus la disparition, la dissolution, qui ne s'entoure plus de précautions afin d'éviter toute altération, mais accepte tous les éléments d'un mouvement de création qui, par son dynamisme, est garant d'un avenir » (Kattan, cité par Carrière et Khordoc, 2008 : 3). Cette présence littéraire se forme dans des espaces d'entre-deux où surgissent des états d'indécidabilité. À la période postcoloniale, Moura préfère pour sa part l'appellation « littérature de migration » qu'il considère comme reflétant mieux le caractère hybride de la société moderne.

Michel Agier emploie quant à lui le terme « cosmopolite » pour décrire cette littérature. Il constate que « la mondialisation n'a pas supprimé les frontières : elle les transforme, les déplace, les dissocie les unes des autres [...] » (Agier, 2013 : 79). Agier choisit le mot *cosmopolite* parce qu'il veut qu'on dépasse le piège identitaire de l'opposition binaire entre soi et l'Autre. Pour lui, il y a plusieurs facteurs rendant plus complexe la condition d'altérité. Il constate que la mondialisation n'a pas abouti à une réduction de frontières, mais plutôt à une transformation de celles-ci. De nos jours,

---

<sup>25</sup> Notre traduction du texte : « not by identifying with some ancestral place, but through travelling itself » (Ashcroft, 2006 : 427).

lorsqu'on parle de « frontières », il s'agit de frontières physiques ainsi que de frontières psychiques. Agier remarque également que « l'histoire des identités est une succession de migrations, de hasards et d'accommodements » (Agier, 2013 : 37), thèmes qui résonnent avec ce que nous avons dit précédemment de la théorie postcoloniale. Alors que les vraies identités des immigrés ont continuellement changé, la figure de l'étranger dérangeant est une constante dans la littérature. Selon Agier, dans le monde commun, il y a une inégalité dans la mobilité des immigrants et, en outre, « ceux qui réussissent à se stabiliser formeront [...] de nouveaux cadres, hybrides, du déplacement et de l'ancrage dans l'exil » (Agier, 2013 : 93). Nous constatons que, peu importe le nom qu'on lui donne, cette littérature porte les marques de ce que nous appelons la littérature migrante.

### **1.2.3 La littérature transculturelle**

L'existence de grandes communautés diasporiques et migrantes en mouvement à travers le monde rend difficile toute définition fixe de communauté. Les migrants sont des agents actifs du changement social et culturel. D'après Jeanette den Toonder, la situation actuelle au Québec « dépasse l'interculturel [...] pour favoriser le transculturel » (dans Carrière et Khordoc, 2008 : 31). Le terme « interculturel » qualifie les rapports entre plusieurs cultures, à la différence de « transculturel », qui désigne plutôt l'influence des groupes culturels les uns sur les autres. L'idée principale du trans-culturalisme est d'encourager un dialogue entre plusieurs groupes, et de nous forcer à repenser les limites de notre perception de la communauté. Si, comme nous le pensons, on considère la culture comme résultat ou produit de l'interaction, alors nous sommes tous des agents de

sa création, et le contact entre différents groupes culturels est fondamental au développement d'une nouvelle identité. Dans notre corpus, les protagonistes décrivent en détail leurs interactions culturelles dans la vie quotidienne. Pour leur part, Marie Carrière et Catherine Khordoc suggèrent le terme « transculturalisme » d'Angelo Buono (Carrière et Khordoc, 2008 : 5) pour remplacer celui d'« écriture migrante » parce que c'est une écriture qui traverse plusieurs sphères culturelles. Janet Paterson constate que le terme « transnational » permet de s'interroger « sur les notions de dépossession identitaire, d'exil, de perte » (Paterson, 2008 : 96). Il existe, à notre avis, un chevauchement dans les thèmes de cette littérature « transculturelle » et celle que nous appelons la « littérature migrante ».

Pour nous, cependant, cette littérature est déterminée par le déplacement et par la rencontre avec l'Autre. Et, pour cette raison, même si nous avons identifié diverses étiquettes pour la classification de notre corpus littéraire, le terme « écriture migrante » nous paraît le plus fonctionnel. Tout au début de notre projet, nous pensions classer notre corpus dans la catégorie de « littérature-monde », mais, à notre avis, il y a une ambiguïté dans cette étiquette. Nous constatons que même s'il y a un empiètement entre les deux types de production littéraire, le nom « littérature migrante » représente mieux les traits des œuvres qui font l'objet de notre étude.

Cela dit, dans le quatrième et dernier chapitre de notre analyse littéraire, nous utiliserons le terme « transculturel » lorsque nous examinons l'œuvre de Thúy et de Chen, puisque leur écriture se rapproche des théories contemporaines de la transculturalité. Selon Pamela Sing, l'approche translocale « permet de souligner l'agentivité que deux

auteures asiatiques francophones canadiennes nées en dehors du Canada attribuent à leurs narrateurs et laisse entrevoir des façons nouvelles de se situer dans le monde d'aujourd'hui » (Sing, 2013 : 298). Pour cette raison, nous utiliserons cette terminologie dans notre étude de l'œuvre de Thúy et de Chen.

Dans *L'histoire de la littérature québécoise*, Michel Biron propose que « le phénomène de l'immigration est discuté et pensé avec la fiction » (Biron, 2010 : 567). Cette idée se lie bien avec la théorie centrale de Bhabha qu'il faut non seulement changer les récits historiographiques, mais qu'il faut aussi transformer ce que cela signifie de « vivre » et d'« être » en d'autres temps et dans des espaces différents. En contraste, Lydie Moudileno rejette la théorie postcoloniale parce qu'elle ne tiendrait pas compte de l'état actuel du monde global avec ses « complexes configurations géopolitiques [...] [et] des identités et des conditions du vingt-et-unième siècle »<sup>26</sup>. Elle préfère le nom de *littérature-monde* et constate d'ailleurs que ce concept « se situe clairement à l'intersection de la francophonie, du postcolonialisme et d'un cosmopolitisme [...] qui ressemble à celui préconisé par [...] Homi Bhabha, mais dans lequel la langue française resterait l'ancre créative »<sup>27</sup>. Moudileno propose un cadre adéquat pour l'analyse des œuvres constituant notre corpus, en ce que le fil conducteur entre les écrivains de notre étude est l'usage de la langue française et l'expérience de la migration, qui les mettent précisément à *l'intersection* (Bhabha) de ce qui constitue, pour nous, la « littérature migrante ».

---

<sup>26</sup> Notre traduction du texte : « complex geopolitical configurations, [...] twenty-first-century identities and conditions » (Moudileno, dans Hargreaves, 2010 : 109).

<sup>27</sup> Notre traduction du texte : « clearly stands at the intersection of *Francophonie*, postcolonialism and [a] cosmopolitanism [...] rather similar to the one advocated by [...] Homi Bhabha, but in which the French language would remain the fundamental creative anchor » (Moudileno, dans Hargreaves, 2010 : 119).

Dans sa réflexion sur la mondialisation de la littérature, den Toonder constate qu'après avoir transformé la littérature nationale, l'écriture migrante est devenue « un phénomène omniprésent exemplaire de la mondialisation actuelle » (dans Carrière et Khordoc, 2008 : 20). Dans des rapports d'échange, la considération de la place de la littérature dans la mondialisation nécessite un dépassement de multiples frontières réelles et hypothétiques. Nous allons observer d'ailleurs une progression vers le refus d'une identité fixe chez les dernières auteures qui font partie de notre projet. En fait, notre étude vise à comprendre l'expression créative dans l'ensemble du corpus mobilisé.

Selon den Toonder, tout auteur contemporain vit dans la transmigrance, et elle décrit ainsi les romans contemporains : « Ces non-lieux de la parole, se situant dans un monde cosmopolite de dépossession territoriale, transforment l'écriture migrante en une écriture mondiale où les frontières sont devenues floues et où les différences se dissipent » (dans Carrière et Khordoc, 2008 : 34). D'ailleurs, elle constate que la situation actuelle au Québec « dépasse l'interculturel [...] pour favoriser le transculturel » (dans Carrière et Khordoc, 2008 : 31). L'émergence de ce genre dans l'espace littéraire se fait en parallèle avec un malaise identitaire. Régine Robin constate qu'« aucune écriture d'écrivain ne peut échapper aujourd'hui à la pluralisation, au dialogisme, aux dispositifs les plus variés du déracinement » (Robin, citée par Carrière, 2008 : 59). De toute évidence, les individus d'aujourd'hui – et peut-être plus encore les écrivains – s'appuient sur une culture plus hybridisée et plus mondialisée.

Porra constate que ce qu'elle appelle « l'étrangeté de l'écriture » (Porra, 2010 : 116) réside de préférence dans l'acte même de l'écriture. Il s'agit de tenter de comprendre

la démarche du producteur littéraire. Ces littératures, selon Moura, « sont le lieu de conflits, de refus et d'ententes, de compromis » (Moura, 2002 : 59). Janet Paterson souligne l'importance « des mouvement[s] de migration qui ont reconfiguré le paysage culturel du Québec en un espace transculturel » (Paterson, 2004 : 173).

Bien que cela n'en constitue pas une liste exhaustive, nous avons essayé de souligner la plus grande partie de la terminologie, afin de mettre en évidence pourquoi l'expression *écriture migrante* nous semblait la meilleure pour notre étude. Ensuite, nous allons faire une étude des textes contemporains issus de cette époque et qui ont des caractéristiques liées à la post-colonialité, autrement dit liées à l'idée du marché global et à l'expression de l'altérité. Mais, avant d'en arriver là, tournons-nous vers les appareils critiques, les outils que nous allons employer pour l'analyse des textes dans les chapitres suivants.

### **1.3 Appareils critiques**

#### **1.3.1 Bhabha : le tiers-espace et la négociation de l'identité dans cet espace**

Homi Bhabha est un penseur clé dans les études postcoloniales contemporaines. L'une des idées centrales de son travail est le concept d'hybridation ; sur ce front, son travail reprend celui d'Edward Said. Au lieu de voir le colonialisme comme une structure du passé, il affirme que son histoire continue d'influencer le présent. De ce fait, nous devons élargir notre compréhension des relations interculturelles. Comme nous l'avons déjà mentionné, notre étude part du concept de Bhabha que de nouveaux espaces « entre-deux » représentent un terrain fertile pour l'exploration de l'identité, ce que Bhabha

appelle le « tiers-espace » de l'hybridité. Il constate que l'hybridité n'est ni une assimilation ni une collaboration, mais qu'il s'agit plutôt de porter intérêt à l'altérité (et à ceux qui se trouvent hors du pouvoir hégémonique). L'un des apports les plus importants de Bhabha est sa préoccupation relative à la traduction culturelle dans les limites du champ postcolonial. Frantz Fanon constate que « la perspective postcoloniale nous force à réexaminer les limitations profondes d'un [...] sens "libéral" de la notion de communauté culturelle. Elle insiste sur le fait que l'identité culturelle et politique est construite à travers un processus d'altérité »<sup>28</sup>. Ce que Bhabha a nommé les « lieux de la culture » sont les points d'émergence entre les langues et les cultures. Dans cet espace, la culture n'a pas de fixité, donc les signes culturels peuvent être reconstruits.

Bhabha insiste que « l'on est obligé de repenser nos définitions des notions de communauté, de citoyenneté, de nationalité et d'affiliation sociale »<sup>29</sup> selon l'époque. Dans le tiers-espace, l'opportunité d'un discours dialogique s'ouvre à une élasticité identitaire, comme l'a proposé Bhabha : « un processus plus dialogique qui a comme but de suivre les processus de déplacement et le réaligement déjà en marche, tout en construisant quelque chose de différent et d'hybride de cette rencontre »<sup>30</sup>. Bhabha estime que son concept alternatif de la modernité est un moyen par lequel de nouveaux types d'énonciation apparaissent dans et par l'écriture. Pour lui, l'hybridité n'est pas un

---

<sup>28</sup> Notre traduction du texte « The postcolonial perspective forces us to rethink the profound limitations of [...] [a] "liberal" sense of cultural community. It insists that cultural and political identity are constructed through a process of alterity. » (Fanon, « Black Skin, White Masks » dans Bhabha, 2004 : 251).

<sup>29</sup> Notre traduction du texte : « we need to rethink the terms in which we conceive of community, citizenship, nationality and the ethics of social affiliation » (Bhabha, 1994 : 250).

<sup>30</sup> Notre traduction du texte « a more dialogic process that attempts to track the processes of displacement and realignment that are already at work, constructing something different and hybrid from the encounter » (Bhabha, 1992 : 58).

mélange de deux natures ou de deux cultures, mais plutôt une manière de donner naissance à une nouvelle réalité, qui naît à l'interstice de la rencontre interculturelle. Carrière ajoute que « l'hybridité est certes devenue un concept clé pour mieux cerner l'étrangeté interne de la québécoité » (Carrière, 2012 : 53). Le poids de l'histoire peut être problématique pour l'écrivain migrant qui a vécu une bonne partie de son expérience ailleurs qu'au Québec. Le Québec a toujours maintenu des liens forts avec la France et ses traditions. En tant que seule majorité francophone en Amérique du Nord, le Québec est resté étroitement lié à sa langue et à sa culture en tant que symboles de son identité unique au Canada et en Amérique du Nord. Dans ce cas, les auteurs migrants – venus d'ailleurs – sont détachés de cette historiographie particulière et ce changement se reflète dans la littérature depuis la période postcoloniale. Pour sa part, Sherry Simon (2011) parle de « zones de contact<sup>31</sup> » comme la ville de Montréal où les conflits culturels surgissent et mènent à identifier l'impact de la mondialisation sur l'identité. Nous retrouverons ce phénomène dans notre analyse.

Cette production littéraire se présente, selon Marie-Lyne Piccione, comme le signe du malaise identitaire dont aucun immigré n'est exempt : « Être d'ici et de là-bas, n'être plus de là-bas sans être d'ici, redouter le regard et le jugement de l'Autre » (Piccione, 2007 : 3). Bhabha constate que la modernité privilégie ceux qui témoignent, et les représente à travers une distance entre les événements et leur récit, mais il est bien temps que la réalité de la modernité soit renégociée. En contournant certains aspects de la colonisation, Bhabha invente un autre rapport au passé, au présent et au futur ; comme il

---

<sup>31</sup> Le terme fait référence à Mary Louise Pratt dans un article qui a paru dans *Profession* en 1992. Voir aussi Pratt, Mary Louise. *Imperial Eyes : Travel Writing and Transculturation*. New York : Routledge, 1992.

le dit, « [c]e tiers-espace déplace les histoires qui le constituent et met à leur place de nouvelles structures d'autorité, de nouvelles initiatives politiques »<sup>32</sup>. Nous nous intéressons au fait que Bhabha récuse les rhétoriques oppositionnelles en privilégiant le mouvement, la rupture et le dépassement. Il nous invite plutôt à repenser les questions d'identité et d'appartenance nationale et à considérer son « tiers-espace » comme un lieu d'émancipation, un espace de créativité et de différence où « la frontière entre chez soi et le monde devient ambiguë »<sup>33</sup>, ce qui est certainement le cas dans notre corpus.

Par exemple, dans le deuxième chapitre sur Farhoud et Agnant, les deux protagonistes vont trouver leur voix pour la première fois de leur vie – malgré les défis qui les attendent – grâce à certaines nouvelles libertés dans la société d'accueil. L'affirmation d'une appartenance identitaire multiple amène à identifier la mondialisation et son impact sur les identités mouvantes dans le tiers-espace de créativité qui se développe à l'endroit où deux cultures se croisent. Dans ce cas, ce *tiers-espace* devient le site d'énonciation de nouveaux discours qui « déplacent le récit occidental »<sup>34</sup>. Le texte postcolonial constitue un élément de réflexion important, qui mène à la notion plus récente de transnationalité. L'écriture migrante s'inscrit dans un champ de récits colorés par le sujet de la migration et se définit, selon Daniel Chartier, « par des thèmes liés au déplacement et à l'hybridité » (Chartier, 2002 : 305). Avec ces théories à l'esprit, notre travail sera d'analyser des œuvres qui prennent leur place au sein du *tiers-espace*, en

---

<sup>32</sup> Notre traduction du texte : « This third space displaces the histories that constitute it, and sets up new structures of authority, new political initiatives [...] » (Bhabha, dans Rutherford, 1990 : 211).

<sup>33</sup> Notre traduction du texte : « the border between home and world becomes confused » (Bhabha, 1994 : 141).

<sup>34</sup> Notre traduction du texte : « displaces the narrative of the Western » (Bhabha, 1994 : 54).

cherchant à démontrer comment le cosmopolitisme de notre époque entraîne de nouveaux concepts d'appartenance à la société.

Bhabha estime que son concept de modernité est un moyen par lequel de nouveaux lieux et de nouvelles sortes d'énonciation sont rendus possibles pour ceux qui ont été colonisés autrefois. Sa notion de *différence culturelle* n'aspire pas à rejoindre la culture dominante ; elle respecte et préserve plutôt les histoires multiples de ceux qui ont été marginalisés. Pour Bhabha, la relation entre la culture dominante et la culture migrante n'est pas binaire, mais plutôt quelque chose à renégocier dans un tiers-espace hybride. Il propose que le « tiers-espace » soit un domaine de rencontres et d'échanges, comme dans les textes de notre corpus. Chez Laferrière, par exemple, cela s'exprime par la découverte de la société québécoise par un jeune homme récemment arrivé d'Haïti, et par les illusions que suscite ce déplacement.

### **1.3.2 Le concept de l'hybridité chez Bhabha**

En raison de sa nature, il n'y a pas de concept fixe de l'hybridité. Comme nous l'avons souligné précédemment, il s'agit plutôt d'un espace de transition qui engendre l'idée du mouvement et de la progression ou de la « nouveauté » (« newness » dans les mots de Bhabha). La théorie de l'hybridité nous fournit une méthode utile pour examiner la représentation de l'expérience des migrants. Ce concept est central dans cette mouvance vers une identité culturelle en perpétuelle mutation. De plus, la représentation hybride est utile pour analyser des échanges d'ordre culturel et langagier.

Pour répondre aux besoins de notre étude, le tiers-espace est propice à la créativité littéraire, et l'écriture postcoloniale met en lumière le pouvoir qui émerge de l'hybridité. Bhabha insiste que la culture « *internationale* » (italiques de l'auteur) devrait tenir compte de « l'articulation de l'hybridité culturelle »<sup>35</sup>. Helen Tiffen avance que la culture postcoloniale est inévitablement hybridisée en raison du fait que la décolonisation est un processus qui invoque « une dialectique continuelle entre des systèmes hégémoniques et centristes et leur subversion périphérique »<sup>36</sup>. La littérature périphérique est une écriture participative où les écrivains s'expriment dans des textes, et l'hybridité culturelle permet une porosité identitaire. En effet, la plupart de l'écriture dans cette catégorie considère la nature hybride de la culture postcoloniale comme une force et non pas comme une faiblesse. La figure hybride (qui représente l'Autre ou le nouveau) est récupérée pour se négocier une place dans la société, comme, par exemple, dans le cas de la narratrice et ses deux fils dans *La lenteur des montagnes* (dans le quatrième chapitre). Pour nous, l'approche postcoloniale permet de mener à bien une analyse littéraire, parce que, selon Bhabha, « il est nécessaire de remettre en question la représentation de l'Autre »<sup>37</sup>. Souvent, cela aboutit en même temps à une critique de la société, ce qui est le cas dans *Le mauvais œil*, l'œuvre de Pan Bouyoucas que nous étudions dans le troisième chapitre, qui met en scène l'anxiété provoquée par l'arrivée de l'Autre dans la société close d'une petite île et la dynamique de la xénophobie qui s'ensuit.

---

<sup>35</sup> Notre traduction du texte : « the articulation of culture's hybridity » (Bhabha, 2006 : 157).

<sup>36</sup> Notre traduction du texte : « invokes an ongoing dialectic between hegemonic centrist systems and peripheral subversion of them » (Tiffen, 2006 : 98).

<sup>37</sup> Notre traduction du texte : « the representation of otherness is what needs to be questioned » (Bhabha, 2004 : 97).

Bhabha reconnaît que c'est « de ceux qui ont subi la condamnation de l'histoire – la subjugation, la domination, la diaspora, le déplacement – que nous tirons nos leçons les plus durables »<sup>38</sup>. La représentation de l'Autre se fait dans ce corpus où les auteurs évoquent une trajectoire identitaire où la diversité et la différence sont valorisées. Notre étude va explorer la diversité langagière, la diversité culinaire, et la différence culturelle comme des composantes de l'identité de soi. La nouvelle identité forgée dans cet espace couronne la maîtrise de la traversée de frontières linguistiques, culturelles et physiques, et l'identité hybride résultante est naturellement fragmentée et, forcément, ré-imaginée. Selon Robert Dion, « [cette] écriture fragmentée est le mode d'expression privilégié de l'immigré : une façon de marquer formellement la situation en porte-à-faux de l'immigré [...] » (Dion, dans Audet, 2004 : 158). Pour Bhabha, être confronté à une situation d'hybridité fait naître quelque chose de neuf, de différent, qui se trouve au carrefour de la rencontre interculturelle. Chez Kim Thúy, par exemple, cela s'exprime par l'expérience de l'intégration réussie de la narratrice Tinh et de sa famille, comme nous le verrons dans le quatrième chapitre. Il existe de nombreux marqueurs d'altérité, et c'est maintenant le moment pour nous de les présenter au lecteur.

### **1.3.3 L'altérité et l'exil chez Paterson**

Selon nous, l'altérité soulève d'importantes réflexions théoriques, et ce thème va figurer largement dans notre analyse des œuvres littéraires au cours des chapitres suivants. Les grands mouvements de migration de nos jours remettent en question le

---

<sup>38</sup> Notre traduction du texte : « it is from those who have suffered the sentence of history – subjugation, domination, diaspora, displacement – that we learn our most enduring lessons » (Bhabha, 2004 : 246).

concept de citoyenneté, et la confrontation entre différentes cultures inspire la littérature contemporaine. Janet M. Paterson examine la représentation du personnage de « l'Autre » dans le roman contemporain. Paterson définit l'Autre comme « une figure privilégiée et constante dans le roman, à travers toutes les époques ; féconde dans son aptitude remarquable à produire du sens ; flexible et polyvalente dans sa capacité de changer de forme » (Paterson, 2004 : 167). Selon elle, le concept de l'Autre dans la littérature est « une construction idéologique, sociale et discursive sujette à de profondes modifications selon le *contexte* » (Paterson, 2004 : 22 ; nos italiques). Même si l'altérité n'est pas un phénomène nouveau en littérature, l'époque actuelle lui réserve une place particulièrement importante.

Paterson constate aussi que l'altérité « de nos jours représente incontestablement un défi majeur à nos paradigmes critiques, philosophiques et sociaux » (Paterson, 2004 : 20). Comme nous l'avons déjà signalé, le projet postcolonial est sous-tendu par une philosophie du changement. À cette fin, il faut accorder de l'importance dans la littérature à la reconstruction de l'identité des individus marginalisés. Paterson affirme avec raison que « c'est l'impact et la signification de l'Autre dans la fiction qui méritent notre attention » (Paterson, 2004 : 37). Elle examine la façon dont l'altérité est conceptualisée dans l'écriture de ce genre, et ses indices. Elle souligne le fait que les déplacements humains de la fin du vingtième siècle ont modifié les discours littéraires qui « font état de la parole de l'Autre, et tout particulièrement de l'expérience de son altérité » (Paterson, 2004 : 138) ; ainsi, nous allons observer des signes clairs de l'altérité chez tous les protagonistes dans notre corpus, notamment les indices langagiers.

Paterson avance que ces paroles migrantes nous demandent de repenser la condition d'altérité « dans les espaces mouvants de notre société cosmopolite où les concepts d'identité et d'altérité, reconfigurés, renégociés, acquièrent de jour en jour des sens nouveaux » (Paterson, 2004 : 165). Paterson invoque les critères suivants pour ce discours littéraire : il faut d'abord cerner le désir de l'Autre par rapport à sa relation au groupe dominant – c'est-à-dire s'il cherche à s'intégrer dans la collectivité, s'il cherche à effacer les traces de sa différence, etcetera. Ensuite, selon Paterson, il faut examiner la façon dont « l'Autre se représente le groupe de référence et l'espace de celui-ci » (Paterson, 2004 : 149).

Certes, la diversité paraît dans de multiples circonstances, mais dans le cadre de notre étude, son apparition est liée au phénomène migratoire. L'altérité est une construction discursive qui représente l'écart entre une personne et une autre. Dans la littérature québécoise qui nous intéresse, le trajet migratoire des auteurs est souvent reflété dans l'œuvre. Paterson constate : « [S]'il est vrai que la figure de l'Autre est investie d'attributs particuliers par le discours, elle a néanmoins une forte capacité transformatrice en ce qui concerne les événements et les personnages » (Paterson, 2004 : 167). Dans l'étude de cette figure de l'étranger, il faut nous rappeler que le concept de l'Autre dépend évidemment du point de vue. C'est une position tout à fait relative, puisque nous sommes tous l'étranger de quelqu'un. La puissance de l'écriture migrante est le fait qu'elle privilégie la perspective de cet « Autre », qui peut prendre plusieurs formes, comme Paterson le dit, dont certaines sont assez subtiles, alors que d'autres sont bien plus évidentes.

De nombreux auteurs traitent de la figure de l'étranger qui se trouve dans un pays d'accueil, et c'est ainsi que, selon Paterson, l'altérité devient « [une] [f]igure révélatrice de sens au sein de la fiction, [et qu']elle met également en lumière les préoccupations sociohistoriques et culturelles d'une époque » (Paterson, 2004 : 167). C'est le cas des auteurs d'origine étrangère qui produisent le corpus d'expression française retenu pour notre étude. La littérature contemporaine est marquée par l'expérience de la migration et les espaces étrangers et c'est une écriture qui représente les « fictions d'écrivains et d'écrivaines venus d'ailleurs [qui] font état de la parole de l'Autre, et tout particulièrement de l'expérience de son altérité » (Paterson, 2004 : 138). L'analyse de l'image de l'Autre se prête à l'approche postcoloniale précisément parce que la rencontre avec l'Autre place l'individu dans un « entre-deux », entre soi et l'Autre. Dans cette situation, le moi est obligé de se forger une nouvelle identité dans et par son altérité. Nous aurons l'occasion de traiter de l'altérité dans notre analyse des textes littéraires dans tous les chapitres suivants, mais prenons déjà comme exemple Dimitri, le protagoniste du *Cerf-volant* de Bouyoucas, dont l'altérité est visible dans le fait qu'il ne parle pas bien la langue de la société d'accueil, ni ne se sent accepté par elle.

Paterson souligne qu'il faut faire une distinction entre les différentes représentations de l'Autre. Par exemple, dans la narration traditionnelle, il y a une mise à distance de l'Autre (Harel, 1989 : 47), alors que dans une deuxième représentation, l'Autre est « le sujet énonçant, [ce qui] modélise et transforme l'altérité de façon significative » (Paterson, 2004 : 169). Elle constate que les romans où le personnage se dit *Autre* « introduisent de nouveaux thèmes [...] dont ceux de la mémoire, de la quête

identitaire et de l'oubli » (Paterson, 2004 : 169). Dans le corpus littéraire retenu dans notre étude, c'est la perspective de la figure de l'Autre qui est privilégiée, sans exception. Nos protagonistes sont les personnages qui se trouvent à la marge de la société et qui décrivent la vie en fonction de cette position. Une des raisons pour lesquelles nous tenons à la théorie de Bhabha est qu'il soutient que la notion d'hybridité signifie que de nouveaux sites d'identité sont toujours en train d'être délimités. Nos protagonistes se créent de nouvelles identités dans leurs nouveaux contextes.

Denise Jodelet constate qu'« [a]u plan conceptuel, la notion d'altérité renvoie à une distinction anthropologiquement et philosophiquement originaire et fondamentale, celle entre le même et l'autre » (Jodelet, 2005 : 28). Parfois, dans la littérature, cette altérité est explorée dans un récit qui est proposé comme un témoignage. La plupart du temps, il s'agit aussi d'une errance spatio-culturelle, utilisée comme outil par les écrivains pour mettre de la distance entre le lecteur et eux. L'identité se présente comme l'élément clé de l'écriture de ces auteurs qui revendiquent l'éclatement identitaire. Selon Augé, « [c']est toujours la réflexion sur l'altérité qui précède et permet toute définition identitaire » (Augé, cité par Jodelet, 1994 : 84). Autrement dit, il s'agit d'un débat essentiel à la reconstruction de l'identité. Par exemple, chez Chen, la narratrice explore les nombreuses façons dont elle est différente – et dans son pays d'origine, et dans le pays d'accueil – au fur et à mesure qu'elle se dessine une nouvelle identité. Jodelet affirme que, depuis la transformation de notre société vers une pluralité sociale et culturelle, parler de l'Autre signifie le faire par rapport à quelque chose d'établi. Dans notre corpus, nous observons également des indications de l'inclusion de la perspective

de la société d'accueil. La parole y est accordée à l'Autre, une parole qui, selon Paterson, « dévoile de façon souvent douloureuse le drame de l'altérité, [et] se distingue, de toute évidence, de manière radicale de celle qui décrit l'Autre d'un point de vue extérieur » (Paterson, 2004 : 169). Par ces récits, nous apprenons comment le Québec demeure confronté aux inégalités et que l'intégration des nouveaux arrivés y pose toujours problème.

### **1.3.4 L'écriture de soi et de la mémoire**

À l'origine de l'exploration de l'altérité, comme nous l'avons expliqué, il y a la comparaison avec une image de quelqu'un qui n'est pas « comme soi ». La position d'altérité peut bien ouvrir des possibilités, mais elle peut également mener à l'éloignement. En tenant compte de ce fait, Bhabha insiste sur la fonction de la littérature comme lieu important de la lutte pour la ré-imagination de soi. Dans notre corpus, les auteurs explorent les problèmes inhérents à l'état d'exilé, et leurs personnages sont souvent coincés dans des endroits ou des situations où ils ont de la difficulté à s'intégrer dans la société. Chez Farhoud, par exemple, cela est visible dans la situation de Dounia qui se trouve isolée à Montréal, à cause de son incapacité de communiquer avec des gens en dehors de sa famille.

Selon Harel, l'écrivain migrant ouvre un espace « enfoui au-dedans de soi » (Harel, 2005 : 63), et le fait de raconter son histoire l'aide à surmonter les traumatismes de sa vie. À cette fin, la motivation de l'écrivain peut être le besoin de trouver le sens de sa vie, et de mieux se comprendre. Plusieurs d'entre eux reconnaissent le pouvoir du récit

comme porteur d'une compréhension de soi et du monde. Dans le cas spécifique de notre étude, les protagonistes doivent faire face aux défis de la migration et doivent parfois vivre une expérience traumatique afin de se retrouver ou de se rétablir. La condition cosmopolite canadienne offre (selon Agier) les conditions nécessaires à cette reconstruction littéraire de soi et à la ré-imagination identitaire. L'adaptation à un nouveau pays est longue et difficile, ce qui a pour résultat que le malaise identitaire et psychologique vécu par le nouvel arrivant revient constamment dans la littérature de l'exil parce que ce type de récit donne au narrateur l'occasion d'une exploration de soi. Elle est également l'occasion de revendiquer son passé tout en faisant face aux défis de l'adaptation nécessitée par la migration. Toutefois, il existe un côté positif à cette expérience. Émile Ollivier dit que « l'exil, dans sa *divalence*, est l'occasion d'une profonde révision de soi. L'exil n'est pas que malheur et malédiction, il est aussi espace de liberté, élargissement de l'horizon mental ; il met en modernité » (Ollivier, cité par Gauvin, 2000 : 189 ; italiques dans l'original). Le fil de notre thèse est l'identité mouvante dans la littérature migrante. À cette fin, nous l'avons organisée de manière à montrer la progression d'une adaptation difficile – voire quasi-impossible – chez les écrivaines Farhoud et Agnant dans le deuxième chapitre, à une intégration mieux réussie des protagonistes de Thúy et de Chen, dans le dernier.

Ce qui est considéré « post-colonial » évolue avec les changements idéologiques du monde contemporain. Dans ce but, Hargreaves et McKinney expliquent la plus récente application de l'approche post-coloniale comme une lecture dé-constructrice et réflexive qui questionne l'altérité, la construction de soi, la construction de l'Autre et les rapports

entre les cultures. Les textes post-coloniaux fictionnels s'inscrivent actuellement dans un monde globalisé. Puisque pour l'exilé tout est à refaire, le projet d'écriture de soi rend possible de tracer le chemin de la migration et de le documenter tout en se construisant une nouvelle identité.

### **1.3.5 Le rapport entre les écrivains et la langue**

Ainsi que nous l'avons signalé, ce qu'on appelle « littérature » varie d'une époque à l'autre, et le langage est un des marqueurs les plus visibles de ce changement. Certes, le langage est un instrument de la pensée ou de la raison et – avant tout – l'outil d'écriture. La langue est un système de signes particuliers et relatifs dans la mesure où une langue traduit une culture. Gauvin constate que « [l]a modernité littéraire s'interroge à son tour sur les présupposés d'une langue, de toute langue, et le rapport au code qui les sous-tendent » (Gauvin, 2000 : 211). À chaque moment dans l'histoire de la littérature, il faut examiner les déterminations internes et externes ainsi que les déterminations historiques pour mieux la comprendre. Sur cette idée, Moura ajoute que « l'usage du français comme une langue non maternelle [crée] une écriture jouant sur le fond d'une mémoire linguistique différente » (Moura, 2002 : 59). La même langue peut avoir des significations différentes, pour celui qui l'apprend, en fonction de l'environnement et de la culture qui y sont attachés. Cet aspect langagier est surtout pertinent afin de comprendre l'écriture de Thúy et de Chen, pour qui la langue sert de laboratoire d'apprentissage.

Gauvin décrit ce qu'elle appelle « la surconscience linguistique » (Gauvin, 2000 : 11) de l'écrivain – par quoi elle désigne la façon dont l'écrivain s'identifie avec une langue, et comment il interroge « la nature même du langage » (Gauvin, 2000 : 8). Sa propre définition de cette surconscience est « la conscience aiguë de la langue comme objet de réflexion, d'interrogation, d'enquête mais aussi de transformation et de création » (Gauvin, 2000 : 209). Elle propose que l'imaginaire qui engendre des poétiques de la langue se situe au niveau de « la surconscience linguistique qui l'habite » (Gauvin, 2000 : 182). Pour cette raison, la langue constitue un outil très important dans l'étude de notre corpus, parce que la façon dont les auteurs l'emploient fait partie de leur histoire.

Souvent, le passage d'une langue à une autre représente la transition de l'ancienne culture à la culture adoptée. L'utilisation de la langue et le choix de la langue sont des outils importants dans l'analyse de l'identité individuelle. La langue est aussi façonnée par la culture hybride, qui informe le langage<sup>39</sup>. Gauvin constate que, pour l'auteur, la langue est à « (re)conquérir » perpétuellement, et qu'il « doit négocier son rapport avec la langue française, que celle-ci soit maternelle ou non<sup>40</sup> » (Gauvin, 2000 : 11). Gauvin crée la notion de *langagement*<sup>41</sup> pour circonscrire l'interaction entre la langue et la littérature dans la façon que l'auteur « habite » la langue ; celle-ci « renvoie aussi bien à la dimension langagière des textes qu'aux attitudes des écrivains et au sentiment de la

---

<sup>39</sup> Voir le concept des « communautés discursives » selon Linda Hutcheon, *Irony's Edge: The Theory and Politics of Irony*, 1994.

<sup>40</sup> Parmi les auteurs que nous avons choisis pour notre étude, il y en a deux (Marie-Célie Agnant et Dany Laferrière) pour qui le français est la langue maternelle, et il y en a quatre autres (Pan Bouyoucas, Ying Chen, Abla Farhoud, et Kim Thúy) pour qui la langue française est la langue adoptée.

<sup>41</sup> Le terme fait référence à André Major dans un article qui a paru dans *Voix et Images* en septembre 1975. Nous reviendrons sur cette notion dans le quatrième chapitre.

langue qui les mobilise » (Gauvin, 2000 : 12). Elle emploie ce terme pour expliquer la relation intime entre une personne et sa langue de communication.

Nous voyons en la textualité un carrefour entre l'expérience et du langage, et nous nous intéressons à la manière dont son emploi peut être manipulé dans un certain but au sein d'une œuvre littéraire, comme dans les récits de Bouyoucas, par exemple. Patrick Chamoiseau dit qu'aujourd'hui, « la douleur diglossique est utilisée comme une dynamique d'écriture » (Chamoiseau, cité par Grutman, 2003 : 123), et c'est cet emploi qui nous sera utile dans notre étude. Dans ce cas, la langue sert de « vaste laboratoire de possibles », selon Gauvin (2000 : 213). Dans les œuvres de Farhoud et d'Agnant étudiées dans le deuxième chapitre, par exemple, la diglossie est employée à l'avantage des protagonistes, qui veulent se cacher derrière des mots, afin d'oser dire des choses provocantes sans en avoir peur.

Gauvin constate que « les littératures dites émergentes, et notamment des littératures francophones[,] [proposent] au cœur de leur problématique identitaire, une réflexion sur la langue et sur la manière dont s'articulent les rapports langues/littérature dans des contextes différents » (Gauvin, 2000 : 8). Selon elle, la situation de diglossie représente pour l'écrivain « une première déterritorialisation constituée par le passage de l'oral à l'écrit et une autre, plus insidieuse, créée par des publics immédiats ou éloignés, séparés par des historicités et des acquis culturels et langagiers différents » (Gauvin, 2000 : 9). Ceci, encore une fois, se réfère aux liens culturels à une langue spécifique (ici, le français) qui doivent être rétablis lorsqu'on acquiert une nouvelle langue. À cet égard, Rainier Grutman constate que, « par langue d'écriture, on entend l'outil que l'écrivain

s'est choisi (ou que les circonstances lui ont imposé) pour écrire ses œuvres de création et s'inscrire dans une tradition littéraire » (Grutman, 2003 : 115). En présence du multiculturalisme et du multilinguisme, l'identité est toujours mise en question. Il constate que l'auteur diglossique « joue [...] sur les deux tableaux » (Grutman, 2003 : 119). L'une des caractéristiques uniques de notre corpus est le fait que nos auteurs ne cherchent pas nécessairement à s'inscrire dans la tradition littéraire québécoise. Au contraire, ils jouent avec la langue française comme outil pour mettre en valeur les différences par rapport à l'identité, comme, par exemple lorsque la protagoniste de Farhoud parle à ses petits-enfants en français cassé.

Parfois, nous observons l'inclusion de mots étrangers dans des textes qui apparaissent sans traduction parce que ces mots ne sont pas essentiels à la compréhension de l'œuvre ; ce qui est important, c'est plutôt ce que leur présence dans les récits veut indiquer : qu'il y a des choses qui restent intraduisibles. L'ajout de mots arabes, créoles ou grecs dans les romans de notre corpus illustre le plurilinguisme et l'hétérogénéité. Grutman réfléchit à « cette différence linguistique spécifique aux littératures francophones, et en particulier aux littératures postcoloniales parmi elles » (Grutman, 2003 : 113). Selon Gauvin, « la langue est devenue synonyme de liberté » (Gauvin, 2000 : 212). Elle constate d'ailleurs que les textes issus du Québec depuis les années 1970 interrogent « la parole elle-même comme lieu et enjeu de pouvoir et de libération » (Gauvin, 2000 : 72), parce que les auteurs s'approprient la langue française pour leur propre usage, en tenant compte de leurs propres perspectives culturelles.

De plus, l'emploi d'une langue étrangère montre l'effet de la cohabitation entre différentes communautés culturelles et parfois, son utilisation représente l'exclusion ou l'inclusion<sup>42</sup>. En voici quelques exemples : dans *Le Cerf-volant* (étudié dans le chapitre 3), le protagoniste grec, Dimitri, a du mal à se faire comprendre lorsqu'il parle en français, mais quand il essaie de commander son café en anglais et ne peut se faire comprendre en anglais non plus, il se trouve dans une position de double-minorité au Québec. Bouyoucas souligne la marginalisation de Dimitri du fait de son incapacité de communiquer en français ou en anglais. Dans le deuxième chapitre, lorsque Marianna, la protagoniste de *La dot de Sara*, emploie des expressions en créole, elles sont toujours liées aux souvenirs de son enfance. Cette langue ne joue pas de rôle dans sa vie montréalaise, en général, mais représente plutôt la coupure entre sa vie en Haïti et celle à Montréal. Chez Laferrière, ce n'est pas la langue qui représente l'altérité dans le cas de Mongo (*Tout ce qu'on ne te dira pas, Mongo*) ; ce sont plutôt les mœurs sociales. Par exemple, Mongo ne s'habitue pas à prendre de rendez-vous, alors que le narrateur lui explique qu'à Montréal, c'est ce qu'on attend de lui. Dans notre étude, nous allons souligner plusieurs marqueurs visibles de l'altérité. Nous allons examiner également l'effet de la culture d'accueil sur les nouveaux arrivés ainsi que leur influence sur celle-là.

Dans les contextes de contact interculturel, comment l'identité est-elle négociée à travers des vies multilingues ? En parlant de la motivation des écrivains, Gauvin nous rappelle que les migrants sont toujours en train de franchir de nouvelles frontières et que

---

<sup>42</sup> Nous allons examiner le rôle de cet hétérolinguisme et la façon dont les auteurs le manipulent dans leurs récits, par exemple, dans l'œuvre d'Agnant, où l'emploi du créole représente l'inclusion des femmes à la sororité des expatriées haïtiennes, dans le deuxième chapitre. En contraste, les dictons arabes employés par Dounia, dans l'œuvre de Farhoud, représentent l'exclusion de la protagoniste.

cette expérience est reproduite dans les récits où les protagonistes « se réclament de cet entre-deux » (Gauvin, 2000 : 183). L'un des attributs de la représentation littéraire post-coloniale est que l'on y joue fréquemment avec la diversité linguistique. Dans ce cas particulier, Gauvin constate que le corpus littéraire québécois affectionne ce que Claude Abastado appelle « [ces] lieux où s'expriment des tensions idéologiques, des relations polémiques, des luttes pour la conquête d'un pouvoir symbolique » (Abastado, cité par Gauvin, 2000 : 49). Ses idées rappellent celles de Bhabha, lorsqu'elle constate que la scène littéraire québécoise ouvre un espace d'expression : « Dans leur façon de *parler la langue*, ces récits la donnent à voir à la fois comme un territoire imaginaire et le lieu par excellence de l'expérimentation » (Gauvin, 2000 : 211 ; italiques de l'auteure). À cette fin, comme nous l'avons dit à d'autres occasions, le récit de vie permet de composer une identité narrative. Puisque la narration est la manière de raconter une histoire, l'analyse du langage exige de porter attention au narrateur ou à la narratrice de ces récits. C'est le travail constant d'ouverture et de résistance qui caractérise les zones de contact entre les langues. L'écrivaine Suzanne Jacob avance d'ailleurs que « tout l'intérêt de l'histoire culturelle récente de Montréal réside pour [elle] dans la manière dont le français est devenu une langue suffisamment forte et accueillante pour s'ouvrir à de multiples réalités culturelles » (Jacob, 2011 : 128). Elle est fière que le visage de la société québécoise change et que ce changement soit reflété dans la littérature québécoise d'expression française.

Les études post-coloniales sortent du modèle colonial de la représentation de l'Autre, en déconstruisant les structures de pensée et les logiques héritées de la

domination coloniale et en donnant toute leur place à ceux et à celles que le discours colonial a exclus. Bhabha se préoccupe des questions du post-colonial et du processus de traduction culturelle, qui est l'un de ses apports importants. Ce que Bhabha a nommé « les lieux de la culture » sont justement les points d'émergence entre les langues et les cultures, et nous constatons que notre corpus dépeint cet engagement culturel et langagier. Pour sa part, Gauvin souligne que les littératures francophones contemporaines proposent « une réflexion sur la langue et sur la manière dont s'articulent les rapports entre langues et littérature dans des contextes différents » (Gauvin, 2003 : 99) et qu'elles se situent « à la croisée des langues » (Gauvin, 2003 : 99). Ici, le langage dépasse sa fonction d'outil de communication et permet la transformation des discours par l'emploi de métaphores et de la diglossie.

Selon Bhabha, l'approche post-coloniale est particulièrement utile pour clarifier la manière dont la littérature sert de lieu de lutte pour l'autodétermination et l'exploration de l'identité. Gauvin formule l'hypothèse que l'histoire de la littérature québécoise est marquée par un inconfort dans la langue qui est « à la fois source de souffrance et d'invention, l'une et l'autre inextricablement liées » (Gauvin, 2000 : 12). Dans le quatrième chapitre, nous verrons, par exemple, l'importance que Chen accorde à la difficulté de l'apprentissage et à la formation. Gauvin constate que, dans le cas de l'auteur francophone, « sa conscience de la langue comme espace problématique le portera à concevoir diverses figures de l'hybridité » (Gauvin, 2003 : 110). Chez Thúy, nous verrons l'exemple de parents migrants qui insistent sur l'apprentissage de la langue du pays d'accueil, afin d'aider leurs enfants à s'intégrer. Toute immigration, qu'elle soit

volontaire ou forcée, est liée à des histoires de vie et à des récits de voyage et d'adaptation. L'écrivain Jacques Godbout propose qu'« Écrire, comme immigrer, c'est faire un choix, c'est refuser de se laisser porter par des idées reçues, c'est être conscient de la précarité des échanges [...] » (Godbout, cité par Gauvin, 183). C'est ce que nous allons tenter d'examiner à travers plusieurs exemples tirés d'œuvres contemporaines.

Grutman parle, pour sa part, des différences linguistiques entre pays qui font partie de la francophonie. Il souligne le fait qu'au Québec, la langue française se trouve confrontée à « l'autre langue » (Grutman, 2003 : 113), l'anglais. C'est ce qui fait le cas particulier du Québec, lieu où les écrivains minoritaires se trouvent dans une situation de « double-minorité » selon l'expression de François Paré (2001). Les auteurs issus d'une situation que Grutman appelle le « contact linguistique » (Grutman, 2003 : 115) ne sont pas nécessairement des bilingues littéraires, et il rappelle qu'il est très rare qu'un écrivain publie en deux langues ; comme d'autres avant eux, les auteurs de notre étude « ont délibérément choisi le français » (Grutman, 2003 : 117). La question de la langue est un des facteurs principaux qui lie cette littérature à la catégorie post-coloniale. À l'intérieur de l'œuvre, selon Grutman, on perçoit des traces d'une autre langue, par laquelle se fait aussi l'altérité. Grutman souligne que les auteurs et les œuvres qui sont issus des sociétés riches du côté sociolinguistique sont des victimes de « cette ambivalence langagière si prisée de la critique postcoloniale » (Grutman, 2003 : 119). Par ambivalence, il veut dire la diversité culturelle qui se trouve à l'intérieur d'une même langue.

Tandis que le bilinguisme peut être au centre de la frustration des protagonistes de ces récits, il est vrai qu'il sert aussi d'inspiration pour l'écriture. La question de la langue

se trouve, pour certains, au cœur de l'identité ethnique et des expériences d'exil, d'aliénation et d'espoir, et les œuvres à l'étude racontent l'expérience de la migration du point de vue de la marginalité. Rappelons que ce n'est que récemment que la littérature migrante a été reconnue comme faisant partie de la littérature québécoise. Le Bris pose bien la question : « Comment ne pas voir que nous sommes à la naissance d'un nouveau monde ? Exils, exodes, errances, personnes déplacées » (Le Bris, 2007 : 25). Cette littérature réussit à transmettre un nouveau message et prend souvent des formes variées pour exprimer sa différence, et c'est une source d'inspiration pour de nouvelles catégories de récits à notre époque. Selon Bianca Zagolin, « [g]râce aux écrivains néo-québécois, non seulement l'émigration vient-elle s'ajouter aux mythes de la littérature québécoise, mais de plus, cette dernière s'enrichit de tout un nouveau répertoire de décors, de masques et de symboles » (Zagolin, 1993 : 62). Parmi les types d'altérité représentés dans notre corpus, nous explorons des thèmes aussi divers que la tradition orale et l'emploi de l'ironie, la langue comme outil, ou encore l'identité imaginée selon les injonctions postcoloniales. Les œuvres que nous avons choisies mettent le sujet simultanément à l'extérieur de deux sociétés spécifiques et au cœur de l'hybridité. À cette fin, nous constatons que nos protagonistes racontent l'histoire à travers un discours « affectif » pour reprendre les termes de Bhabha.

En résumé, nous avons tâché de présenter les dimensions langagières et idéologiques (l'hybridité, le transculturel) qui sont exploitées pour avancer un discours sur l'altérité dans la fiction choisie pour notre étude. Avec ces théories à l'esprit, notre

travail sera d'analyser une sélection de textes qui prend sa place au sein du « tiers-espace » de Bhabha, qui permet de nouvelles optiques sur la question d'un monde bouleversé plus que jamais par la migration, et qui nous oblige à (ré)-imaginer l'identité. Pour nous rapprocher de ce but, dans le chapitre qui suit, notre étude commence par chercher à saisir le phénomène de la voix retrouvée à travers l'expérience de l'immigration chez deux protagonistes âgées.

## Chapitre 2 : Le récit de la mère et la tradition orale chez Abla Farhoud et Marie-Célie Agnant

« La chose la plus importante de toute ma vie ?  
C'est ... avoir changé de pays. »<sup>43</sup>  
Dounia, dans le roman d'Abla Farhoud

« [...] Haïti est un pays où les femmes assurent la transmission orale,  
mais où, de manière concrète, très peu d'entre elles arrivent à écrire. »<sup>44</sup>  
Marie-Célie Agnant

La perspective post-coloniale a comme propos essentiel de déplacer l'analyse de la société contemporaine du point de vue centriste au point de vue des gens et des lieux qui sont habituellement considérés comme à la marge. Il s'agit ainsi d'une perspective qui privilégie des enjeux dits marginaux ou subalternes. Comme nous l'avons déjà noté, Homi Bhabha nous invite à repenser les questions d'identité et d'appartenance nationale, ainsi que notre conception de communauté et de citoyenneté. Notre étude découle de son idée que ces nouveaux espaces représentent un terrain fertile pour l'exploration de l'identité. Dans le troisième chapitre, nous allons examiner deux auteurs qui écrivent des œuvres ludiques pour alimenter la réflexion sur la spécificité migrante et nous allons découvrir au cours du quatrième chapitre des récits qui refusent cette identité. Dans le présent chapitre, toutefois, nous aborderons la représentation de l'expérience de trouver sa voix dans l'isolement, dans les œuvres assez sombres d'Abla Farhoud (*Le bonheur a la queue glissante*, 1998) et de Marie-Célie Agnant (*La dot de Sara*, 1995). Nous nous intéressons à la façon dont toutes deux représentent l'épreuve du déplacement,

---

<sup>43</sup> Abla Farhoud, *Le Bonheur a la queue glissante*, 1998 : 116.

<sup>44</sup> Agnant, interviewée par Colette Boucher, 2005 : 204.

particulièrement en tant que femmes. Avec Farhoud et Agnant, nous constatons que l'écrivaine intervient dans son époque, traitant de thèmes contemporains. Les écrivaines se servent parfois de leurs propres expériences, les interrogeant et les réécrivant à travers leurs personnages. Cela dit, les textes traités dans notre étude ne doivent pas être confondus avec de véritables récits autobiographiques, puisqu'ils portent l'étiquette générique « roman »<sup>45</sup>.

Nous constatons qu'il y a de forts parallèles entre les narratrices des deux romans, *Le bonheur a la queue glissante* et *La dot de Sara*. Notre travail portera sur certains thèmes spécifiques dans la vie des deux protagonistes, Dounia et Marianna, dont la marginalisation et le silence, la communication à travers des proverbes et des métaphores, et la voix retrouvée. Nous examinerons aussi les liens qui se tissent entre les femmes migrantes : par la nourriture (dans le cas de Dounia) et par la couture (dans le cas de Marianna). Nous considérons le témoignage de nos deux narratrices comme une « nourriture culturelle » et comme un legs de la mère à ses enfants et à ses petits-enfants. Dans les pages qui suivent, nous allons examiner en détail les fonctions thérapeutique, mémorielle et didactique de la communication pour les femmes en effectuant une étude des stratégies d'accès à la parole des femmes immigrées. Farhoud et Agnant abordent toutes deux ces questions et il est utile de faire une lecture croisée de leurs œuvres

---

<sup>45</sup> Avec *Toutes celles que j'étais* (2015), par contre, Farhoud raconte son propre parcours de migrante dans un récit autobiographique qui trace sa vie de l'intérieur et traite des incertitudes propres à l'immigration. L'écriture, pour Farhoud, est la seule façon de comprendre et de saisir la vie dans sa complexité. En racontant, à la première personne, son histoire personnelle d'enfant libanaise et d'immigrante, elle documente une trajectoire qui reflète celle de plusieurs immigrants. Pour la petite Abla, le théâtre devient son point d'ancrage dans sa nouvelle culture. L'action dans *Toutes celles que j'étais* se place en parallèle de l'intrigue du *Bonheur a la queue glissante*, mais dans l'œuvre la plus récente, elle reprend l'histoire d'un autre point de vue : celui de la jeune fille au lieu de celui de la mère.

puisqu'elles présentent la demeure familiale, la situation de la femme, et la tradition orale dans le rôle de catalyseurs regroupant les générations autour de récits familiaux.

Chaque nouvelle vague d'immigrants fait face à des défis différents de la génération précédente ou de celle qui suivra, mais il y a des thèmes communs dans l'expérience de chacune d'entre elles. Les nouveaux espaces créatifs « entre-deux » présentent un terrain fertile pour l'exploration de l'identité. Selon Bhabha, l'hybridité n'est ni l'assimilation ni la collaboration ; il s'agit plutôt d'un intérêt marqué pour l'altérité de la part de ceux qui se trouvent hors du pouvoir hégémonique. Selon lui, ces « lieux de la culture » ou les « tiers-espaces » sont les points d'émergence entre les langues et les cultures, de nouvelles communautés. Pourtant, il constate qu'« il faut qu'on repense à nos concepts de communauté, de citoyenneté et de nationalité, ainsi qu'à l'éthique des relations sociales »<sup>46</sup>. Les phénomènes migratoires actuels marquent énormément de lieux du monde et dans bon nombre de cas les personnes qui s'installent ailleurs sont bouleversées par les traditions culturelles et sociales auxquelles elles sont confrontées.

Dans les romans qui nous occupent ici, nous constatons que les protagonistes, Dounia et Marianna, vivent une double discrimination, en tant qu'immigrées ainsi qu'en tant que femmes. À cet égard, dans le cas de ces deux femmes, l'hybridité se trouve dans la traversée des valeurs de la société d'origine de chacune et de la société d'accueil – en l'espèce, le Québec. Selon Ramona Mielusel (2015), c'est la réflexion sur le parcours migrant qui est le fil conducteur reliant leurs histoires. Patrice J. Proulx écrit à propos des

---

<sup>46</sup> Notre traduction du texte : « we need to rethink the terms in which we conceive of community, citizenship, nationality and the ethics of social affiliation » (Bhabha, 2004 : 250).

auteurs migrants que « [l]’exil est devenu un espace salubre dans lequel ils se cherchent un refuge, un espace d’où ils sont motivés à écrire »<sup>47</sup>. Les protagonistes des œuvres choisies pour notre étude dans ce chapitre trouvent leur voix dans ce refuge, dans cet espace « entre-deux », position exploitée par les deux auteures dans leurs romans.

Comme nous l’avons déjà expliqué en introduction, le choix du terme « migrant » renvoie à l’immigration que ces auteures ont vécue et qu’elles évoquent dans leur production littéraire. L’inspiration de cette écriture réside dans l’expérience de la migration, dans le fait de s’être exilé ou d’être l’enfant de migrants, ce qui veut dire que ces écrivains portent en eux quelque chose qui chevauche les frontières de deux cultures ou traditions. À ce sujet, Simon Harel a proposé que la littérature « permet de soulever des questions quant au statut de la marge et de la périphérie [...] » (Harel, 2005 : 23). Dounia et Marianna sont des femmes à la marge de tout, et l’œuvre respective de Farhoud et d’Agnant questionne ce statut de la femme migrante. Dans leurs pays d’origine, elles étaient toutes deux marginalisées à cause de leur sexe, et dans leur nouveau pays d’accueil, elles se trouvent également à la périphérie (de la culture, de la langue) en tant qu’immigrantes. En confrontant le roman de Farhoud à celui d’Agnant, nous cherchons à souligner le piège où est souvent coincée la femme migrante, et à constater comment l’expérience se compare dans l’œuvre d’écrivaines issues de différents pays. Selon Antje Ziethen, « la littérature est portée par l’imagination qui ne respecte pas les frontières territoriales » (Ziethen, 2015 : 107). Il va sans dire que ces personnages-narratrices

---

<sup>47</sup> Notre traduction du texte : « exile has come to signify a salutary space in which they seek refuge, a space from which they are motivated to write » (Proulx, 2000 : 85).

traversent de nombreuses frontières et de nombreuses contraintes physiques, intellectuelles, linguistiques et culturelles.

Notre étude s'orientera plus précisément sur la mise en valeur de cette voix auparavant marginalisée dans la littérature migrante québécoise contemporaine. À ce titre, il y a une forte présence de l'oralité dans les deux romans, parce que la voix représente le seul moyen de communication pour les protagonistes Dounia (*Le Bonheur a la queue glissante*<sup>48</sup>) et Marianna (*La dot de Sara*<sup>49</sup>). Dans l'introduction à *Littérature orale : paroles vivantes et mouvantes*, Nadine Decourt signale que « [l]a littérature orale [...] se prête à merveille aux jeux de l'entre-deux » (Decourt, 2002 : 14). Nous constatons que par « entre-deux » elle entend la vie entre deux cultures, entre deux (ou plusieurs) langues, et entre deux pays. Dounia et Marianna sont forcées de chevaucher toutes deux leur culture et leur langue natales et celles de la société d'accueil. La créativité et l'expression de leurs récits se font dans ce « tiers espace » identifié par Bhabha.

Parfois, la littérature peut mieux témoigner de l'actualité que peuvent le faire les textes d'histoire. Aussi, l'histoire ne s'intéresse pas nécessairement aux événements que les conteuses identifient comme importants. Les protagonistes des deux œuvres étudiées trouvent leur puissance dans leurs histoires puisque, dans ces textes, c'est sur les femmes que « repose la transmission intergénérationnelle » (Boucher, 2005 : 195). D'ailleurs, les romans de Farhoud et d'Agnant mettent tous deux en lumière la tâche difficile mais importante de trouver sa voix et de transmettre ensuite l'héritage ou le patrimoine à ceux

---

<sup>48</sup> Pour faciliter la lecture, les renvois au *Bonheur a la queue glissante* seront indiqués par le sigle BQG suivi du folio.

<sup>49</sup> Pour faciliter la lecture, les renvois à *La dot de Sara* seront indiqués par le sigle DS suivi du folio.

– et surtout à celles – qui suivront. Chez Farhoud et Agnant, la communication intergénérationnelle est soulignée en particulier parce que, selon Colette Boucher, « ces repères aident les descendants à prendre leur place dans le monde qui les entoure » (Boucher, 2005 : 195). Dounia et Marianna – qui sont toutes deux des mères analphabètes – font de grands sacrifices pour que leurs filles ne subissent pas le même sort. Le récit oral est un moyen d’interpréter et de partager ses expériences, mais paradoxalement, les deux romans présentent des femmes analphabètes qui doivent recourir à l’aide d’une écrivaine pour mettre sur papier et ainsi transmettre leur histoire.

Bien que l’oralité se définisse souvent en contraste avec l’écriture, dans le cas de Farhoud et d’Agnant, les deux vont nécessairement de pair parce que l’expression de l’oralité *dépend* de la représentation écrite. Dans le cas de Dounia, cette responsabilité repose sur les épaules de Myriam, sa fille aînée. Quant à Marianna, l’espoir que sa petite-fille Sara raconte un jour son histoire à elle la valorise. Selon Paul Zumthor, « [l]a communication orale remplit [...] une fonction en partie d’extériorisation » (Zumthor, 2008 : 169) et « [e]lle fait entendre, collectivement et globalement, le discours que cette société tient sur elle-même. Elle assure ainsi la perpétuation du groupe en question et de sa culture » (Zumthor, 2008 : 176). De la sorte, Dounia fait ce travail actif de deuil associé au geste de l’écriture avec sa fille Myriam, et sa parole est liée à la question de l’identité individuelle mais aussi de l’identité collective. Cette action dépend cependant de l’aide des autres. Nous nous demandons qui – en réalité – prend la parole, puisque c’est la mère qui parle, mais seulement en s’appuyant sur sa fille ou sa petite-fille

(qui pourrait vraisemblablement manipuler, exprès ou par mégarde, ce que Dounia cherche à communiquer).

La narration est un processus basé sur la réciprocité dont le sens dérive du fait que la locutrice et son interlocutrice sont engagées dans un dialogue et, dans le cas des paires mères-filles, le récit oral les rapproche en leur montrant qu'elles partagent une histoire (Carrière, 2012 : 57). Pour Dounia et Marianna, ce récit constitue leur patrimoine qu'elles transmettent à leurs descendantes. En parlant du récit féminin, Yi-Lin Yu indique que « le récit oral est un appareil littéraire essentiel qui permet aux mères auparavant silencieuses [...] d'exprimer leur souffrance et leur victimisation longtemps gardées secrètes, ce qui leur permet de transformer ces histoires en affirmations de leur force et de leur persévérance en tant que survivantes »<sup>50</sup>. Nous constatons que dans le *tiers espace* (indéterminé) s'accomplit la négociation de l'identité et que – dans le cas de nos narratrices – raconter est un moyen de se retrouver et prendre les rênes de leur parcours de migration. Mary Jean Green remarque que « les récents récits les plus récents de et sur la vie des femmes migrantes se concentrent plutôt sur la construction d'un récit cohérent des vies déchirées par l'expérience de l'immigration et de l'exil »<sup>51</sup>. Dans cette instance, la voix narrative des romans traités souligne le rôle de la femme comme protectrice de la tradition. Dans le cas de nos narratrices, ces récits transposent en partie l'expérience des auteures.

---

<sup>50</sup> Notre traduction du texte : « [...] storytelling is an essential literary device which allows the once silent mothers [...] to voice their long hidden secrets of suffering and victimization and to transform them into an affirmation of their own strength and perseverance as survivors » (Yu, 2002 : 4).

<sup>51</sup> Notre traduction du texte : « more recent writings by and about immigrant women are primarily concerned with reassembling a coherent narrative of lives ruptured by the experience of immigration and exile » (Green, 2002 : 144-145).

Au cœur de la question complexe du français comme langue d'écriture, on retrouve les ramifications identitaires. Régine Robin dit que « l'écrivain [allophone] est celui qui sans le savoir la plupart du temps fait par son travail d'écriture le deuil de l'origine, c'est-à-dire le deuil de la langue maternelle ou plus exactement de la croyance qu'il a de la langue maternelle » (Robin, 1993 : 13). À cette fin, la communication orale permet la documentation des expériences de vie des femmes dans les récits qui suivent, et qui assure, à son tour, la continuité culturelle.

### **2.1 La reprise de la voix dans *Le bonheur a la queue glissante* d'Abla Farhoud**

Abla Farhoud est reconnue des deux côtés de l'Atlantique comme une figure importante de la dramaturgie francophone, et qui écrit depuis 1983. Elle est venue à Montréal de Beyrouth avec ses parents, à l'âge de 6 ans. Ses œuvres ont été publiées au Québec, en France, en Belgique, en Côte-d'Ivoire, au Canada et aux États-Unis, et elles abordent principalement les thèmes de la solitude de la femme et de l'immigrée. Farhoud a écrit ce roman en hommage à sa propre mère, et elle confirme sa motivation de représenter la voix de celle-ci : « Si je veux prendre la parole, c'est parce que ma mère ne l'a pas fait » (Farhoud, citée par Elizabeth Dahab, 2009 : 108).

Farhoud traite de l'exil qui entraîne un deuil des origines, explorant diverses marginalisations dont font l'expérience les femmes immigrantes, pour qui, selon Lucie Lequin, « le bonheur, ou plutôt, les instants de bonheur, sont à conquérir » (Lequin, 2004 : 12). L'écriture de Farhoud constitue une quête personnelle pour transmettre la mémoire, idée affirmée par Marie Carrière : « [d]es ouvrages de fiction, d'autofiction, de

théâtre et de poésie, comme ceux [...] d'Abla Farhoud [...] viennent repenser ce que peut bien vouloir dire “écrire au féminin” dans un contexte linguistique et culturel d'accueil » (Carrière, 2014 : 87). Farhoud postule, par l'intermédiaire du récit de Dounia, que le langage non verbal peut être aussi important sinon plus que la langue parlée, notamment dans le contexte de l'immigration où la communication est rendue difficile par les différences marquées entre les membres d'une même famille. Par conséquent, cette étude traitera aussi d'autres façons de tisser des liens de communauté et de famille, outre le langage verbal.

*Le bonheur a la queue glissante* est une œuvre jaillie de la mémoire où l'histoire personnelle de Dounia explore le rapport entre l'ailleurs d'où elle vient et l'ici qu'elle cherche à intégrer. Notre protagoniste est une Montréalaise de soixante-quinze ans d'origine libanaise, qui ne sait parler que l'arabe, qui est analphabète, et qui ressent l'écartèlement de ceux qui se trouvent ailleurs. Au Liban, Dounia déménage d'abord de son village à celui de son mari, où elle est traitée d'étrangère. Ensuite, elle part au Canada, où elle se retrouve étrangère de nouveau. Elle s'enferme dans la maison et s'isole des autres. Quand ils repartent au Liban après quelques années, elle se trouve encore une fois « étrangère » et a du mal à s'adapter. Mielusel constate que « le récit de la mémoire des personnages féminins dans les textes d'Abla Farhoud suit le flux de la conscience, des pensées et des choses vécues et ressenties par les narratrices à certains moments de leur existence » (Mielusel, 2015 : 237). Cette technique de narration cherche à représenter la perspective de la protagoniste lors de sa prise de conscience. Dans le cas de Dounia, il s'agit d'une quête personnelle pour transmettre la mémoire et naviguer entre sa langue

maternelle (l'arabe) et la langue du pays d'accueil (le français), et c'est ici où son écriture rejoint de nombreux autres textes issus de la littérature migrante.

De cette façon, *Le bonheur a la queue glissante* représente la chevauchée de deux cultures ; d'ailleurs, l'auteure parle ainsi de la classification de son écriture :

Mon écriture est migrante dans la mesure où je suis toujours à la recherche de l'ailleurs. Enfant, j'ai expérimenté la déchirure, l'arrachement, comme tout être humain a dû quitter un jour le sein de sa mère. C'est dans ce sens que mon expérience d'immigrante est une métaphore du trajet humain (Farhoud à Dahab, 2009 : 127).

Ce roman fait partie du corpus de la littérature d'exil qui permet, selon Lucie Lequin (2004), de voir de l'intérieur le processus d'acculturation et la construction de l'identité migrante, par les diverses marginalisations visibles dans l'expérience d'immigrante de Dounia. Au début, elle refuse de passer sa vie en revue, par un déni de la perte. Son histoire est plutôt un processus de repli sur soi jusqu'à ce que sa fille lui propose le projet d'écriture. À partir de ce moment, dans la parole, Dounia s'ouvre à l'autre et à elle-même.

## **2.2 Marginalisation et silence chez Farhoud**

### **2.2.1 L'incommunicabilité et la solitude dans la société d'accueil**

À l'avant-plan de cette œuvre, on retrouve l'isolement de Dounia dans le pays d'accueil, et sa vie montréalaise en est marquée. Par conséquent, elle finit par dépendre de plus en plus de sa famille. Pour elle, la souffrance psychologique de l'immigration est marquée par la perte et par la crainte, et elle demeure isolée de la société. Pour cette femme, la souffrance psychologique se manifeste physiquement par le fait qu'elle n'est plus capable de parler. Le résultat est qu'elle s'enferme dans la maison et s'isole des

autres (outre ses enfants et son mari). Elle déplore de ne pas avoir pu construire sa propre communauté, en raison de son incapacité de communiquer. Selon Christina Jorges, le conflit langagier « crée un véritable “espace” entre Dounia et ses enfants » (Jorges, 2012 : 123). Dès lors qu’elle est incapable de dialoguer avec eux, elle reste exclue. Dounia elle-même constate que « [l]e silence est lourd à porter, comme un corps sans vie » (BQG : 148). Même avec sa fille Myriam, Dounia trouve une façon de partager le silence, d’être avec elle sans parler : « Myriam ne laisse entrer personne quand elle écrit. Sauf moi. Je suis si discrète qu’elle oublie que je suis là. Je ne lui parle jamais, elle non plus » (BQG : 27). En dépit des apparences, dans cette absence de paroles, les deux femmes se comprennent.

Jane Moss constate que Farhoud met souvent en scène des personnages d’auteures qui écrivent « d’un espace d’exil, caractérisé par une identité fragmentée, par de multiples lieux de mémoire, et par le bilinguisme »<sup>52</sup>, à l’instar de Myriam dans ce roman et de Monique/Kaokab (la protagoniste de la pièce *Jeux de patience* [1997]). Cette description s’applique également à Dounia et à ses enfants, qui doivent naviguer dans un espace mal défini entre leur langue et leur culture maternelles, et leur langue et leur pays adoptifs. Dans son travail sur ce qu’elle nomme les « *malaises identitaires* », Chantal Maillé constate que les femmes construisent leur identité de façon différente, celle-ci étant « constamment redéfinie selon les circonstances et les aspects significatifs dans la vie à un moment donné » (Maillé, 1999 : 148). La différence entre Dounia et sa famille reflète

---

<sup>52</sup> Notre traduction du texte « writes from a space of exile characterized by fragmented identity, multiple sites of memory, and bilingualism » (Moss, 2004 : 69).

cette notion d'*identité mouvante*<sup>53</sup> selon l'expression de Maillé. La façon dont l'exil se manifeste dans la vie des femmes constitue une extension de leur situation déjà défavorisée dans la société. À travers le personnage de Dounia, nous observons les problèmes inhérents à l'état de l'exil et la difficulté de se trouver oubliée par la société. Si, comme Simon Harel le note, l'écrivain migrant ouvre un espace « enfoui au-dedans de soi » (Harel, 2005 : 63), Dounia accède à sa propre parole après des années de silence et elle réussit à nous montrer que « [c]hacun dans la vie veut marquer sa force » (BQG : 37). Une fois qu'elle acquiert le goût de parler, raconter son histoire devient un moyen commode de surmonter les traumatismes qu'elle a vécus.

L'exception marquée à son isolement se révèle dans son rapport avec ses petits-enfants. Même s'ils ne partagent pas de langage avec Dounia, elle n'a pas de problème à communiquer avec eux, comme elle le dit : « [N]ous arrivons à nous comprendre pour l'essentiel » (BQG : 20). Par la danse, la cuisine et le contact physique, ils se font comprendre, chose qui réconforte grandement Dounia : « L'essentiel n'a pas besoin de beaucoup de mots » (BQG : 21). Vers la fin du roman, Dounia insiste sur le traumatisme de s'être retrouvée seule après la mort de son mari, Salim. Elle a enfin compris pourquoi Salim avait toujours voulu mourir avant elle : « vivre sans moi, c'était entrer dans un territoire inconnu, un nouvel exil » (BQG : 144) et qu'il avait peur d'être seul. En dépit de leur relation conflictuelle qui l'a fait souffrir durant des années, perdre Salim rend Dounia nostalgique ; elle se rend compte que la solitude est encore plus difficile à vivre qu'un mauvais mariage.

---

<sup>53</sup> « L'identité mouvante » fait référence à une identité instable, qui doit toujours s'adapter (Maillé, 1999 : 148).

### 2.2.2 L'incommunicabilité et la solitude au sein de la famille

Dounia représente les valeurs arabes traditionnelles confrontées aux défis de la modernité et à l'adaptation rendue nécessaire par l'immigration. Elle exprime ce déchirement identitaire, comme si elle ne reconnaissait désormais rien dans sa propre vie : « Émigrer, s'en aller, [c'est] laisser derrière soi ce que l'on va se mettre à appeler *mon* soleil, *mon* eau, *mes* fruits, *mes* plantes, *mes* arbres, *mon* village » (BQG : 43 ; italiques de l'auteure). La protagoniste attribue à ses enfants son enracinement dans la terre d'accueil : « Mon pays, c'est mes enfants et mes petits-enfants » (BQG : 23) et elle constate : « je veux mourir là où mes enfants et mes petits-enfants vivent » (BQG : 23). Le Québec est devenu son chez-soi, du fait que ses enfants sont Québécois.

Pour Patrice J. Proulx (2004), l'exil est étroitement lié au rapport à la mère. La mère de Dounia est morte quand elle était petite et elle décrit cette expérience comme un malheur « dont on ne se console jamais » (BQG : 30). Cette perte originelle va influencer toute la vie de Dounia et, afin de se guérir, l'héroïne devra confronter les événements traumatisants du passé. Comme nous l'avons déjà dit, les défis de la migration ont rendu Dounia muette au cours des années. En arrivant au Canada, la famille est accueillie chez la mère de Salim pendant la première année, mais au lieu de sympathiser avec eux, la belle-mère de Dounia se révèle hostile. Pendant qu'ils habitaient chez elle, il n'y a eu « [a]ucun[e] journée de joie [ni] même de tranquillité » (BQG : 62), et – au lieu de les aider – elle se disputait avec Salim et Dounia. En fait, la maison de la belle-mère est représentée, selon Jorges, « comme étant un lieu de conflits, comme en témoigne la description des disputes entre les membres de la famille » (Jorges, 2012 : 118). La mère

de Salim finit par les mettre à la porte pendant la nuit. Dounia lui en veut et, pour elle, elle sera toujours « une méchante femme, inhumaine » (BQG : 64). En contraste, Dounia sera très impressionnée par Madame Chevrette, une Montréalaise plus âgée qui travaille dans leur magasin. À son propos, la protagoniste dit qu'« [e]lle était une mère pour nous. Elle nous voulait du bien comme on veut du bien à ses propres enfants » (BQG : 72). Quant aux enfants de Dounia, Madame Chevrette les « aidait à faire leurs devoirs et à apprendre leurs leçons » (BQG : 72). Dans cette instance, Madame Chevrette joue le rôle de la mère et de la grand-mère qui leur manque à tous.

Selon Mielusel, Dounia « ne fait pas entendre sa voix hors de l'espace protecteur de sa maison : cependant ses paroles sont pleines de sagesse et d'une intelligence ancestrale qu'elle transmet à ses enfants » (Mielusel, 2015 : 233). Dans cette perspective, les professions des filles de Dounia (écrivaine, enseignante) sont symboliques, étant donné l'analphabétisme de leur mère. La fragilité du rapport entre Dounia et ses filles<sup>54</sup> est dû à leur choix de couper les liens avec les traditions de leur mère afin de s'intégrer à la société québécoise<sup>55</sup>.

---

<sup>54</sup> Avec ses fils, cela n'a pas marché, comme Dounia l'exprime : « Mes fils n'ont pas atteint leur juste dimension, tout comme moi. [...] Quelque chose s'est cassé en cours de route » (BQG : 129). Mais ce roman se concentre sur la perspective de Dounia, et, par extension, c'est le cas des femmes qui est mis en valeur.

<sup>55</sup> Plus tard dans notre étude, dans *La dot de Sara*, nous allons retrouver ce thème dans l'histoire de Marianna.

## **2.3 Une voix détournée chez Farhoud**

### **2.3.1 Les proverbes : parler avec les mots des autres**

Dans un article sur la fonction des proverbes dans la littérature, Claude Zesseu constate que « l'emploi des proverbes constitue un élément central » (Zesseu, 2015 : 241) de l'écriture du patrimoine des femmes, surtout, selon lui, dans le cas de celle de Farhoud. Le titre même de ce roman, *Le bonheur a la queue glissante*, est la traduction littérale d'un proverbe arabe qui veut dire que le bonheur est bref et très difficile à saisir, ce qui illustre l'expérience de notre protagoniste. Pour Dounia, la souffrance psychologique de l'immigration est marquée par la perte et par la crainte et, comme nous l'avons souligné auparavant, elle demeure isolée de la société d'accueil.

Dounia – qui veut dire *monde* ou *univers* en arabe – a besoin d'ouverture et elle fait plus que reproduire ce qu'elle connaît : elle découvre de nouvelles façons d'être au monde. Elle reconnaît le fait que « [t]ous [s]es enfants et petits-enfants [lui] apprennent des choses, chacun à sa manière » (BQG : 82). Contrairement à ce que tout le monde pense d'elle depuis toujours, Dounia s'intéresse à découvrir de nouveaux faits et elle a beaucoup à dire. Elle veut parler, elle veut partager, mais elle se cache derrière des expressions et des dictons qu'elle n'explique pas bien à ses enfants parce que c'est une façon de s'engager sans articuler. Prendre position risquerait de l'ouvrir à la critique, et Dounia n'a pas assez de confiance en soi pour le faire. Nous avons déjà constaté que Dounia a tendance à se confiner dans un silence volontaire, action qui – selon Carrière et Khordoc – l'amène à « s'enfermer davantage dans son mutisme » (Carrière et Khordoc,

2006 : 119). Sinon, elle choisit de se cacher derrière des proverbes, grâce auxquels elle peut partager ses opinions sans se sentir vulnérable, fait que Dounia admet, en révélant : « J'ai cherché un proverbe pour ne pas avoir à répondre » (BQG : 35).

En outre, nous observerons, dans *Le bonheur a la queue glissante* et dans *La dot de Sara*, la présence de l'hétérolinguisme, un concept emprunté à Rainier Grutman, qui le définit comme « la présence dans un texte d'idiomes étrangers, sous quelque forme que ce soit, aussi bien que de variétés (sociales, régionales ou chronologiques) de la langue principale » (Grutman, 1997 : 37). L'hétérolinguisme signale de l'engagement dans une langue, ainsi qu'une stratégie poétique de la part de la narratrice. Notamment, dans une situation d'hybridité, le proverbe appartient au patrimoine linguistique de celle qui parle. Chez Dounia, protagoniste coincée dans une tentative d'intégration remplie de tensions, l'emploi des proverbes arabes représente une façon de tisser son passé avec son présent. Nous pouvons nous demander aussi si elle exploite le fait de ne pas parler français pour ne pas avoir à parler du tout.

Zesseu interroge « le lien entre les proverbes et la mise en discours de *l'autre* » (Zesseu, 2015 : 241 ; italiques de l'auteur) chez Farhoud. En analysant quelques-uns des proverbes proférés par Dounia, l'on parvient à comprendre sa vie. Par exemple, une des excuses qu'elle donne pour justifier son échec et celui de ses fils, est que les déménagements multiples entre deux cultures les ont empêchés de réussir leur vie. Le proverbe qui cristallise cette idée est : « Un arbre trop souvent transplanté donne rarement des fruits » (BQG : 129). Dounia trouve plus facile de partager un tel proverbe que de critiquer la situation qui l'a condamnée à cette vie très limitée. D'autre part, c'est une

façon de s'excuser devant ses filles. Ailleurs, Dounia commente les mœurs de la société dans son pays natal avec l'adage : « Laisse ton mal dans ton cœur et souffre en silence ; le mal dévoilé n'est que scandale et déshonneur » (BQG : 136). Nous constatons qu'en même temps, elle fait un commentaire sur le pays d'accueil, parce qu'au fil du récit Dounia admet qu'elle ne comprend pas le comportement des Québécois – notamment ce qu'elle perçoit comme étant la valorisation des besoins égoïstes au détriment des obligations collectives –, y compris celui de sa fille divorcée qui ne voit ses enfants qu'une semaine sur deux. Dounia elle-même a choisi de souffrir tout au long de sa vie plutôt que d'inviter le déshonneur, ce qui nous montre l'importance de l'honneur pour elle et son attachement aux mœurs de son pays natal, dont l'acceptation d'un mariage malheureux.

Comme nous l'avons déjà noté, Dounia se sent toujours seule, et quand Myriam lui demande si elle a peur que ses enfants l'abandonnent, elle cache sa réponse derrière le proverbe : « Seuls tes ongles gratteront ta peau en te soulageant » (BQG : 35). Cette réponse ambiguë est un exemple parfait de son évitement habituel des questions. Elle n'ose pas dire la vérité à sa fille, alors elle lui raconte un adage que Myriam reconnaît comme une tentative de ne répondre qu'à moitié. Myriam a bien remarqué que sa mère ne répond qu'à côté de la question. Un autre adage révélateur est lorsque Dounia parle de changements physiques qu'elle éprouve : « Si jeunesse revenait un jour, je lui raconterais ce que vieillesse a fait de moi... » (BQG : 13). Mais elle ajoute très vite que vieillir est beaucoup plus qu'un processus physique et qu'en même temps que le corps change, « la valeur des choses change dans la tête » (BQG : 14) et elle devient de plus en plus

heureuse dans sa vie quotidienne. Elle explique qu'en vieillissant « le malheur est sorti de ma poitrine » (BQG : 21). Dounia est reconnaissante d'avoir atteint la vieillesse, et lorsqu'elle réfléchit à tout ce qu'elle a subi dans sa vie, elle s'étonne d'avoir pu survivre, et se rappelle le proverbe : « Dieu est avec le faible pour étonner le fort » (BQG : 54). En dépit de tout ce qu'elle a vécu, sa foi la conforte. Un autre dicton que Dounia partage souligne encore le pouvoir des mots : « Même l'épée n'arrivera pas à le toucher si les mots n'y sont pas arrivés » (BQG : 57). Dans ce cas spécifique, elle parle de son mari Salim, qui n'a jamais voulu l'écouter, ni discuter avec elle, mais qui ne s'est pas non plus gêné pour prononcer des paroles blessantes. Ainsi, Dounia veut dire que celui qui a la parole exerce un pouvoir, pour le meilleur ou le pire. D'ailleurs, on pourrait dire que le proverbe le plus révélateur de la vie de Dounia renvoie à une pensée qu'elle ne s'était pas permise d'avouer auparavant : « La connaissance est lumière » (BQG : 158). Il lui a été très difficile de confronter ses souvenirs et ses émotions, mais mettre en mots sa souffrance et son expérience est nécessaire pour Dounia, et cette action représente sa libération. À cet égard, Zesseu dit que « le discours proverbial associe la vieillesse à l'expérience » (Zesseu, 2015 : 251), la transformant ainsi en action positive, voire libératrice. Une fois qu'elle commence à communiquer ainsi, à transmettre quelque chose de valorisant, elle ne peut plus s'empêcher de parler et de raconter.

### 2.3.2 La nourriture : parler avec ses mets

Le parcours de cette famille au Québec se manifeste dans le tissage de deux expériences différentes de migration, de la même façon que la cuisine de Dounia représente un métissage culinaire qui constitue un point de rencontre entre les deux. Tournons-nous maintenant vers la notion de nourriture comme expression ; si la dépossession linguistique fonctionne comme une barrière, Dounia remplace ses mots par l'action de faire à manger pour sa famille. En réalité, elle a une relation intense avec la nourriture, qu'elle a substituée à l'expression orale pendant une grande période de sa vie. Cuisiner est devenu la contribution de Dounia à sa famille, son moyen d'expression, sa façon de prolonger sa culture libanaise et d'y rester fidèle. De plus, la cuisine représente un espace de métissage identitaire pour Dounia, et la nourriture fournit un lien, un sentiment d'appartenance à un monde qui lui demeure autrement étranger.

La protagoniste reconnaît en même temps le pouvoir de la communication et la nécessité de l'intégration, deux objectifs qu'elle peut réaliser avec sa cuisine *hybride*. La contribution de Dounia est de faire pour ses enfants de la cuisine libanaise métissée, comme elle l'exprime elle-même : « Je cuisine, surtout des plats qu'ils n'arrivent pas à se faire » (BQG : 45). Cette citation est une rare affirmation de sa propre capacité, parce que Dounia est vraiment dans son élément lorsqu'elle fait de la cuisine. Là, elle est capable de faire des choses que personne d'autre autour d'elle n'est capable de faire. Sa fille Myriam se moque d'elle, en lui disant : « Tout ce qui t'importe, mère, c'est la nourriture. Il n'y a pas que manger dans la vie. » (BQG : 16). Mais pour Dounia, la nourriture représente *tout* : la culture, la communication, et la famille. Cuisiner devient sa contribution à sa

famille, un outil pour créer sa propre version d'une vie métissée et, dans ce domaine, Dounia est irremplaçable. Elle s'adapte à son nouveau pays de la seule façon possible pour elle – en adaptant sa cuisine aux ingrédients disponibles au Québec.

Dounia prend la mesure de sa compétence lorsqu'elle dit : « Je suis en bonne santé, grâce à Dieu, je peux encore aller et venir et faire à manger. » (BQG : 19). Autrement dit, elle les soutient à sa manière. Sans être en mesure d'enseigner à ses enfants et de les nourrir avec la langue, Dounia les nourrit avec des repas. Elle confesse : « Je ne suis pas très bonne en mots. Je ne sais pas parler. Je laisse la parole à Salim. Moi, je donne à manger » (BQG : 16). Pourtant, Dounia reconnaît que les actions de parler et de cuisinier ne s'opposent pas réellement; en effet, pour elle, ces deux activités se superposent et se confondent : « Mes mots sont les branches de persil que je lave, que je trie, que je découpe, les poivrons et les courgettes que je vide pour mieux les farcir, les pommes de terre que j'épluche, les feuilles de vigne et les feuilles de chou que je roule » (BQG : 16). Si la cuisine est son unique moyen de communiquer avec sa famille, Dounia s'attache à décrire sa préparation méticuleuse des repas familiaux.

Malgré son analphabétisme, la mère trouve une façon de communiquer avec sa famille à travers la nourriture, ce qu'elle souligne en disant : « [...] mes mots se transforment en grains de blé, de riz, en feuilles de vigne et en feuilles de chou [...] mes pensées se changent en huile d'olive et en jus de citron » (BQG : 17-18). Dounia réussit à construire sa propre version d'une vie métissée – dans le tiers espace – par la cuisine qu'elle fait avec tendresse pour sa famille en créant des plats innovateurs et qui chevauchent les deux cultures. Comme nous l'avons signalé, la nourriture est souvent une

partie importante de l'identité des immigrants. De plus, la cuisine a pour fonction pratique de les sustenter et les réconforter physiquement lorsqu'ils s'adaptent psychiquement au nouveau pays.

Lucie Lequin (citée dans Carrière et Khordoc, 2006 : 121) suggère qu'en préparant la nourriture, Dounia dissipe sa peine et dit son amour par un geste qui représente sa façon d'aimer et de subvenir à sa famille, en partie parce que la cuisine déclenche la mémoire. Pendant cinquante ans, Dounia nourrit sa famille, comme elle le dit : « [...] j'améliore les plats, j'invente de nouvelles recettes [...] » (BQG : 16). Dounia parle avec tendresse de la préparation de la cuisine parce que la préparation des repas l'occupe et la distrait de sa misère quotidienne. Il y a certainement dans le roman plusieurs indications du statut privilégié de la nourriture pour Dounia. Lorsqu'elle parle, par exemple, de son gouter préféré, un pain grillé avec du fromage français – un plat métissé – elle dit : « Avant de mourir, c'est ça que je veux manger » (BQG : 24), peut-être parce que ce plat reflète son identité hybride de femme âgée, plus tout à fait libanaise, mais jamais québécoise. Elle parle tendrement de Mme Chevrette qui – à son arrivée au Québec – lui apprend quelques mots, et on peut remarquer qu'ils appartiennent tous au domaine alimentaire, ce qui souligne l'importance de la cuisine pour Dounia : « J'ai appris : banane, sandwich, beurre, pain, manger, pas faim aujourd'hui [...] » (BQG : 73).

Dounia reconnaît que ses enfants ont éprouvé une perte en changeant de pays, et qu'ils ont souffert eux aussi. Elle est fascinée par leur capacité de s'adapter mieux qu'elle : « Je regardais les enfants jouer et je me disais : Comment font-ils ? C'est ce qui me fascine chez les enfants, rien ne les empêche de jouer » (BQG : 68). Dounia observe

l'intégration de ses enfants sans pouvoir y prendre part elle-même : « Je m'assois non loin d'eux et je regarde » (BQG : 76); « L'espace qu'il y a entre nous, je le vois surtout quand mes enfants sont avec leurs amis » (BQG : 77). Les enfants ont dû – à leur tour – chevaucher les deux cultures, vis-à-vis de la langue et des coutumes, mais ils y ont mieux réussi que leur mère, par nécessité. Mais elle nous signale aussi qu'on peut s'habituer à des circonstances : « Tout n'est qu'habitude [...] » (BQG : 43); « Un enfant apprend à marcher, un vieux apprend à mourir » (BQG : 61). Après tout, le processus d'adaptation et le développement d'une nouvelle identité sont complexes et non linéaires, selon les prédispositions, les expériences et les compétences de chacun. En ce qui concerne Dounia, elle s'adapte à travers tout ce qui a trait à la cuisine.

Ce fort parallèle entre la voix et la nourriture se poursuit tout au long du roman. Ce thème revient par exemple au sujet de Salim, qui a besoin de parler, d'être écouté, et d'avoir des gens autour de lui, au contraire de sa femme. Dounia constate qu'un « conteur a besoin de bien connaître la langue » (BQG : 42), ce qui limite grandement Salim dans son nouvel espace. Bien qu'il soit capable de se débrouiller en français, il reste quand même perdu face aux Québécois chez qui il ne trouve pas d'auditoire pour ses récits. Ainsi, quand la voix est retenue, elle étouffe, en contraste avec la nourriture, qui fait vivre. Comme Dounia le révèle, « mon mari est très différent de moi » (BQG : 20). Cela, dans la mesure où ils cultivent une appréciation chez autrui selon des moyens différents. Comme preuve, en vieillissant, Salim devient plus malheureux au fur et à mesure que ses interlocuteurs deviennent moins nombreux – s'ils ne se désintéressent pas carrément de lui –, alors que c'est le contraire pour Dounia, qui se trouve un public en grande partie

grâce à sa cuisine, qui a la faveur non seulement de ses enfants, mais des conjoints de ces derniers ainsi que de leur progéniture.

Son malheur reste longtemps piégé dans sa gorge, mais quand elle remue sa mémoire pour s'ouvrir à sa fille, sa voix, une fois libérée, nourrit et fait vivre, comme la nourriture l'a fait anciennement. Même lorsqu'elle parle de son indépendance, elle le fait à travers un vocabulaire emprunté au monde culinaire : « L'indépendance [...] c'est un désir commun de se lever debout et de dire : "Je suis chez moi, je veux être capable de manger comme je veux [...]" » (BQG : 48). Manger est un acte de la vie si ordinaire, que l'on oublie qu'en plus de son aspect nutritionnel, il est chargé de sens. La cuisine est devenue un espace de réconfort et de plaisir pour Dounia. Dans leur réflexion sur la littérature mineure, Gilles Deleuze et Félix Guattari disent qu'une langue étrangère représente pour celui qui doit la parler « une déterritorialisation de la bouche, de la langue, et des dents » (Deleuze et Guattari, 1975 : 35) et ils soulignent le parallèle entre la cuisine et l'écriture en constatant que « l'écriture transforme davantage les mots en choses capables de rivaliser avec les aliments » (Deleuze et Guattari, 1975 : 36). Le récit nourrit l'esprit et il a la capacité d'altérer la vie.

L'immigrant perd tant en cours de route mais, comme nous l'avons déjà suggéré, la nourriture peut constituer un fil pour préserver les traditions les plus réconfortantes ; la vie se concentre dans les repas et les réunions familiales. Dounia mange et fait manger au lieu de parler ; elle remplace les mots par des repas et des sourires. Au début du roman, elle souligne que, pour le meilleur ou le pire, le vin l'encourage aussi à parler, associant la boisson et la nourriture à des modes d'expression : « Je crois qu'il ne faut jamais laisser

une vieille femme boire du vin... » (BQG : 13). Nous constatons que l'alcool pousse Dounia à révéler des affaires qu'elle voulait taire, et que c'est le vin qui a déclenché son récit. Pour elle, se faire comprendre de sa famille est essentiel. Tout ce qui se fait et ce qui se dit autour de la table avec sa famille – avec ses enfants et ses petits-enfants – transcende l'écart linguistique entre eux. À cet égard, la nourriture devient la manière de communiquer entre Dounia et ses petits-enfants : « C'est ma façon de leur faire du bien, je ne peux pas grand-chose, mais ça, je le peux » (BQG : 16). En créant de nouvelles recettes, elle innove, forcée d'adapter sa cuisine à sa nouvelle vie au Québec. Elle partage l'histoire de sa vie avec un patrimoine gastronomique. Dans la seconde moitié du chapitre, nous allons observer une autre façon pour la vieille femme de transmettre le patrimoine – par la couture – en étudiant l'exemple de *La dot de Sara*. D'abord, cependant, il faut parler de la mise en texte du récit de Dounia, grâce à Myriam.

## **2.4 La voix redonnée chez Farhoud**

### **2.4.1 La collaboration mère-fille dans l'écriture**

À l'intérieur de l'intrigue, le roman est le produit de la collaboration mère-fille. Réfléchir à leur vie les aide toutes les deux à l'examiner et à en démêler le sens. Quand Myriam lui propose le projet d'écriture, Dounia est forcée de faire entendre sa voix. Puisque Dounia est analphabète, elle ne peut que communiquer ses souvenirs oralement à sa fille, qui tend à nouveau le fil de la filiation à sa mère. En partageant son récit, Dounia apprend à se connaître et, en même temps, elle se construit une identité. Au cours de ce processus, la mère découvre en elle-même un pouvoir indéniable, qu'elle ne se

connaissait pas auparavant, et la mémoire culturelle et ses implications régénératrices vont constituer son patrimoine. Lors du dénouement, le personnage de Dounia réussit à accéder à sa propre voix, et trouve l'apaisement après des années de silence et de soumission, se forçant en même temps à saisir les petits moments de bonheur quotidiens. Dounia exprime ainsi cette idée : « J'ai appris à savourer ces instants [de bonheur] comme je bois de l'eau fraîche quand j'ai soif » (BQG : 45). Sa motivation est le besoin de trouver le sens de sa vie, de mieux se comprendre, et elle doit documenter son expérience de vie avant de la dépasser. Elle finit par reconnaître le pouvoir du récit comme porteur d'une compréhension du monde.

Son récit donne à Dounia l'opportunité de se redécouvrir et de reprendre possession de son passé, mais, selon Henri Meschonnic, « [l]e je est toujours dialogique » (Meschonnic, 1982 : 17) parce que la personne qui raconte est toujours entourée des autres. L'acte de raconter a pour Dounia une fonction thérapeutique et, simultanément, une fonction mémorielle et didactique pour ses filles, surtout pour Myriam, puisque c'est elle qui accouche la voix de Dounia. La situation d'exil a provoqué chez elles un renversement des rôles traditionnels de mère et fille. Dans ce cas, la mère a besoin de l'aide de la fille dans des situations où normalement ce serait le contraire.

Il est intéressant de noter que Myriam aussi est d'un naturel silencieux, comme Dounia le souligne : « Ma fille Myriam ne parle pas beaucoup [...] Dans les réunions de la famille, elle est silencieuse comme moi » (BQG : 25) mais, contrairement à sa mère, Myriam est capable de s'exprimer par écrit. Dounia avoue : « Moi aussi, je cherche mes mots, mais ce n'est pas pareil, moi j'ai perdu quelque chose en chemin, tandis que

Myriam a emprunté une autre route » (BQG : 26). Là où la mère a échoué, la fille réussit par la communication écrite, au point de gagner sa vie grâce aux mots qu'elle sait manier avec adresse.

Une fois que Dounia s'abandonne à son projet avec Myriam, elle est inondée de pensées et elle avoue que cela lui fait du bien : « Les mots sortaient de ma bouche, clairs et ordonnés, avec seulement une légère hésitation qui m'est devenue naturelle avec le temps » (BQG : 11). La possibilité de s'exprimer – de partager son récit oral – donne à Dounia une nouvelle attitude et une nouvelle image de soi : « Je ne vois plus les choses de la même manière depuis que Myriam m'a demandé de lui raconter ma vie. On dirait que je vois mieux ce que j'ai fait avec ce que j'avais » (BQG : 126). Dans son écoute attentive, Myriam valorise la vie de sa mère et redonne à Dounia sa dignité.

À l'intérieur de cet espace de recherche identitaire, la mère raconte, et la fille documente. Le témoignage de Dounia pourrait représenter ce qu'elle veut léguer à sa famille, mais elle a peut-être aussi d'autres motivations plus personnelles. Bien qu'elle ne soit pas complètement émancipée, Myriam réussit à lui libérer la voix. Quant à Myriam, l'analyse de l'histoire de sa mère fait de la vie de cette dernière quelque chose qui lui appartient aussi. Cette intervention l'aide à se relier à ses racines : « De tous mes enfants, c'est elle que je sens la plus loin de moi et en même temps la plus proche » (BQG : 25). Myriam partage la langue arabe avec sa mère mais, en même temps, les choix qu'elle a faits au cours de sa vie l'éloignent de sa mère. Toujours selon la réflexion de cette dernière, mise en texte par la première : « Je ne la comprends pas toujours très bien. Elle non plus, peut-être. Nous avons toutes les deux la même langue maternelle, mais que

d'années elle a passées à étudier une autre langue » (BQG : 25). Leur projet biographique repose sur un rapport mère-fille qui demeure tendu en raison des différences qui les séparent. Cependant, après les difficultés liées à l'analphabétisme, poser des mots sur la page imprimée à travers sa fille constitue un épanouissement pour elle : « Il m'arrivait rarement de dire tant de mots à la fois, et j'éprouvais la joie et l'excitation d'un enfant mangeant un cornet de crème glacée après un long hiver » (BQG : 11). Dans un moment de rapprochement entre la fille et sa mère, Myriam lui demande : « Comme cela a dû te manquer de ne pas savoir lire et écrire » (BQG : 30) et Dounia lui avoue : « J'aurais tellement aimé savoir écrire » (BQG : 32). Dounia, le cœur plein d'émotions, est heureuse que sa fille puisse en quelque sorte lire dans ses pensées et savoir transmettre ses sentiments les plus intimes.

Engagée dans son projet avec Myriam, Dounia est « forcée de faire face à sa métamorphose de celle qui parle à celle qui se tait »<sup>56</sup>. Dounia est mal à l'aise, parce qu'elle doit assumer la responsabilité de s'être tue volontairement, en partie parce qu'à l'époque, elle avait l'impression que personne ne voulait savoir ce qu'elle pense. Dounia se rend compte qu'en racontant son histoire, elle risque d'ouvrir la boîte de Pandore parce que, jusque-là, le seul fait qui la protégeait de la vérité est qu'elle en contrôlait la diffusion. Puisque la réalité est dure, parfois, au lieu d'explorer l'histoire, on préfère la laisser tomber afin de s'en échapper, chose que Dounia exprime : « Comment dire à ma fille ce que je n'arrive pas à me dire à moi-même ? » (BQG : 128) et « Comment dire la vérité que j'ai cachée si longtemps [...] ? » (BQG : 139). D'un côté, le fait d'être restée

---

<sup>56</sup> Notre traduction du texte : « forced to face her own responsibility in her metamorphosis from speaking subject to one who has been silenced » (Proulx, 2004 : 132-133).

muette l'a protégée de la dure réalité de sa vie, de l'expression de sa profonde douleur. Comme l'écrit Lynda Burgoyne, « si les êtres humains possèdent la faculté d'oublier ce qui les torture, ce n'est que pour mieux se protéger » (Burgoyne, 1994 : 88). En partageant quelques-uns de ses souvenirs les plus traumatisants, Dounia se libère et peut mieux faire face au passé. À cet égard, le lecteur est au courant de vérités que Dounia choisit de ne pas partager avec sa famille. En ce qui a trait à son fils Abdallah, par exemple, le récit de Dounia n'est que pour nous. Elle le garde à l'insu de Myriam, parce qu'elle veut le protéger lui aussi : « Abdallah est le mouton sacrifié de la famille » (BQG : 130). Dounia établit un parallèle entre son fils et elle, en réfléchissant : « Tous les deux, nous avons été cassés » (BQG : 131) par la vie. Étant donné que c'est Myriam qui communique la pensée de Dounia par le texte, il y a beaucoup d'ambiguïtés quant à la voix narrative. C'est ainsi que l'intrigue du roman présente l'information ; toutefois, il s'agit d'une mise en scène puisque, Myriam étant posée comme l'auteure du récit, rien de ce qui y est présenté ne peut lui demeurer caché. On reconnaît aussi que Myriam a la liberté d'extrapoler ici autour d'un non-dit de sa mère.

#### **2.4.2 Les legs de l'histoire**

La communication intergénérationnelle est un phénomène clé parce que, selon Colette Boucher, « ces repères aident les descendants à prendre leur place dans le monde qui les entoure » (Boucher, 2005 : 195). Dounia rappelle à son fils Samir que « tes enfants sont ta richesse, ta seule richesse » (BQG : 93), mais elle remet en question son propre succès en tant que mère et se reproche de ne pas avoir fait mieux pour ses enfants. Selon

Carrière et Khordoc, « [e]n prenant la parole malgré elle, Dounia tente d'expliquer à sa fille pourquoi elle n'a pas su être une meilleure mère » (Carrière et Khordoc, 2006 : 123). Pourtant, bien qu'analphabète, Dounia réussit à transmettre le goût de l'éducation à ses filles qui, pour leur part, refusent ce qu'elles perçoivent comme la soumission de leur mère. Bien que ses enfants aillent vers la modernité et l'assimilation, ils restent à jamais marqués par leur éducation culturelle, qui se passe en grande partie au cœur de la famille.

À cause de sa vie « nomade », Dounia se trouve toujours marginalisée en raison de son altérité. Elle est restée silencieuse selon la tradition culturelle de son pays natal, mais son récit encourage le lectorat à porter attention à ce que Dounia a à dire. Elle veut examiner son expérience de migration parce que c'est la migration qui l'a rendue impuissante. Grâce à son projet avec Myriam, Dounia commence à comprendre que cette mémoire culturelle et ses implications régénératrices constituent son *patrimoine* pour sa famille. Naïm Kattan remarque d'ailleurs qu'« en donnant voix à la vieille mère [Farhoud] préserve le passé, qui devient une condition pour accepter le nouveau pays et pour se reconnaître comme un enfant du pays d'accueil »<sup>57</sup>. En fin de compte, Dounia accepte la vérité partagée par des milliers d'autres immigrants, selon laquelle là où sont ses enfants est son chez-soi. Il s'agit là d'un thème récurrent dans l'œuvre de cette auteure, un thème commenté par Jill MacDougall, qui indique que les œuvres de Farhoud « sont des rituels de remémoration qui cherchent à réconcilier le passé et le présent dans

---

<sup>57</sup> Notre traduction du texte « by giving voice to the elderly mother, [Farhoud] preserves the presence of the past, which becomes a condition of accepting the new country and accepting oneself as a child of the new country » (Kattan, cité par Proulx, 2004 : 133).

une rencontre qui va au-delà des barrières culturelles ou linguistiques » (MacDougall, 2000 : 140). C'est certainement le cas du personnage de Dounia.

Le monde et le cœur de Dounia sont aussi fragiles que le bonheur. Ce qui piège le malheur dans sa gorge est l'exil intérieur qui a coupé sa voix. En passant du silence à la collaboration littéraire avec sa fille, Dounia entreprend un travail de deuil : « On sait que l'on devra peu à peu faire le deuil de soi-même avant même que nos enfants aient à faire leur deuil de nous » (BQG : 13). Au cours de son récit, Dounia s'adresse parfois au lecteur et parfois à sa fille, et « elle exorcise ses blessures originelles » (Carrière et Khordoc, 2006 : 123). L'écriture sert à accomplir le legs de Dounia, grâce à Myriam : « Myriam m'aidait à dérouler le fil<sup>58</sup> de ma vie » (BQG : 113). Le fait d'avoir documenté son récit oral le concrétise. À ce propos, Naïm Kattan constate que Farhoud « réussit à emprunter le langage de cette femme qui ne parle que l'arabe, nous donne l'impression de transcrire un récit oral truffé de proverbes, de dictons [...] jetant ainsi un regard neuf et frais sur le Canada, le Québec dont [la vieille dame] cherche, à sa manière, à comprendre les mœurs et la politique » (cité par Dahab, 2009 : 108). Si Dounia transmet oralement son legs à sa fille, Myriam assure sa pérennité en écrivant son histoire. Ensemble, Dounia et Myriam lèguent l'histoire de Dounia à leur propre famille, aux autres personnes touchées par l'immigration, et à leur société d'accueil, afin de faire connaître les difficultés de cette expérience et de les sensibiliser à la marginalisation des femmes immigrées. Nous reviendrons sur le thème du legs de la mère dans l'étude de l'œuvre d'Agnant.

---

<sup>58</sup> Nous allons traiter plus profondément du motif du « fil » dans notre discussion de l'œuvre d'Agnant.

## **2.5 Le legs de l'histoire dans *La dot de Sara* de Marie-Célie Agnant**

Dans la seconde partie de ce chapitre, nous nous pencherons sur le roman de Marie-Célie Agnant, *La Dot de Sara*. Agnant est née à Port-au-Prince, en Haïti, en 1953, et habite au Québec depuis 1970. Selon Colette Boucher, son œuvre dresse le portrait d'une femme âgée qui partage « la connaissance du passé aux plus jeunes, parfois malgré la résistance des mères » (Boucher, 2005 : 196). Dans ses romans, les personnages cherchent un point d'intégration dans la société d'accueil, tout en honorant les traditions haïtiennes. Boucher constate qu'Agnant appartient à une génération de « l'entre-deux » (Boucher, 2005 : 198), c'est-à-dire qu'elle fait partie « de celles qui ont choisi d'émigrer et qui ont vécu entre le refus d'intégration des aînés et l'appartenance immédiate à la nouvelle société des plus jeunes » (Boucher, 2005 : 198). Cette expérience influence son écriture et l'auteure est particulièrement sensible au sort réservé à la femme antillaise.

Dans *La dot de Sara*, Agnant fait passer les récits d'une grand-mère exilée au Québec, de l'oralité à l'écriture. Ce roman traite de liens entre femmes de différentes générations qui constituent les piliers de la famille. À travers les mésaventures de la protagoniste, Marianna, Agnant laisse entendre qu'il faut transmettre les expériences de la vie à la nouvelle génération. Suite à l'exil de sa fille Giselle – qui a quitté Haïti pour échapper au lot de misère de sa mère – Marianna la rejoint au Québec après la naissance de sa petite-fille, Sara. Elle restera vingt ans auprès de Giselle à partager avec elle les soins et la responsabilité de l'éducation de Sara, que Marianna considère comme sa propre fille. Les années d'exil permettent à Marianna et Giselle de renouer les liens rompus par le départ de la fille, qui est prête à tout faire pour ne pas suivre les traces de sa

mère. Marianna, de son côté, cherche aussi à s'assurer que sa progéniture échappe à son sort.

À propos de sa propre fille, par exemple, Agnant a déjà remarqué qu'« il lui manque le témoignage » (Boucher, 2005 : 202) des femmes qui ont vécu des expériences très dures. L'auteure confesse qu'elle a été elle-même « témoin de l'âpreté de la vie » (Boucher, 2005 : 202) envers des femmes âgées, et qu'elle a souvent parlé à sa fille « des combats » (Boucher, 2005 : 202) qu'ont menés sa mère et sa tante, parce que, selon elle « il s'agit d'une forme de transmission » (Boucher, 2005 : 202). Boucher parle de l'importance de la femme qui « ose prendre la parole » (Boucher, 2005 : 206), et l'on constate que l'écriture d'Agnant est une représentation de cette « audace ». Elle fait sortir de l'ombre le sort des femmes immigrées en décrivant leurs vies.

En préface à *La dot de Sara*, Boucher pose la question : « Qui n'a pas vécu le deuil, la séparation, la quête qui s'ensuit, et la recherche de réparation qui redonnerait un sens à ses expériences douloureuses ? » (DS : 9) La littérature migrante explore fréquemment la (re)construction de l'identité dans de nouvelles circonstances. Sous ce rapport, en parlant de ses propres enfants, Agnant dit : « Pour moi, il ne s'agissait pas qu'ils soient haïtiens ou québécois, mais des êtres humains très bien dans leur peau » (Boucher, 2005 : 212). En recentrant la discussion sur l'importance de se sentir à sa place quelque part, Agnant accentue la dimension universelle de ses œuvres. À travers Marianna, l'auteure fait entendre la voix d'une collectivité de femmes.

## **2.6 Marginalisation et silence chez Agnant**

### **2.6.1 Les communautés de femmes et l'absence des hommes**

Tout le récit de Marianna évoque la nostalgie du pays d'origine et le sentiment d'aliénation au pays d'accueil. Cette grand-mère porte en elle l'histoire de sa famille et son héritage, lourd de souffrances, et elle insiste sur les similarités entre sa famille immédiate et ses aïeux. Marianna nous explique qu'elle a été élevée par sa grand-mère, Aïda, après la mort de sa propre mère, Man Clarisse. Déjà, la mort en couches de sa mère indique le lien entre le don de la vie et la souffrance. Au sein du roman, Man Clarisse renonce littéralement à sa vie en donnant naissance à Marianna.

La perte la plus significative est celle de la mère parce que c'est elle qui représente l'histoire et l'héritage de la femme. Comme la fille de Chimène – une bonne amie de Marianna qui vient d'Haïti comme elle – l'admet : « Quand on perd sa mère, c'est comme la moitié de notre vie qui s'en va » (DS : 146). Rappelons que, dans *Le bonheur a la queue glissante*, Dounia exprime la même idée. La perte de sa mère met fin à sa vie d'enfant : « Aucun mot ne me redonnera mes cinq ans, avant que ma mère ne meure. Aucun mot ne te donnera une autre mère [ni] [...] un autre passé » (BQG : 115). Si nous poursuivons ce raisonnement, nous pouvons constater que la vie de Marianna aussi a été « cassé[e] » (BQG : 129) dès le début, par la mort de sa mère à sa naissance. Cet événement représente la première marginalisation de sa vie. Curieusement, le récit des deux protagonistes se place du point de vue des mères qui façonnent leur vie autour

de leurs enfants, réalité que les protagonistes connaissent en tant qu'adultes, sans l'avoir connue quand elles étaient enfants.

Selon Marianna, l'arrivée d'un homme, Alphonse, a mis fin à son enfance. À 17 ans, elle a été séduite par cet homme qui « avait mis le feu dans [s]on jeune corps » (DS : 25) avec « ses belles paroles » (DS : 29). Alphonse est devenu « son premier, son dernier souvenir d'homme » (DS : 25-26). Par la suite, elle est restée seule, sans homme, et elle a continué à vivre auprès d'Aïda, avec qui elle a élevé sa fille Giselle<sup>59</sup>. Ce modèle se répètera avec Marianna et sa petite-fille.

Plusieurs années passent et Marianna reste dans sa solitude au Canada avec Giselle et Sara, jusqu'au jour où Marianna rencontre par hasard sa vieille amie Chimène, qu'elle n'avait pas revue depuis longtemps. Dès cette rencontre, un groupe d'Haïtiennes qui se sont retrouvées devient sa communauté montréalaise. Là, les femmes réussissent enfin à transformer leur différence en quelque chose de positif, et elles se soutiennent les unes les autres dans leur pays adoptif. Selon Marianna, « cette rencontre avec Mèmène a complètement changé ma vie [...] m'a sauvée de mon ennui » (DS : 81). Marianna cesse de s'enfermer dans la maison, et – petit à petit – elle commence à sortir et à explorer Montréal avec ses amies. Au lieu d'être heureuse pour sa mère, Giselle l'accuse de s'enfermer dans le passé avec son groupe de vieilles femmes. Mais Giselle aussi est confrontée à son passé et aux leçons de son enfance lorsque sa fille grandit. Giselle, qui depuis toujours accuse Marianna de « march[er] en regardant en arrière » (DS : 76), commence à l'apprécier en observant son rapport aisé avec Sara. Marianna nous rappelle

---

<sup>59</sup> Marianna a toujours vécu une vie de célibataire, en contraste avec Dounia qui a été mariée pendant une cinquantaine d'années.

plusieurs fois dans son récit que même si Giselle est son « unique fille » (DS : 79) et qu'elle lui a tout consacré, « c'est surtout [Sara] qui [la] retient » (DS : 79). C'est Sara qui semble faire bon accueil à la sagesse partagée par les vieilles femmes ; elle reconnaît l'importance de l'histoire et elle veut honorer sa grand-mère et ses souvenirs. En les observant, Giselle commence à reconnaître les liens importants que sa mère et ses amies tissent entre elles.

Le récit partagé donne aux femmes une confiance en elles, et une puissance dans leur collectivité, comme Marianna le reconnaît : « Autant de femmes, autant d'histoires, les mêmes histoires... » (DS : 111). Semaine après semaine, ces femmes se rencontrent et se réconfortent en partageant leurs histoires, qui sont devenues pour elles « une manière de vivre, qui nous permet d'exorciser un passé de misères et de nous raccrocher à ce qu'il y a de bon dans ce passé » (DS : 112), sans aucun jugement de l'une ou de l'autre. Pour revenir un instant à Dounia, en contraste marqué, cette dernière n'a pas de communauté à elle. Elle parle plutôt de la complicité de la communauté d'hommes qui « nous ont appris à plier, à nous taire, à ne rien dévoiler, à avoir honte, à tout endurer » (BQG : 136). Le groupe de femmes qui entoure Marianna la nourrit, alors que la communauté qu'a connue Dounia l'étouffe.

Parmi ces multiples thèmes, on remarque la violence et le fait qu'il est presque impossible d'y échapper ; la fille Giselle a beau s'être construit une vie au Canada, elle n'échappe pas à l'histoire de violence aux mains de son mari et ils finissent par se séparer. Malgré leurs difficultés, Marianna, Giselle et Sara trouvent une façon de faire ensemble leur chemin dans une exploration identitaire de trois générations, et dans un

nouvel espace, « [en] construisant quelque chose de différent et d'hybride à partir de la rencontre »<sup>60</sup>, comme le dirait Bhabha.

Autour de Marianna, on retrouve une communauté sans hommes où les femmes s'entraident. Pour toutes ces femmes qui ont dû se soutenir financièrement, les hommes ne représentent que problèmes, responsabilités et, comme dans le cas de Giselle, violence. Marianna et sa communauté de femmes – y compris ses ancêtres et celles qui viennent après elles – ont appris à bâtir leur vie en se passant des hommes. Notamment, Marianna a élevé sa fille en compagnie de sa propre grand-mère. Dans le foyer de Giselle, Marianna joue en quelque sorte le rôle du père de Sara. Elle décrit d'ailleurs sa petite-fille comme « un peu de Giselle et un peu de moi » (DS : 99). Les femmes forment des partenariats, des « couples » sans hommes. Quand il le faut, Marianna sert de médiatrice entre Giselle et Sara pour ouvrir la ligne de communication lorsque Sara accuse sa mère de ne pas la comprendre. Giselle, à son tour, aide à faciliter la conversation entre Chimène et sa propre fille et c'est à partir de ce moment-là qu'elle commence enfin à apprécier la force de cette communauté de femmes qu'elle observe autour de sa mère. Giselle évolue jusqu'à être capable de reconnaître l'importance des attachements de sa mère et de la communication au sein de cette « famille » de femmes. C'est Giselle qui insiste pour venir en aide à Ita quand sa famille l'abandonne et qu'elle a besoin d'elles. Après tant d'années, elle s'habitue à l'entourage de Marianna, et ne peut résister plus longtemps au charme de femmes qui, selon Marianna, « comme moi, sont nées des mêmes blessures, ont survécu et se retrouvent aujourd'hui, fortes malgré tout » (DS :

---

<sup>60</sup> Notre traduction du texte : « constructing something different and hybrid from the encounter » (Carrière, 2012 : 53) (voir Bhabha, 1992 : 58).

106). Grâce à cette communauté, la mère et la fille forgent un lien fort entre elles. Les vieilles Haïtiennes de Montréal se rendent compte qu'à un moment donné, il n'est plus possible de retourner en arrière parce que « plus rien n'est comme avant » (DS : 115) et qu'elles ont réussi petit à petit à se refaire une vie au Québec, même si cela n'a pas été facile. Agnant rend hommage aux expériences des trois générations de femmes de la famille de Marianna, en nous rappelant que « l'identité est quelque chose qui se modèle au fil des ans » (Agnant à Boucher, 2005 : 216), et que ce n'est qu'en vivant ensemble qu'elles se tissent une identité solide.

Ce roman nous fait découvrir le monde des Haïtiennes prises entre deux cultures au Canada. Carrière constate que « l'acte foncièrement intime de la conteuse et la place donnée à sa généalogie féminine remplacent l'objectivité et la distance attendues de l'historien » (Carrière, 2012 : 57). La femme est celle qui porte l'histoire, dans les deux romans étudiés dans ce chapitre. Marianna lutte toujours pour incorporer à sa nouvelle identité des morceaux de son passé, une expérience que son amie Carmelle décrit comme « s'asseoir sur deux chaises en même temps » (DS : 115). Nous finissons par comprendre que c'est la communication qui compte le plus dans la vie de ces femmes. Pour Marianna, la communication se fait oralement, dans sa propre communauté de femmes – puisqu'elle est conteuse – et aussi par la couture, thème que nous allons explorer dans ce qui suit.

### **2.6.2 L’humiliation économique et l’absence d’éducation**

Un autre thème exploré dans ce récit est celui de l’éducation en tant qu’arme de libération, circonstance qu’on observe également très clairement chez Dounia, alors qu’elle n’en bénéficie que par l’intermédiaire de sa fille. Marianna attribue la plus grande part de sa souffrance à son manque d’éducation, et elle affirme la force de l’éducation en rêvant d’être allée à l’école : « si j’avais pu continuer à l’école par exemple, jusqu’au brevet comme certaines [...] j’aurais sans doute subi moins d’humiliations toutes ces années » (DS : 28). Par conséquent, elle sacrifie sa vie à la poursuite de l’éducation de sa fille, pour améliorer son sort. Sa grand-mère Aïda avait insisté sur l’indépendance, lui disant que « ce qui est à toi, rien ne peut te le ravir. Ni tempêtes, ni orages » (DS : 29). Pour Marianna, par nécessité, c’est la couture – sujet que nous allons traiter en détail un peu plus loin – qui devient ce qui lui est propre, le métier qui la fait vivre en l’absence de formation.

Giselle n’a jamais compris sa mère, ni apprécié ce que sa mère a sacrifié pour elle. Giselle s’éloigne de sa mère pendant son passage au pensionnat, ce qui représente la première d’une série de séparations entre mère et fille. C’est avec tristesse que Marianna raconte que sa fille lui semble être une étrangère, fait qui est, pour la mère, « la plus profonde des blessures » (DS : 33). Malheureusement, la fille ne comprend pas sa mère, fait que Marianna explique en utilisant la métaphore des différents langages : « nous ne parlions pas le même langage » (DS : 32). Pour elle, Giselle est « une âme tourmentée » (DS : 48), avec qui elle se trouve toujours en conflit. Tout au contraire, Marianna s’entend très bien avec Sara.

Le lien entre les générations est une priorité pour Marianna. Elle attire l'attention sur les similarités entre sa grand-mère Aïda et sa petite-fille Sara, lorsqu'elle dit qu'« elle a tout d'elle » (DS : 17). Si Marianna et Giselle ont des problèmes pour se parler, Giselle et sa fille ont elles aussi du mal à se comprendre. Quand arrive le moment où Giselle et sa fille ne s'entendent plus, c'est Marianna qui s'interpose pour arranger les choses. Une nuit, lorsque Sara a disparu et que la police appelle à la maison pour dire qu'ils vont la ramener chez elle, Marianna se tourmente : « Devons-nous, de mère en fille, refaire sans cesse le même chemin ? » (DS : 97) Giselle s'inquiète, mais Marianna sait qu'il faut la laisser tranquille, comme elle l'explique : « Je voudrais tant parler pour chasser la peur, mais je respecte son silence » (DS : 98). Il y a toujours ce conflit entre les générations qui les empêche de se faire confiance, et toujours ce thème du silence qui s'impose par défaut.

Giselle, pour sa part, abandonne la vie de sa mère pour échapper à un tel sort. Elle veut participer à sa communauté de femmes, mais elle est obstinée et elle rejette ce monde afin de se séparer de la vie de sa mère, comme Marianna l'explique : « Elle lutte [...] contre un désir irrésistible de prendre part à ce monde » (DS : 68). Au Québec, elle se marie avec un homme qui n'est pas « ce qu'il y avait d'extraordinaire » (DS : 40) et elle reste incapable pendant longtemps d'avoir des enfants. Marianna lui suggère des remèdes haïtiens, mais Giselle estime que « tout ce qu'elle avait laissé au pays n'était que bêtises » (DS : 40) et elle implore sa mère de ne pas en parler. Mais une fois que Giselle accouche, elle fait appel à sa mère pour qu'elle vienne d'Haïti parce qu'elle a besoin de son aide. Entre Marianna et le bébé, c'est le coup de foudre, et c'est Sara qui efface tout

de sa mémoire, avec « ce sourire qui me fait fondre... tout simplement » (DS : 43). La nouvelle grand-mère constate rétrospectivement qu'elle suivait malgré elle un certain nombre de conseils vis-à-vis l'éducation de Giselle, mais qu'elle ne les suivrait pas pour sa participation à l'éducation de sa petite-fille Sara.

Il y a plusieurs exemples, au fil du récit, de rituels et de discussions qui réunissent la famille de Marianna. Par exemple, vers la fin du récit, avant le retour de Marianna<sup>61</sup> en Haïti, Giselle révèle combien elle lui est chère :

J'ai aussi appris à voir le monde autrement grâce à toi et aujourd'hui, je dois te l'avouer, maman, en ces moments-là, je remercie le ciel de ta présence ici toutes ces années. Tu n'as pas été que la gardienne de ma fille, tu as été la gardienne de mon équilibre [...] rien ne pourra te remplacer. Tu seras toujours présente, à mes côtés (DS : 158-159).

Le rapprochement entre mère et fille emplit Marianna de joie. Celle-ci a l'impression d'avoir réussi sa vie parce que sa fille et sa petite-fille se portent bien. Elle est heureuse que Giselle comprenne enfin « l'ampleur du sacrifice » (DS : 159) qu'elle a fait pour son unique enfant.

### **2.6.3 L'isolement à Montréal**

Dans une vie difficile qui rappelle celle de Dounia, Marianna souffre pour s'assurer que sa fille ait une meilleure vie. La protagoniste avoue : « Je pris la décision ferme et irrévocable d'élever seule mon enfant » (DS : 26), pour protéger la vie de Giselle. Marianna raconte avec nostalgie tout ce qu'elle a fait pour assurer l'avenir de sa fille. Par exemple, elle a d'abord quitté son village natal et ensuite elle a suivi sa fille au

---

<sup>61</sup> Le désir de Marianna de retourner en Haïti s'oppose aux sentiments de Dounia, qui n'a pas d'envie de rentrer au Liban et qui constate que son chez-soi se trouve surtout à proximité de ses enfants.

Québec, bien qu'elle-même ait préféré la vie en Haïti. Elle a vécu un double exil (comme Dounia) dès l'époque où elle vivait près du pensionnat de sa fille : « Je menais à la capitale une vie de recluse » (DS : 35), coupée de ses amies et de tout ce qu'elle avait toujours connu. En arrivant à Montréal, elle se trouve de nouveau coupée du monde « entre les quatre murs blancs d'une cage » (DS : 31). Jorges constate qu'en contraste avec Haïti, « le domicile au Canada, moderne et bien équipé, se transforme en prison pour la protagoniste » (Jorges, 2012 : 57). L'absence d'amies fait que Marianna se sent seule, et même emprisonnée.

Marianna exprime son désir de finir ses jours dans la maison où elle est née, mais Giselle lui dit de vendre « cette vieille baraque » (DS : 63) et de rester au Québec. Les mots de Giselle blessent Marianna, parce qu'elle a compris que sa fille ne tient aucun compte de sa vie ni de son point de vue. Marianna est si triste et fâchée qu'elle ferme les yeux « pour ne pas exploser de colère » (DS : 63). C'est encore un exemple d'un manque de communication de la part de Giselle, qui ne reconnaît pas que la maison de sa mère lui est chère. Marianna ne lui répond pas, parce que « le mots n'arrivent pas à se frayer un chemin » (DS : 64) dans sa gorge, à cause de sa colère. C'est l'occasion pour Agnant de confronter deux perspectives d'immigrantes : l'une est nostalgique tandis que l'autre est convaincue de la supériorité de la société d'accueil. Puisque le roman se concentre sur l'angle nostalgique de Marianna, c'est la tendresse pour Haïti qui est mise en valeur.

## **2.7 Se nourrir des souvenirs : la transmission orale du patrimoine chez Agnant**

Ce roman met en scène le processus de transmission de la mémoire. Agnant nous rappelle qu'en Haïti le degré d'alphabétisation est toujours assez bas et, pour faire entendre leurs voix, les femmes transmettent l'histoire de façon orale. Mary Jean Green traite « des textes plus récents des immigrantes québécoises qui offrent la transmission intergénérationnelle de femme à femme comme base de reconstruction de l'identité personnelle et culturelle »<sup>62</sup>. Pour Marianna, l'histoire de sa vie couplée avec son récit va constituer son legs. Marianna souligne l'importance de cette forme d'héritage en commentant : « Si on ne se nourrit pas aussi de souvenirs, comment apprécier et comprendre ce que nous vivons aujourd'hui ? » (DS : 69). Les histoires et les leçons de nos ancêtres ont la capacité de nous aider à mieux nous ancrer. Le thème de la femme forte et indépendante sert de fil conducteur tout au long du roman, et cette idée représente la « dot » du titre. Myriam Chancy reconnaît l'importance de cette forme d'héritage en constatant qu'« il ne devrait pas y avoir d'aïeule morte, ni réduite au silence, ni oubliée autour de nous, parce que ce sont elles qui nous transmettent la mémoire capable de transformer notre avenir »<sup>63</sup>. Le fardeau de celles qui ont survécu est de partager leur sagesse, afin d'améliorer l'avenir des générations futures.

---

<sup>62</sup> Notre traduction du texte : « more recent texts of Quebec immigrant women, who offer intergenerational transmission from woman to woman as the basis for a reconstruction of personal and cultural identity » (Green, 2002 : 147).

<sup>63</sup> Notre traduction du texte : « there should be no dead, silenced, forgotten foremothers among us, for it is they who provide us with a guide to a memory that will transform our forward motion » (citée dans Proulx, 2004 : 35).

Malgré le fait qu'« elle ne connaissait rien pourtant des lettres » (DS : 19), la grand-mère Aïda a reconnu l'importance des récits. Agnant insiste, d'ailleurs, sur le fait que « les femmes jouent ce rôle de la transmission par l'oral » (citée par Boucher, 2005 : 202). Ces histoires appartiennent aussi à Sara maintenant : c'est ce que Marianna « lui laisse en héritage » (DS : 69). Grâce à la sagesse et à l'appui de son entourage de femmes, Marianna a réussi à élever Giselle et, ensuite, Sara. La *dot* que Marianna offre à sa petite-fille est la sagesse de ses ancêtres.

### **2.7.1 Raconter Haïti à Sara et l'enracinement**

Contrairement à sa mère Giselle, Sara est ravie d'écouter les histoires de sa grand-mère Marianna et de ses amies, qu'elle appelle « ces grand-mères-trésors » (DS : 124). Sara reconnaît l'importance de ces récits, chose qu'elle confirme en promettant à Marianna qu'« un jour, grand-maman, j'écrirai ton histoire, l'histoire de ta vie. Elle sera belle. Tu verras » (DS : 29-30). Les histoires de Marianna montrent comment l'enfance, ajoutée à ce qui est transmis de génération en génération, conditionne la vie. En outre, Proulx souligne « le besoin de la part de la protagoniste de se réclamer d'une position discursive qui lui permettra de se réconcilier avec son passé tout en redéfinissant son présent, afin de contrer les effets déstabilisants de son excentricité »<sup>64</sup>. Marianna adore partager des histoires avec Sara, parce qu'elle sait que celle-ci comprend l'importance de documenter la vie. Puisque Sara cherche à assouvir son désir de tout savoir de son passé,

---

<sup>64</sup> Notre traduction du texte : « the need for the protagonist to claim a discursive position that will allow her to embrace her past while at the same time redefining her present in such a way as to counter the destabilizing effects of her eccentricity » (Proulx, 2004 : 128).

Marianna prend l'habitude de lui « raconter là-bas » (DS : 30). L'oralité se donne à lire comme l'affirmation par Marianna de sa propre vie et le récit de sa mémoire suit le flux de ses pensées. L'œuvre d'Agnant habite, selon Ziethen, « un continuum spatiotemporel qui permet de penser non pas *sans* frontières, mais *à travers* les frontières » (Ziethen, 2015 : 108). Cela permet de combler le fossé entre Marianna et sa petite-fille. Le résultat est que, pour la protagoniste, Sara devient « le baume pour panser la blessure de mon déracinement » (DS : 31), parce qu'elle veut bien l'écouter et, ainsi, légitimer sa vie.

Au fil des pages du roman, à travers Sara qui reçoit avec joie l'héritage oral de sa grand-mère – ce fil d'une autre génération –, sa mère Giselle apprend aussi à reconnaître la valeur de cette filiation qui fait d'elle la descendante de la puissante et aimante Aïda, son arrière-grand-mère. Nous constatons que le partage de l'histoire s'appuie sur deux réalités ; il faut d'abord la volonté de la part de celle qui parle, mais il faut en outre un désir de la part de celle qui écoute. Pendant longtemps, Giselle résiste à l'histoire, ce qui rend impossible un tel échange entre sa mère et elle mais, peu à peu, elles se rapprochent. Marianna insiste pour faire accepter à sa fille qu'« [i]l est très difficile de fuir son passé [...]. Quoi qu'on fasse, il nous en restera toujours un peu » (DS : 18). La fille reconnaît enfin l'importance pour sa mère du retour en Haïti et elle la rassure en disant que « [n]otre pays devrait être la terre où l'on se sent le mieux [...] qui reconnaît le bruit de nos pas » (DS : 163). Giselle concède que, pour sa mère, ce pays est Haïti.

Sara rassure Marianna qu'elle va continuer la lignée des femmes : « ...avec plaisir je ferai un enfant. Une fille. Pour nous deux. Elle s'appellera AïdaMarianna » (DS : 139). Cette déclaration conforte sa promesse de continuer également la tradition des histoires,

qui est la responsabilité des femmes dans ce roman. Toutes les femmes ont tellement perdu dans leur vie (des hommes, des enfants, des mères) mais elles survivent, elles continuent, et elles finissent par aider la génération suivante. Tandis que Giselle rejette tout ce qui concerne Haïti – « Giselle m'en voulait de toujours parler de "là-bas" » (DS : 52) –, Sara désire ardemment cet héritage oral de sa grand-mère, et de son entourage de vieilles femmes.

Mais la protagoniste elle-même se rend compte assez vite de la possibilité que son pays natal « a[it] peut-être perdu toute trace de mon souvenir » (DS : 168). Même en retournant « chez elle », Marianna éprouve le sentiment désorientant d'être coincée encore une fois dans « l'entre-deux ». Sara est devenue le centre de sa vie, mais la réalité est que Sara n'a aucun lien direct avec Haïti à part un lien symbolique à travers les histoires de Marianna. Après vingt ans, Marianna considère que son identité était forgée par rapport à Sara, réalité qu'elle semble reconnaître lorsqu'elle admet : « Gran'Aïda le disait bien : Nous avons tant de vies, nous renaissions tant de fois » (DS : 170). Il faut se réinventer de nouveau, se forger encore une fois une nouvelle identité.

Même si se retrouver en Haïti l'oblige à se redéfinir encore une fois, Marianna se rend tout de suite compte que le fait d'avoir raconté Haïti à Sara l'a aidée inconsciemment à y rester connectée. Autrement dit, sa séparation physique de son pays natal n'a pas brisé son lien affectif et mémoriel. Malgré ses inquiétudes, quand elle arrive à sa maison en Haïti, elle dit que « [l]e bonheur me saute au visage » (DS : 170) et, en buvant son premier café, elle comprend qu'elle est chez elle. Elle confie à son ami Mathurin : « je suis née à nouveau aujourd'hui » (DS : 172). Grâce à sa mémoire et à ses

valeurs, Marianna peut refaire sa vie, peu importe où elle se trouve. Nous constatons que ceci est la preuve du réconfort qu'elle trouve dans tous les vieux récits, qui constituent patrimoine, qu'elle apporte avec elle dans ses histoires ; de la sorte, son patrimoine est rattaché à un lieu affectif mais il demeure mobile.

### **2.7.2 Se raconter à travers des proverbes et des métaphores**

Marianna, qui connaît la force de la parole, indique que « [g]arder le silence est pour moi un vrai supplice » (DS : 50), tout au contraire de ce que nous avons vu avec Dounia. Malgré cela, Marianna fait tout pour éviter les conflits avec Giselle ; par exemple, elle sait bien se taire devant sa fille, comme elle l'avoue au lecteur : « Je gardai le silence. C'est ainsi que nous nous y prenions pour régler ces problèmes trop lourds et pour elle et pour moi » (DS : 37). Au long des années, la circonstance la plus difficile pour la mère est de préserver la paix entre sa fille et elle. Elle constate qu'elle n'arrivait pas « à trouver les mots pour exprimer [ses] inquiétudes » (DS : 39) ; alors, lorsque sa fille raconte des histoires de sa vie à l'école, et lorsqu'elle parle de sa vie au Québec, et de son mariage, Marianna continue à garder le silence. D'ailleurs, Marianna décrit leurs rapports comme « ces dilemmes sans visages [...] ces puzzles que nous n'arrivions pas à mettre en place » (DS : 38). Par son récit, Marianna dévoile que le silence étouffe, comme nous l'avons observé aussi dans *Le bonheur à la queue glissante*. C'est le partage des histoires couplé à la capacité d'être honnête les unes avec les autres qui vont les libérer plus tard dans le récit et qui les mènent à une réconciliation.

Nous observons que, pendant leur vie ensemble, il y a toujours ce va-et-vient entre Marianna et Giselle. Au cœur de leur conflit, il y a ce rejet des idées et des traditions de la mère par la fille qui a peur d'être condamnée au même sort, et cela est basé sur différents liens affectifs au pays d'origine pour chacune d'entre elles. Marianna tient au pays ancestral pour des raisons très claires : Haïti représente ses liens personnels, sa langue, sa communauté. Elle est nostalgique tout en reconnaissant la difficulté de la vie là-bas, et elle se force à s'adapter un peu, afin de rester avec Sara – « l'amour de [s]a vie » (DS : 101) – qui devient vite sa raison d'être. C'est vrai que Marianna se rend compte, peu à peu, que « là-bas, s'éloigne de moi » (DS : 41) et qu'elle s'habitue au Québec. Enfin, elle s'accroche à la petite « comme à un nouveau souffle de vie et d'espoir » (DS : 42). Pour Giselle, Haïti représente la pauvreté et le manque de possibilités. Elle le rejette entièrement et le dévalorise au profit de sa vie canadienne. Pourtant, le roman révèle que cette vie est, elle aussi, pleine de défis. La discorde entre Marianna et Giselle est causée par leur différence de point de vue sur la vie en Haïti, qui représente pour la fille la marginalisation et l'étouffement, comme une prison. Tristement, Marianna prend le rejet du pays natal de Giselle comme un rejet personnel. Quant à Sara, qui ne connaît Haïti qu'à travers les histoires de sa grand-mère, ce pays la fait rêver à des ancêtres qu'elle n'a pas connus, et ancre sa vie, grâce à sa grand-mère bien-aimée. Pour Sara, Haïti est la terre de tous les fantasmes. Son adoration pour Marianna et « son pays » la rapproche de sa grand-mère, tandis que la haine que Giselle éprouve pour Haïti l'éloigne de Marianna.

Dans l'écriture d'Agnant, les proverbes et les mots en créole qui parsèment le texte jouent un rôle très important dans le partage de la culture de Marianna. Jean Plaisir

souligne la puissance de la mémoire dans la culture haïtienne, en constatant que le rôle de l'histoire est de faciliter « l'exploration de leur passé, leur présent et leur avenir, tous ensemble. On éprouve l'agonie, la lutte, la mort et la victoire au cours de ce voyage collectif dans le temps »<sup>65</sup>. Par le truchement des proverbes reliés aux fables, Marianna fait circuler la sagesse féminine.

Une des images répétées est celle de l'anguille. L'anguille est un animal migrateur qui se cache parce qu'il n'aime pas la lumière ; dans *La dot de Sara*, ce poisson constitue une métaphore de la vie de Marianna. Marianna fait référence à son « anguille de vie » pendant tout le récit. Par exemple, quand elle quitte Haïti pour aller rejoindre Giselle au Québec, elle dit : « mon anguille de vie changeait de cap » (DS : 31), ce qui souligne le changement profond que ce déplacement représente pour elle. Nous voyons dans l'image de l'anguille un parallèle avec la « queue glissante » de Dounia dans le roman de Farhoud puisque la queue glissante et l'anguille sont toutes les deux difficiles à attraper. Une fois installée à Montréal, elle s'éprend de sa petite-fille, ce qui la pousse à constater : « Mon anguille de vie a enfin trouvé une ancre, un port, un but, qui a nom Sara » (DS : 42). Marianna s'est trouvé un nouveau « chez-elle » grâce à sa petite-fille.

Son récit est parsemé de mots créoles, comme, par exemple, « *l'actzssan* » (DS : 36), une soupe à base de maïs, que Marianna mange parce qu'elle n'a pas d'argent après avoir payé le pensionnat de Giselle. Cette bouillie représente le sacrifice de Marianna pour sa fille. Elle parle aussi des « *bayahondes* » (DS : 18), une espèce d'acacia,

---

<sup>65</sup> Notre traduction du texte : « journey through their past, present and future together. They experience agony, strife, death and victory throughout this collective journey in time » (Plaisir dans Spears, 2012 : 272).

lorsqu'elle décrit la terre à l'Anse-aux-Mombins, où, selon Marianna, il n'y avait que de « rares gouttes de pluie » (DS : 18). Elle parle de son enfance très pauvre, où il n'y avait pas assez à manger, et elle s'identifie avec l'arbre qui prospère malgré la sécheresse.

Dounia partage aussi l'image de l'arbre trop souvent transplanté qui ne réussit pas, mais dans l'exemple de Marianna, l'arbre survit malgré tout, contrairement au sort réservé à l'arbre dans l'expression similaire de Dounia. C'est beaucoup plus optimiste. C'est surtout lorsqu'elle parle de son enfance qu'elle emploie des expressions créoles, souvent liées aux souvenirs d'enfance, comme le jeu « *lago* » (DS : 24) ou le cache-cache. « *Ti mali* » (DS : 22) est le terme d'affection qui veut dire « ma petite fille » employé par sa grand-mère Aïda. Elle se rappelle affectueusement d'une « langue comprise de nous seules » (DS : 24), une langue composée parfois de mots inventés, entre complices, un monde qu'elle recréera auprès de Sara.

C'est la grand-mère Aïda qui a appris à Marianna l'importance de l'histoire et du passé, et qu'il fallait toujours respecter les deux : « Tout ce que tu ignores est plus grand que toi et il faut avoir la sagesse de le respecter » (DS : 20). Si on oublie les leçons du passé, on risque que le malheur se répète. En fait, la plupart de la sagesse d'Aïda est dispensée sous forme de proverbes, qui offrent des images concrètes de la nature et des gens. Les proverbes contiennent normalement une morale ou – comme nous l'avons constaté – une expression de la sagesse, qui se partage typiquement à l'oral. Par exemple, Aïda évoque l'expérience des vieux navigateurs par l'expression « on ne sait jamais sur quelle barque naviguera notre vie demain » (DS : 22). La popularité des dictons trouve ses racines dans des contes folkloriques. Un autre dicton, par exemple, nous offre un

aperçu d'importantes valeurs haïtiennes. Lorsque Marianna est encore en Haïti, elle s'inquiète de Giselle et de ce qu'elle raconte à sa mère dans des lettres. Son amie lui rappelle : « les enfants sont des ingrats, lorsque tu les baignes, il ne faut leur laver qu'une oreille » (DS : 40). Ce dicton veut dire que si on donne trop aux enfants, ils ne s'en rendent même pas compte, puisqu'ils n'ont pas de malheurs pour distinguer des bonheurs de la vie. Nous constatons qu'il y a un parallèle entre cette leçon et celle de Dounia sur « Abdo le malheureux »<sup>66</sup>. Une de leurs amies à Montréal, Madame Raymond, dit aux femmes : « *Oh, mes amies, bon Dieu dit pas ça !* » (DS : 121), ce qui signifie que le Bon Dieu n'en demande pas tant, et que leurs enfants et leurs petits-enfants sont gâtés parce qu'ils ne sont privés de rien. Le résultat est que rien n'a de valeur pour eux.

Malgré cet exemple, nous observons que la langue créole ne joue en général pas de rôle dans la vie montréalaise de Marianna. Puisque Marianna est coupée de sa communauté en arrivant à Montréal, et reste isolée à cause des choix de sa fille, la langue créole reste attachée à son ancienne vie. Elle ne se développe pas, grâce aux rapports avec d'autres amies haïtiennes, par exemple, avec qui elle pourrait parler tous les jours en créole. Cela ne change qu'à partir de sa rencontre avec Chimène après de longues années passées à Montréal. Dès lors, elle s'entoure d'une communauté de femmes avec qui elle peut le parler. Cette situation rappelle la notion de Lise Gauvin selon laquelle la langue

---

<sup>66</sup> « Abdo le malheureux » est une histoire que le père de Dounia, un prêtre, a souvent racontée : Abdo se plaint que sa maison est trop petite pour lui et toute sa famille. Son prêtre ou imam lui dit de faire rentrer dans sa maison un animal de plus chaque nuit, avec sa famille. Abdo devient de plus en plus malheureux ; c'est alors que le prêtre lui fait sortir un animal de la maison chaque soir, jusqu'à ce qu'Abdo ne se retrouve qu'avec sa femme et ses enfants. Et sa maison lui paraît grande.

est un système de signes particuliers à une culture. Marianna est heureuse de se retrouver avec des gens qui partagent le même « code »<sup>67</sup> qu'elle.

La langue créole est liée à ses souvenirs d'Haïti et de son enfance. Dans ce sens, elle représente une coupure entre la vie haïtienne et la vie montréalaise de Marianna. Certes, il n'est pas possible pour la plupart des migrants d'abandonner complètement leur passé. À cet égard, Marianna partage la sagesse d'Aïda, selon qui « notre passé est comme la lune [...] Il nous suit, il a les yeux fixé sur nous » (DS : 18), ce qu'elle confie lorsqu'elle veut démontrer à sa fille l'importance de son histoire personnelle.

## **2.8 Tisser les liens chez Agnant**

### **2.8.1 La couture comme exploitation économique : entre piège et libération**

C'est la couture qui assure l'indépendance de Marianna. Elle travaille très fort pour payer les frais de scolarité de sa fille parce qu'elle a la sagesse de se demander : « que deviendra-t-elle [...] si elle ne peut recevoir une bonne éducation ? » (DS : 36) Toute sa vie est mise entre parenthèses à cette fin. Elle cousait pendant seize heures chaque jour et se privait de nourriture, par exemple, pour que Giselle mange à sa faim. Marianna est récompensée par la fierté de savoir que sa fille est « vraiment très très intelligente » (DS : 36) selon les sœurs du couvent, et qu'elle va avoir des opportunités dans la vie qu'elle-même n'a pas eues. Marianna constate que les mères « [voulaient] pour nos enfants une part de tout ce que la vie nous avait refusé » (DS : 38). Au cœur des

---

<sup>67</sup> Gauvin parle des « présupposés d'une langue, de toute langue, et le rapport au code qui les sous-tendent » (Gauvin, 2000 : 211).

différences entre Marianna et Giselle se trouve leur première séparation lorsque la fille habitait en pensionnat, que la mère décrit comme « ce monde dont elle m'excluait » (DS : 37). Pour Marianna, les aspects qui déterminent un monde sont des rapports sociaux, et elle n'a aucune interaction avec l'école privée de sa fille.

Marianna parle avec tendresse d'Aïda, et de son « infatigable machine à coudre » (DS : 19) qui tournait « du matin au soir » (DS : 19) pour soutenir sa famille. Le métier de couturière est la dot de Marianna. Grâce à sa grand-mère et à ses amies, Marianna est devenue « une des couturières les plus réputées » (DS : 22) de la région. Cet art a permis à Marianna de fournir à Giselle une bonne éducation et de l'élever seule, sans s'appuyer sur un homme, ce qui lui apporte une grande fierté : « j'avais juré de mourir s'il le fallait, agrippée à cette machine à coudre, plutôt que de retirer Giselle du pensionnat » (DS : 36). Puisque son métier les a nourries et qu'il a occupé presque tout son temps, il va de soi que le récit de Marianna soit parsemé de métaphores de la couture. Marianna parle du fait qu'Aïda « cousait bout à bout des sacs [...], taillait, surfilait. [...] Toute la nuit, elle s'était fatigué les yeux et usé les doigts à piquer, à ourler » (DS : 21). Plusieurs générations de femmes haïtiennes ont gagné leur vie grâce à ce type de couture épuisante ; elles éprouvent par conséquent un sentiment ambivalent pour cette activité : à la fois de la reconnaissance et la fierté du travail accompli, ainsi qu'une frustration envers un travail ingrat, que Marianna, par exemple, souhaite ne pas transmettre à sa fille.

La plupart du temps, c'est Marianna qui utilise des analogies à la couture dans le roman, mais quand Giselle emploie ce thème, c'est afin de décrire un piège : « comme si une main invisible faisait aller des aiguilles, tissant autour de nous des filets qui ne sont

rien d'autre que le fil de notre existence, Marianna. C'est toi, n'est-ce pas, qui sans cesse répètes cette phrase ? C'est aussi bon pour toi, non ? » (DS : 64) Giselle veut dire que malgré nos efforts, parfois la vie nous échappe et prend une autre direction, et que même si Marianna et elle comprennent la vie de perspectives différentes, leurs opinions sont aussi valables.

La métaphore de la couture suit Marianna jusqu'à la fin de son récit, lors de son retour en Haïti qu'elle décrit ainsi : « [L]e bonheur du retour commence à s'effiloche » (DS : 163), comme un tissu usé. Pour la première fois de sa vie, Marianna se demande : « Qui suis-je ? » (DS : 164) Elle se découvre étrangère dans l'ancien pays, en raison de sa longue absence, mais ses souvenirs lui reviennent profondément et physiquement sur place et son cœur s'emballa quand elle revoit la mer. L'homme qui gardait sa maison lui dit avec fierté et pour la rassurer : « votre machine est toujours là » (DS : 172). Après toutes ces années passées, et tous ces changements, sa machine à coudre l'attend encore. Cette machine représente la couture qui a été l'ancre de sa vie en Haïti, et donc la certitude qu'elle peut toujours reprendre le fil de sa vie à Haïti.

### **2.8.2 La couture comme lien social entre les générations**

Nous avons déjà souligné que l'histoire des femmes est transmise sous différentes formes. Les femmes font passer leurs histoires aux futures générations entre autres par le tricot, la broderie, les berceuses et comptines, et la couture. Dans *La dot de Sara* elles tissent les histoires comme elles tissent les vêtements. Si sa grand-mère a appris à la protagoniste la continuité de la vie et sa connexion à l'histoire, elle l'a fait en employant

l'image du fil : « La vie, tu sais, n'est rien qu'un long fil que l'on tire et qui s'en va et qui revient, sans cesse, toujours le même fil » (DS : 20). Cette image du fil est aussi une métaphore efficace pour joindre de multiples générations, parce que le fil d'une conversation est comme un fil qui attache des morceaux de tissu.

Cependant, soulignons qu'il y a une différence notable dans ce que la couture représente pour chaque génération de femmes. Pour Marianna, la couture représente bien sûr l'indépendance et la capacité de subvenir à ses besoins, alors que pour Sara, coudre est l'image même de la soumission. Celle-ci exprime à sa grand-mère avec colère que : « Moi, je refuse de savoir coudre et faire à manger ! » (DS : 23). Agnant nous donne une image ambivalente de la couture ; c'est-à-dire qu'elle permet aux femmes de soutenir financièrement leurs familles, mais en même temps elle représente une sorte d'esclavage auto-infligé, dont leurs enfants profitent. Ici encore, une génération se sacrifie pour la prochaine, comme c'était le cas pour Dounia. Il est intéressant de noter que Sara rejette complètement le métier qui a aidé Marianna à payer l'éducation de sa mère (Giselle) et par conséquent à améliorer leur vie. Mais Marianna nous rappelle aussi le dicton suivant : « ce que les yeux ne voient pas ne révolte point le cœur » (DS : 39), pour dire que parfois, on souffre de difficultés sans que la jeune génération ne s'en rende compte. Si Giselle ne se rend pas compte du sacrifice de Marianna, Sara, elle, le voit très bien. C'est précisément parce qu'elle le voit clairement que Sara refuse d'apprendre à coudre. Pour elle, la couture est un rappel de la pauvreté et de l'exploitation. Nous constatons que, dans *La dot de Sara*, la couture sert de métaphore pour l'indépendance des femmes et pour la collectivité qui est représentée. Par exemple, Agnant affirme que les femmes « tisse[nt]

des réseaux » pour s'entraider (Boucher, 2005 : 202). Ainsi, Agnant emploie une série de métaphores liées à la couture pour représenter le réseau de relations que les femmes créent autour d'elles.

Pour résumer, ce chapitre s'est intéressé à l'importance de trouver sa voix et à l'importance de l'expression orale comme don ou patrimoine de la mère aux enfants et aux petits-enfants. En s'appuyant sur des œuvres de Farhoud et d'Agnant, notre étude a proposé d'explorer les nuances de l'expérience de la migration de la perspective de la mère âgée, et la façon dont le partage de la sagesse passe dans ce cas par l'oralité. Certes, la voix de Dounia diffère de celle de Marianna. Dounia dépend de sa famille et de son mari et s'efface devant les autres. Elle hésite à prendre la parole et elle a l'habitude de se cacher derrière des gestes et des proverbes. La communication de Dounia se fait de préférence par la cuisine, sa propre façon de métisser un peu son ancienne vie et sa vie actuelle, c'est sa stratégie pour remplacer les mots qui lui demeurent inaccessibles.

Tout au contraire, avec Marianna, nous observons la voix forte d'une femme puissante, indépendante et déterminée qui reconnaît le pouvoir de la parole. Grâce à la couture, elle élève sa fille, et la promet à un avenir où Giselle n'aura pas à s'appuyer elle-même sur ce métier traditionnel des femmes, synonyme d'exploitation économique. En reprenant les leçons de sa propre grand-mère, Marianna parvient à transmettre le patrimoine haïtien à sa petite-fille, et à perpétuer dans la terre d'exil l'amour de sa culture d'origine. Marianna a toujours vécu en partageant l'espace, et en discutant avec les femmes dans son entourage. Il lui arrive seulement de garder le silence avec sa fille, pour

éviter le conflit. Quelles que soient leurs différences, et malgré leurs approches contradictoires, les deux protagonistes âgées réussissent à transmettre leur sagesse et leurs valeurs à leur progéniture.

Nous remarquons que le rôle des hommes est aussi contrasté dans la vie des deux femmes. Dounia et Salim sont ensemble pendant une cinquantaine d'années, et elle a une vie très dure, en grande partie à cause de lui. Marianna, par contre, est avec Alphonse pendant quelques semaines seulement, mais sa vie est également dure. Les deux femmes ont vécu de grandes difficultés, mais elles se sont toutes les deux émancipées finalement par la parole. Les romans de Farhoud et d'Agnant documentent l'histoire des femmes, et ici les hommes ne semblent pas faire partie de la discussion sur la sagesse, ni sur les valeurs familiales et les traditions. Ceci dit, il convient de partager les derniers mots de Salim avant sa mort dans *Le bonheur à la queue glissante* : « On ne sait jamais quand [...] un mot, une phrase peut tomber au bon moment dans la tête de quelqu'un et l'aider, à changer, à vivre... » (BQG : 143-144), ce qui marque la grande importance des mots. Pour mettre en contexte la signification des dernières paroles de Salim, il faut dire que, plusieurs années auparavant, c'est grâce à un récit qui lui est tombé dans les mains qu'il ne s'est pas suicidé. Bien que notre étude ait été axée sur l'importance de partager des histoires entre femmes, le commentaire de Salim souligne la valeur de la communication et de l'histoire pour tout le monde.

La question à l'étude dans ce chapitre a été le legs de l'histoire chez ces deux femmes âgées. Avec des exemples tirés du *Bonheur à la queue glissante* et de *La dot de Sara*, nous avons montré l'expérience de certaines mères migrantes et la façon dont les

protagonistes réussissent à transmettre leur patrimoine respectif à leur famille, chacune à sa propre manière. Selon Nicole Brossard, « la littérature nous révèle souvent la partie invisible qui cherche plus que tout à faire triompher la vie, malgré les blessures de la domination, de l'exil [...], de la souffrance infligée » (citée dans Carrière, 2014 : 18). Ces récits nous ont permis de présenter la perspective de deux femmes marginalisées – non seulement parce qu'elles ont vécu l'exil, mais aussi à cause de leur manque d'éducation, de leur langue, et de leur genre sexuel – et nous avons observé l'affranchissement de ces femmes qui ont dû apprendre à vivre dans de nouveaux espaces linguistiques et culturels.

Dans le troisième chapitre, nous allons examiner une approche complètement différente de l'expression de l'expérience de l'immigration chez Dany Laferrière et Pan Bouyoucas, cette différence renvoyant éventuellement au statut d'homme des auteurs et protagonistes. En contraste avec les récits assez sombres traités dans ce chapitre, dans les œuvres de Laferrière et de Bouyoucas, les auteurs se servent de l'ironie et de l'humour comme outils pour établir une critique de la société d'accueil, c'est-à-dire le Québec, dans des textes humoristiques. Dans les pages qui suivent, nous nous intéressons toujours à la réflexion sur la culture et la politique chez ces auteurs.

### **Chapitre 3 : L’humour et l’ironie au service de l’exploration de l’altérité dans l’écriture de Dany Laferrière et de Pan Bouyoucas**

« Les gens qui vous poussent dans ce couloir le plus possible,  
ce sont précisément les autres immigrants.  
“Comment, vous n’allez pas faire différemment de nous !” »<sup>68</sup>  
Dany Laferrière

« On blâme toujours l’étranger quand ça va mal. »<sup>69</sup>  
Pan Bouyoucas

En contraste avec l’écriture mémorielle adaptée de l’oralité que nous avons examinée dans le chapitre précédent, les auteurs qui font l’objet de ce chapitre, Dany Laferrière et Pan Bouyoucas, écrivent des œuvres ludiques qui alimentent la réflexion sur l’expérience et l’identité contemporaines. Leurs textes parlent autant des habitudes et des attitudes d’individus coupés de leurs racines que du comportement de la société qui les accueille. Ici, nous nous proposons d’explorer la dimension sociale de leur œuvre, c’est-à-dire à quel point les deux auteurs font connaître leurs propres critiques de la situation des immigrants dans la société.

Dans un premier temps, nous allons examiner la manière dont ces écrivains utilisent l’humour et l’ironie pour mettre en évidence l’altérité des immigrants. Leur contribution à la littérature est de nous faire découvrir la vie quotidienne dans les marges au Québec, grâce à l’expérience de protagonistes qui cherchent à se définir et à surmonter les défis présents dans leur nouvel espace géographique, culturel et linguistique. Selon Corrie Scott, « la littérature et l’identité (voire l’identité raciale, nationale) occupent le

---

<sup>68</sup> Dany Laferrière, cité par Chantal Guy, *La Presse*, 2004.

<sup>69</sup> Pan Bouyoucas, interviewé par Mario Cloutier, *La Presse*, 2015.

même champ de l’imaginaire dans le roman » (Scott, 2014 : 188). Scott souligne par là que la frontière entre la fiction et la réalité est mince dans l’écriture migrante, une dimension avec laquelle les deux auteurs jouent dans leurs œuvres.

Laferrière et Bouyoucas nous présentent les défis auxquels sont confrontées des personnes immigrées d’une façon amusante, tout en poussant le lecteur à réfléchir à des thèmes sérieux abordés à travers l’humour. D’après Clément Moisan et Renate Hildebrand (2001), les dernières décennies du vingtième siècle ont été marquées par l’idée que les écrivains néo-québécois s’intègrent à la réalité du Québec tout en revenant sur leurs expériences passées – *l’historicité* dont parle Claude Duchet (2005). Dans cette mesure, l’espace migrant définit cette littérature québécoise contemporaine, qui permet aux écrivains d’élaborer un commentaire social. Prenant sa source dans le pluriculturalisme, la littérature issue de la migration est le médiateur privilégié de la rencontre avec l’Autre et ne peut ainsi être restreinte aux règles de l’art littéraire reconnues auparavant au Québec. Dans *Nous autres, les autres*, Régine Robin parle de ces écritures hybrides : « [...] ce sont des écritures aux limites, limites entre l’autobiographie et la fiction [...] » (Robin, 2011 : 315). À cette fin, rappelons que la littérature migrante est devenue un art hybride, à la frontière des genres, se rapprochant ainsi du modèle proposé par Bhabha. Nous voulons souligner le fait que l’écrivain intervient dans son époque et traite ainsi – en représentant l’intégration des gens au-delà de leurs différences culturelles – de thèmes qui lui sont contemporains. L’humour vient souligner l’écart important qui demeure entre le monde réel et le monde idéal.

Les œuvres examinées dans ce chapitre explorent l'expérience de l'immigration de façon plus légère, en utilisant l'humour et l'ironie comme outils pour la décrire. Chez Laferrière et Bouyoucas, l'humour couplé avec l'ironie sert d'outil stratégique à manipuler pour établir une critique de la société d'accueil et explorer la dynamique de l'altérisation, parce qu'elle rend leur écriture plus amusante et parce qu'elle instaure une distance entre l'auteur et les idées présentées.

### **3.1 Définitions : la parodie, l'humour, l'ironie**

Il est très difficile de cerner l'essence de l'humour, et un des défis réside dans le choix des termes qui désignent l'acte humoristique. Un parcours des définitions des termes délimitant ce champ littéraire montre les difficultés de classement qui lui sont inhérentes. Nous constatons que tout acte humoristique fait partie d'une énonciation qui touche à trois personnes : l'énonciateur, le lecteur/spectateur et la cible de l'humour. Henri Bergson constate qu'« il n'y a pas de comique en dehors de ce qui est proprement *humain* » (Bergson, cité par Charaudeau, 2006 ; italiques dans l'original). À cet effet, le récit chez Laferrière et Bouyoucas explore profondément les émotions des protagonistes et notre étude va examiner les fonctions de l'humour dans la vision présentée des conséquences de la mondialisation. L'ironie leur permet d'interroger à la fois les aspects ethniques, sociaux, économiques et politiques de la migration.

### 3.1.1 La parodie

Pour les Grecs anciens, la parodie était l'imitation comique d'un poème sérieux. De nos jours, cette notion a évolué et elle désigne plutôt une forme d'humour qui utilise le cadre, les personnages, le style et le fonctionnement d'une œuvre pour s'en moquer (Gordon Slethaug, dans Makaryk, 2000 : 603). À cet égard, elle est devenue un contre-chant par lequel on transforme les énonciations dans une intention plaisante ou parfois satirique. Imitation critique, elle est basée sur l'exagération des caractéristiques appartenant au sujet parodié, qui, par conséquent, nécessite une bonne connaissance de l'original.

Nous la définissons ici comme l'adaptation d'une œuvre préexistante de façon comique bien que, dans le sens le plus strict, la parodie soit l'évocation ironique ou sardonique d'un autre modèle artistique. Bakhtine postule que toute répétition est parodique de nature, mais il identifie deux types distincts de répétition : la parodie non-ironique et la parodie ironisée (Slethaug, dans Makaryk, 2000 : 603). Ces deux types dépendent d'un discours à double-voix. Dans ce dernier cas, aussi appelé *l'allusion* ou *le pastiche*, l'auteur représente ses projets par la voix de quelqu'un d'autre, alors que dans sa forme non-ironique, la parodie est le détournement d'un travail qui préexistait (Slethaug, Makaryk, 2000 : 603), et peut servir à y rendre hommage, plutôt que de s'en moquer. Dans les œuvres qui nous intéressent, Laferrrière et Bouyoucas n'emploient pas la parodie, lui préférant l'humour et l'ironie.

### 3.1.2 L'humour

Tout fait humoristique est un acte de discours qui reflète un jeu entre l'écrivain et le lecteur, ou le locuteur et le spectateur. Patrick Charaudeau constate que « l'acte humoristique est la résultante du jeu qui s'établit entre les partenaires de la situation de communication et les protagonistes de la situation d'énonciation » (Charaudeau, 2006 : n.p.), un acte qui met l'humoriste dans une position d'omnipotence dans la mesure où il serait « le signe du triomphe de l'esprit sur les conventions et la morale sociale » (Charaudeau, 2006 : n.p.). Le jeu énonciatif consiste à forcer le destinataire à évaluer ou à interpréter ce qui est dit explicitement ainsi que son intention cachée.

Henri Morier donne cette définition de l'humour :

L'humour est l'expression d'un état d'esprit calme, posé, qui, tout en voyant les insuffisances d'un caractère, d'une situation, d'un monde où règnent l'anomalie, le non-sens, l'irrationnel et l'injustice, s'en accommode avec une bonhomie résignée et souriante, persuadé qu'un grain de folie est dans l'ordre des choses (Morier, 1961 : 582).

L'humour remplit plusieurs fonctions parmi lesquelles la dénonciation des injustices par le rire. Que le ton soit sarcastique ou railleur, c'est une forme d'esprit qui souligne au moment opportun le comique d'une situation. L'humour allège les images douloureuses et, à la différence de l'ironie, ne se caractérise pas par un trope spécifique, mais se manifeste plutôt par une variété de signes et leur fonctionnement l'un par rapport à l'autre.

Pour Gérard Genette, la différence entre les deux réside dans le fait que l'ironie fait porter l'antiphrase sur le jugement de fait ; alors que l'humour constitue un jugement

de valeur (Genette, 2012 : 488). Selon lui, la différence entre l'humour et l'ironie se fait en fonction de leur caractère polémique ; l'ironie, au contraire de l'humour, serait toujours polémique (Gendrel et Moran, 2014 : n.p.). Nous interprétons ainsi la différence qu'il identifie entre les deux : l'ironie ne sert pas à montrer la réalité mais plutôt à véhiculer un jugement, alors que l'humour, en contraste, souligne l'absurdité d'une situation et amuse.

Cette pensée s'éloigne peu de celle de Jankélévitch, pour qui l'humour et l'ironie ne s'affrontent pas systématiquement ; il constate que l'humour n'est pas opposé à l'ironie, qu'il est plutôt sa forme supérieure, et il souligne que l'humour a une dimension de gentillesse et de bonhomie qu'on ne retrouve pas dans l'ironie (Jankélévitch, 1964 : 76). Il tient à la notion que – tout comme l'ironie – l'humour est la conséquence du contraste entre le discours sérieux et non-sérieux, mais qu'elle s'attache plutôt à souligner le caractère comique ou absurde de la situation. Jankélévitch constate que là où l'ironie commence par une physionomie grave et finit par un sourire, l'humour utilise de préférence des exemples humoristiques pour traiter de réalités parfois très graves (Jankélévitch, 1964 : 57-58), comme le font les deux auteurs de notre étude. Pour lui, l'humour est connoté positivement et, en tant que tel, il a le pouvoir de mettre en question les valeurs, ce que Scott affirme également dans *De Groulx à Laferrrière*, en nous rappelant que les œuvres ludiques alimentent la réflexion sur l'identité contemporaine (Scott, 2014 : 29).

### 3.1.3 L'ironie

Puisque notre étude s'intéresse à l'ironie comme outil d'importance dans le corpus de Laferrière et de Bouyoucas, il faut définir ce que l'on veut dire par ironie et ensuite repérer quels sont les indices qui laissent entrevoir sa présence dans la production littéraire. Au premier abord, la définition de l'ironie semble simple parce que tout le monde pense reconnaître intuitivement ce que veut dire ce terme. Antiphrase, distanciation du réel, l'ironie ne prend son sens que dans un contexte spécifique qui – dans le cas de nos auteurs – porte en lui son histoire passée. En outre, on traite fréquemment l'ironie comme une figure de rhétorique. Nous nous interrogeons sur la fonction de cette forme, en particulier dans le cadre de la littérature migrante. Puisque l'ironie est bi-vocale et hybride, elle consiste essentiellement en un écart entre ce qui est dit et ce qui est interprété. Elle est efficace pour plusieurs raisons : parce qu'elle fait appel à l'intelligence du lecteur, elle permet à l'auteur de se distancier du récit ; de plus, elle fait rire.

Selon Philippe Hamon, les épisodes ironiques dans la fiction se basent sur ce qu'il appelle le personnage du « naïf » ; c'est « celui qui ne saisit du discours de l'ironisant, ou des discours des autres personnages de l'énoncé, que le seul sens explicite » (Hamon, 1996 : 123). Ce personnage est donc « le mauvais interprète (ou mauvais producteur) d'un message double » (Hamon, 1996 : 123). Nous constatons que l'ironie se révèle dans l'ambivalence entre ce qui est dit et ce qui est compris, et qu'en inversant l'apparente naïveté de leurs personnages pour qu'elle amène le spectateur à remettre en question ses préjugés – entre autres raciaux –, Laferrière et Bouyoucas placent l'ironie à l'intersection

de la perception et de la réalité. Pierre Schoentjes considère également que l'ironie comporte un jugement critique, parce que, selon lui, l'ironie « peut conduire à condamner [...] la conduite d'un individu » (Schoentjes, 2001 : 57). L'ironie prend plusieurs formes dans les œuvres respectives de Bouyoucas et de Laferrière, et sert principalement à établir une critique de l'attitude envers l'Autre. Pour revenir à la notion de Hamon, l'ironie se révèle dans l'ambivalence entre ce qui est dit et ce qui est compris, et permet aux deux auteurs d'inverser la naïveté des personnages, ce qui amène le lecteur à tirer ses propres conclusions.

Dans son compte-rendu de *L'ironie* de Vladimir Jankélévitch, Régine Detambel souligne que, malgré l'emploi d'un discours double, le but de l'ironiste n'est pas de tromper mais plutôt de se faire comprendre : « L'ironiste dit autre chose que ce qu'il pense, mais, à la différence du menteur et de l'hypocrite, il fait comprendre autre chose que ce qu'il dit » (Detambel, non daté, non paginé). En outre, Vladimir Jankélévitch assure que l'ironiste est un « voyageur des voyages oniriques qui est toujours *un autre*, toujours *ailleurs* et toujours *plus tard* » (Jankélévitch, 153 ; italiques dans l'original). Par cela, Jankélévitch veut dire que l'ironiste explore ces idées dans un monde imaginaire de sa propre création (qui peut être basé sur de vraies expériences), et il souligne l'importance du déplacement physique et sentimental dans la production littéraire. Parmi les thèmes abordés dans les romans de Laferrière et de Bouyoucas, l'on retrouve la nostalgie de la patrie, le ressentiment envers les attitudes anti-immigré, et la souffrance causée par la marginalisation et la perception d'infériorité.

Linda Hutcheon s'éloigne de la définition traditionnelle de l'ironie comme antiphrase (dire le contraire de ce qu'on pense), constatant plutôt qu'elle consiste en un discours bi-vocal, qui implique donc un décryptage et une communication, « une sorte de jeu verbal [...] dans lequel le dit et le non-dit se réunissent pour devenir "l'ironie" [...] »<sup>70</sup>. Elle propose également que l'ironie représente une voix, un contexte et une distance critique. L'ironie constitue (de la part de l'ironiste) la transmission intentionnelle d'informations et d'opinions autres que celles qui sont explicitement présentées. Hutcheon insiste sur le fait que toute ironie est intentionnelle et que la mise à distance qu'elle représente permet à l'œuvre contemporaine de mettre en lumière les tiraillements des migrants. En l'invitant donc à être actif, à réfléchir et à choisir une position, elle persuade le destinataire de percevoir le ridicule de certains enjeux ou dynamiques. Pour cette raison, la théorie de Hutcheon favorise la perspective de l'interprète au lieu de l'intention de l'ironiste, parce que, selon elle, l'ironie n'existe pas en tant que telle ; c'est surtout une entente qui se conclut entre celui qui parle et celui qui écoute, et la responsabilité d'interprétation repose sur ce dernier.

Autrement dit, l'ironie fonctionne grâce à la contradiction ou au dysfonctionnement entre l'énoncé et l'interprétation dans des « zones de contact [...] des espaces sociaux où de multiples cultures se rencontrent, entrent en conflit, et luttent les unes contre les autres [...] »<sup>71</sup>, comme nous le verrons dans des exemples tirés de l'œuvre de nos deux auteurs. La pièce de théâtre (dans le cas de Bouyoucas), le scénario (dans le

---

<sup>70</sup> Notre traduction du texte : « a kind of verbal [...] play in which the said and the unsaid come together in a certain way in order to become "irony" [...] » (Hutcheon, 1994 : 143).

<sup>71</sup> Notre traduction du texte : « contact zones [...] the social spaces where cultures meet, clash, grapple with each other [...] » (Hutcheon 1994 : 93).

cas de Laferrière), et le roman (chez les deux auteurs) sont des genres littéraires dans lesquels l'ironie instille un dialogue migrant où les cultures se rencontrent pour aborder des enjeux identitaires. Ce que Hutcheon appelle le tranchant de l'ironie<sup>72</sup>, fait que l'ironie peut être ambigüe et gênante, spécifiquement parce qu'elle force le lecteur à réagir définitivement en réponse à une énonciation.

D'après Hutcheon (1994), l'ironie acquiert une dimension particulière en contexte canadien en raison de la situation de contact entre plusieurs langues et plusieurs communautés ethniques ; dans ce cas-ci, la distance ironique permet aux écrivains de faire une critique du climat social ou politique de façon amusante. Comme nous l'avons déjà constaté, la littérature sert souvent de véhicule pour l'expérience personnelle. À cet égard, Noam Chomsky défend la littérature comme le meilleur reflet de la réalité humaine, constatant que « [...] la littérature offrira toujours plus de perspicacité à ce qu'on appelle parfois "l'être humain" qu'aucune forme d'enquête scientifique ne pourrait espérer le faire »<sup>73</sup>. Dans un monde fictif, l'humour peut aussi être de l'ordre de l'ironie et les deux peuvent alléger les images des réalités douloureuses de l'exil, d'où leur emploi dans ce corpus, à notre avis. Par son origine, l'ironie inscrit une rupture d'avec quelque chose et elle instaure dans le texte un moment détaché qui interrompt le sens apparent donné par un contexte. Pour leur part, Laferrière et Bouyoucas créent des textes dans ce *tiers espace* de tension en manipulant la condition de l'altérité pour représenter cette expérience.

---

<sup>72</sup> Hutcheon utilise l'expression « irony's edge » (Hutcheon, 1994).

<sup>73</sup> Notre traduction du texte : « literature will forever give far deeper insight into what is sometimes called "the full human person" than any modes of scientific inquiry may hope to do » (Chomsky, cité par Scott, 2014 : 196).

### **3.2 L'altérité**

La figure de « l'étranger » a été utilisée de maintes façons dans la littérature ; aujourd'hui, la confrontation entre les cultures définissant l'époque marquée par la mondialisation lui donne une signification propre, qu'il convient d'interroger. Selon nous, l'altérité soulève les questions cruciales que nous explorerons largement dans le cadre de notre analyse dans ce chapitre. À cet égard, Janet M. Paterson examine la représentation du personnage de « l'Autre » dans la littérature québécoise contemporaine. De nombreux auteurs traitent de l'expérience des personnages dans leurs pays d'accueil, et c'est ainsi que, selon Paterson, l'altérité devient « [une] [f]igure révélatrice de sens au sein de la fiction [;] elle met également en lumière les préoccupations sociohistoriques et culturelles d'une époque » (Paterson, 2004 : 167). L'altérité est une construction discursive qui représente l'écart entre une personne et une autre et, dans le contexte de notre étude, l'apparition de la diversité est fréquemment ramenée à l'arrivée des étrangers dans une société – bien qu'une forme ou une autre de diversité relative soit toujours présente, même dans les sociétés plus homogènes.

Paterson définit l'Autre comme « une figure privilégiée et constante dans le roman, à travers toutes les époques » (Paterson, 2004 : 167). Elle invoque les critères suivants pour le discours littéraire sur l'altérité : il faut en premier lieu cerner le désir de l'Autre par rapport à sa relation au groupe dominant ; c'est-à-dire déterminer s'il cherche à s'intégrer dans la collectivité, éventuellement en cherchant à effacer les traces de sa différence, ou plutôt à s'en distinguer, éventuellement en accentuant ses traits différentiels, etcetera. En second lieu, selon Paterson, il faut examiner la façon dont

« l'Autre se représente le groupe de référence et l'espace de celui-ci » (Paterson, 2004 : 149). Dans l'étude de cette figure de l'étranger, il faut nous rappeler que le concept de l'Autre dépend évidemment du point de vue. C'est une position tout à fait relative, puisque chacun peut tantôt faire partie d'un groupe de référence, tantôt figurer en étranger. C'est un thème qui est bien exploité par les deux auteurs.

### 3.2.1 Le rapport entre l'altérité et l'ironie

Pour leur part, Bouyoucas et Laferrière emploient l'ironie comme outil efficace pour dénoncer le comportement humain, surtout en ce qui a trait aux difficultés de prendre en compte la diversité et à l'attitude de repli identitaire qui en découle. Dans leur œuvre respective, l'ironie est souvent indiquée par l'excès et la répétition qui leur permettent de souligner l'altérité que l'on observe, par exemple, avec la crise de Dimitri sur le toit dans *Le cerf-volant*, où tous les échanges entre personnages sont exagérés du point de vue de l'émotion et des préjugés. Dans *Le Mauvais œil*, Bouyoucas joue avec la perception étroite de l'Autre par l'emploi et la manipulation des aptonymes humoristiques. Dans son scénario *Comment conquérir l'Amérique en une nuit*, Laferrière joue avec des stéréotypes culturels – c'est-à-dire avec la généralisation imposée sur un individu, en fonction de la perception d'un type – pour faire un commentaire critique sur les limites de la société d'accueil. Il utilise la technique de la répétition au service de l'ironie, notamment dans l'itération de l'archétype de la Blonde. Dans *Tout ce qu'on ne te dira pas*, *Mongo*, le narrateur exploite ce qu'il appelle les « règles » de la société au service d'une représentation de l'altérité.

### 3.2.2 L'altérité et ses indices

Les écrivains québécois et canadiens ont souvent entrelacé l'ironie et l'humour à des fins de critique sociale. Si ces écrivains ont comme but, comme le constate Le Bris, « [d]'écrire, [...] de donner forme, visage, à l'inconnu du monde, et à l'inconnu en soi » (Le Bris, 2007 : 28), et de souligner la difficulté du métissage transculturel dans le monde moderne, c'est en utilisant ces deux outils pour se distancier du récit qu'ils peuvent mieux pousser le lecteur à y réfléchir. L'ironie permet de souligner discrètement la position des protagonistes immigrants, qui se caractérise par l'ambivalence d'être dans l'« entre-deux ». À cet égard, l'ironie s'adapte bien à la littérature migrante, parce qu'elle est elle-même un procédé de l'entre-deux, où sens implicite et sens explicite ne correspondent pas, mais vont de pair.

Comme nous l'avons déjà constaté dans notre travail, depuis les années 1980, un nouveau genre d'écriture engagé politiquement donne la parole aux immigrants qui parlent d'autres langues, qui partagent différentes mémoires collectives, et qui ont un regard acéré sur la société québécoise de la perspective de leurs communautés ethniques. Selon Marie Vautier, cette nouvelle direction dans le discours a « moins à voir avec l'appartenance et la non-appartenance [...] [et] plus à voir avec “l'imaginaire de l'identitaire”, avec la chose abstraite, avec l'esprit, avec l'aspect spirituel et même avec l'âme de la personne »<sup>74</sup>. C'est-à-dire que ce corpus explore l'expérience de l'altérité, tout en permettant aux protagonistes de se construire des identités qui portent attention à la

---

<sup>74</sup> Notre traduction du texte : « less to do with belonging and non-belonging [...] [and] more to do with “l'imaginaire de l'identitaire”, with the abstract, the mind, the spiritual, and even the soul » (Vautier, dans Laura Moss, 2003 : 270).

dimension affective de leur expérience. Dans *Le point de l'ironie*, on constate qu'« [a]u Québec, au contact d'une culture propre, les écrivains haïtiens, italiens ou autres, [qui] se sont forgés une écriture particulière, sont le reflet de cette symbiose entre la culture propre à l'émigré et celle de la terre d'adoption... » (*Le point de l'ironie*, bulletin, cité par Robin, 1999 : 27). Dans l'espace entre les deux cultures se forge une nouvelle identité hybride, qui partage quelques éléments des deux cultures originelles.

Les écrivains qui partagent en français leurs expériences de vie ouvrent à la compréhension d'un autre monde, ce qui permet à l'auteur d'interroger également des aspects ethniques, sociaux et politiques de son expérience. Laferrière reconnaît cette réalité personnelle lorsqu'il dit : « L'exil m'a aidé à dire ce que je pense, et m'a donné la possibilité de parler *à un autre pays* » (Laferrière, cité par Gauvin, 130 ; italiques dans l'original). Pour Laferrière, le film et le roman servent de forums publics pour dépeindre l'angoisse et les défis découlant de l'expérience d'être étranger. Quant à Bouyoucas, c'est le théâtre et le roman qui remplissent cette fonction pour lui.

Dans *Le Cerf-volant* de Bouyoucas, par exemple, la diglossie est l'un des signes de l'altérité ; elle souligne les défis entraînés par la langue et la politique de la langue au Québec et nous force à contempler les choix limités des allophones au Québec. Dans son roman *Le mauvais œil*, Bouyoucas explore l'effet de l'arrivée de « l'Autre » dans une société close et, par la suite, la dynamique de la xénophobie que cela entraîne. Ici, Bouyoucas développe une critique sociale du monde contemporain, notamment en démontrant la suspicion que l'on éprouve envers le personnage qu'on identifie comme l'Autre. Dans *Comment conquérir l'Amérique en une nuit*, Laferrière dépeint les rêves et

les aspirations des immigrants haïtiens à Montréal, tout en traitant également de leurs désillusions. Dans *Tout ce qu'on ne te dira pas, Mongo*, nous trouvons un dialogue – qui prend la forme d'une sorte de guide de survie – entre le jeune protagoniste immigré, Mongo, et l'écrivain haïtien déjà bien établi au Québec, qui rappelle bien sûr l'auteur du roman lui-même.

### **3.3 La critique sociale**

Une exploration de la dimension sociale des textes littéraires vise à montrer le lien entre la littérature et le discours sociologique, et elle demande une lecture active des textes qui permettent à l'auteur de mettre en valeur sa construction identitaire, ce qui reflète la notion de Hutcheon que l'ironie opère en fonction de l'interprétation du lecteur. De plus, la critique sociale contribue, comme le constate Pierre Barbéris, « à constituer le texte comme l'un des lieux où s'élabore la réaction de l'homme au réel et comme l'un des discours qu'il tient sur sa condition parmi les êtres, les choses et les événements [...] » ; elle est une conquête décisive de la modernité » (Barbéris, 2005 : 152). Barbéris insiste sur l'importance de l'élément humain ou de l'interprétation du texte par le lecteur (ou le spectateur), idée qui rappelle l'importance de l'interprétation selon Hutcheon.

La caractéristique clé de la vision de Bhabha se trouve dans l'écriture qui invite une réaction ou une interprétation puisque son *tiers espace* nourrit l'hybridité culturelle ; c'est dans cet espace créatif que les auteurs de notre corpus construisent l'altérité. Bhabha constate d'ailleurs que ce tiers espace est une pré-condition pour l'articulation de la différence culturelle (Bhabha, 2006 : 157). Le corpus examiné dans ce chapitre est

fermement politique, et raconte la confrontation entre les cultures. En observant l'expérience de la vie parfois bouleversante à l'étranger, Laferrière et Bouyoucas témoignent de la condition humaine. Ceci est un fait qui doit être mieux reconnu comme faisant partie intégrante de la nouvelle littérature canadienne, selon Jim Zucchero :

Le défi pour nous est de reconnaître maintenant les histoires inventées des immigrés et des minorités ethniques au Canada comme intégrantes à l'autoportrait d'identité nationale canadienne, et centrales à l'étude du post-colonialisme au Canada.<sup>75</sup>

Zucchero insiste d'ailleurs sur le fait que ces récits inventés changent la perception de l'identité canadienne actuelle, ce qui est tout aussi pertinent dans le contexte québécois.

Dans la littérature migrante d'aujourd'hui, l'histoire et la trajectoire personnelle de l'auteur informent notre interprétation de l'œuvre. Michel Le Bris chante les louanges de la situation particulière des écrivains qui se trouvent « à cheval entre plusieurs cultures, leur donnant un œil particulièrement aigu, [...] [qui] revivif[ie] la littérature » (Le Bris, 2007 : 35). Chez les deux auteurs qui font l'objet de notre étude dans ce chapitre, la nostalgie de la vie au pays ancestral entre également dans la construction de soi, tout comme elle est exploitée dans la critique de la société d'accueil. L'écrivain migrant est détaché de sa terre, de son histoire et du temps, et son écriture convoque une multitude de thèmes tels que la marginalisation des migrants et l'exclusion, comme le constate Nancy Huston : « [U]n vrai écrivain n'écrit ni pour être célèbre ni pour décrocher un prix ni pour s'enrichir ni pour dire ce qu'il pense ni pour enseigner la vérité aux autres ni pour améliorer le monde. Il écrit pour *agrandir* le monde, pour en repousser

---

<sup>75</sup> Notre traduction du texte : « The challenge for us now is to recognize the invented stories of Canada's immigrants and ethnic minorities as integral to the self-portrait of Canadian national identity and central to the study of postcolonialism in Canada » (Zucchero, dans Moss, 2003 : 267).

les frontières » (Huston, dans *Le Bris*, 2007 : 153 ; italiques de l'auteure). Dans le cas de nos écrivains, nous constatons qu'ils partagent leurs points de vue sur l'expérience de rencontre des cultures afin de faire réfléchir le lecteur ou le spectateur. C'est-à-dire que la production littéraire québécoise contemporaine redéfinit le cadre de l'expérience de migration de nos jours, et inversement ; la migration influence la littérature et nous fait repenser l'ancien modèle de ce qui constitue la littérature « québécoise ».

Comme le constate Danielle Forget, « [l']ironie est [...] un véhicule privilégié de la critique et elle semble d'autant plus percutante qu'elle porte sur les institutions ou sur l'exercice du pouvoir politique » (Forget, 2001 : 46). Puisqu'elle se présente comme un jugement critique, l'ironie sert particulièrement bien la réflexion politique par l'implicite, et c'est dans ce sens qu'elle constitue une partie essentielle de la boîte à outils d'un écrivain. Comme nous l'avons déjà souligné, pour que l'ironie fonctionne, il doit y avoir une remise en question du sens de la part du lecteur et les références les plus communes vont toucher un public plus large qui peut saisir l'humour ou *les clés* de l'ironie.

Nous allons adopter une approche qui s'inspire de la notion que ces œuvres constituent une tentative de la part de l'écrivain d'en finir avec son exil, en construisant une représentation de l'individu confronté aux mœurs d'une nouvelle société. Pour Catherine Kerbrat-Orecchioni, l'énoncé ironique se présente comme un énoncé auquel se rattachent « deux niveaux de valeurs dont une relève du sens littéral et l'autre [...] du sens figuré » (Kerbrat-Orecchioni, 1980 : 113). La fonction de l'interprétant est de savoir déchiffrer le message derrière les mots de nos deux écrivains qui, en exagérant, par exemple, les stéréotypes dont les immigrants font les frais, représentent la rencontre entre

les cultures d'un ton ironique. C'est ce que nous allons maintenant étudier plus étroitement en prenant quelques exemples spécifiques.

### **3.4 L'œuvre de Dany Laferrière**

Né à Haïti en 1953, Laferrière a dû s'exiler en 1976 parce que sa vie était menacée en tant que journaliste. Il s'est d'abord installé à Montréal mais, après avoir alternativement habité Port-au-Prince, Montréal, New York et Miami, Dany Laferrière se considère aujourd'hui comme un homme de l'Amérique tout court et il se présente comme un « écrivain américain à qui il est arrivé d'écrire tout simplement en français » (cité par Gauvin, 2007 : 128). Cette identité métissée se traduit dans son œuvre, où Laferrière met en scène l'expérience de l'immigration, de l'exil et des illusions que chacun s'en fait. Il met l'accent sur le contexte énonciatif et, chez lui, le discours sur la race tourne plutôt au comique. La force de son œuvre se situe dans la façon dont elle touche les lecteurs, qui pourraient s'identifier avec le sentiment de ne pas bien appartenir à quoi que ce soit : à son pays, à sa communauté, que ce soit son quartier, son école, sa famille, son corps, etcetera.

Pour l'écrivain exilé, l'un des devoirs est celui d'écrire, et Laferrière partage sa motivation, en nous signalant : « C'est pourtant ça, écrire. Écrire c'est se surveiller. Il y a des gens qui écrivent pour être heureux [...]. On écrit à cause d'un manque. D'un trou » (Laferrière, cité par Gauvin, 2007 : 134). Autrement dit, l'écriture sert à combler en partie le manque et les autres problèmes de l'immigration et de l'adaptation, telles que pourraient le faire différentes entreprises artistiques ou thérapeutiques. Si l'auteur va être

transformé par la culture d'accueil, nous constatons qu'il l'influencera également en retour. Keith Walker souligne le fait que « [l]a responsabilité de l'intellectuel est de voir, d'exposer et d'analyser les contradictions dans un système et d'inciter à la réflexion »<sup>76</sup>, ce que fait Laferrière. Cette idée du « besoin » de la part de l'écrivain nous occupera à nouveau dans le prochain chapitre, lors de notre discussion des œuvres de Kim Thúy et de Ying Chen. Nous allons d'abord étudier le scénario *Comment conquérir l'Amérique en une nuit*<sup>77</sup>, dans lequel Laferrière expose comment la société québécoise est perçue par un nouvel arrivant. Ensuite, nous traiterons de son roman récent *Tout ce qu'on ne te dira pas*, *Mongo*, où il écrit une lettre d'amour au Québec en le présentant à un nouvel arrivé.

### 3.4.1 *Comment conquérir l'Amérique en une nuit*<sup>78</sup>

Dans le film *Comment conquérir l'Amérique en une nuit*, écrit et réalisé par l'auteur en 2004, on retrouve toute l'histoire de l'exil : le départ et le retour, tout comme les illusions que ces déplacements suscitent. Laferrière est l'une des figures emblématiques de ceux qu'on a identifiés au Québec sous le nom d'écrivains migrants, et ce qui nous occupera ici est la façon dont cette œuvre met en scène le choc entre le rêve de l'immigrant (c'est-à-dire les fantasmes qu'il projette sur la société d'accueil) et la

---

<sup>76</sup> Notre traduction du texte : « [T]he responsibility of the intellectual is to see, expose, and analyse the contradictions in a system and to incite reflection » (Walker, 2004 : 173).

<sup>77</sup> Pour faciliter la lecture, les renvois à *Comment conquérir l'Amérique en une nuit* seront indiqués par le sigle CCAUN suivi du folio.

<sup>78</sup> Pour une étude de la représentation ironique de l'expérience des personnages immigrés dans l'œuvre de Laferrière, voir Geist (2016).

réalité qui l'attend à son arrivée ; ce faisant, nous verrons comment Laferrière exploite la notion de *naïveté* de Hamon.

Dans ce scénario, Gégé, un jeune Haïtien, débarque à Montréal chez son oncle Fanfan, qu'il n'a pas vu depuis vingt ans. L'objectif de Gégé en arrivant à Montréal est de séduire une femme blonde qu'il a aperçue dans un magazine à Haïti et, à travers elle, de *conquérir l'Amérique*. En parlant avec un copain avant de quitter Port-au-Prince, Gégé dit d'une voix excitée : « La Blonde n'est pas un être humain, mon vieux, c'est une métaphore de l'Amérique » (CCAUN : 14). Pour lui, conquérir l'Amérique revient surtout à conquérir ce qui l'incarne le plus à ses yeux, c'est-à-dire la femme blonde. La femme blonde représente un objet à posséder et Laferrière exploite le stéréotype du dragueur noir et de la blanche obsédée par le sexe de l'homme noir – comme il l'avait fait dans son célèbre premier roman auquel le titre du scénario fait allusion : *Comment faire l'amour avec un Nègre sans se fatiguer* (1985). Les trois catégories sémantiques de l'ironie proposées par Hutcheon – relationnelle, inclusive et différentielle – sont mises à profit à l'intérieur de ce scénario.

Contrairement au jeune homme idéaliste, Fanfan, l'oncle, rêve de retourner au pays natal, désir que Gégé commente ainsi : « Tu es sûr, Fanfan, que ce n'est pas ta jeunesse que tu veux retrouver ? » (CCAUN : 125) Cette question de l'exploration de la nostalgie de l'enfance comme passé vécu dans un autre pays dont on doit faire le deuil est une constante dans la littérature migrante – comme nous allons le voir à propos du *Cerf-volant* de Bouyoucas dans la seconde analyse de ce chapitre. Quand Gégé arrive chez Fanfan, les deux hommes partagent un repas pendant que la télévision diffuse une

émission sur l'état social et politique de l'Amérique du Nord. L'écrivain célèbre en train de se faire interroger à la télévision est « Dany Laferrière », qui critique l'Amérique du Nord. L'ironie de ce passage, bien sûr, réside dans l'autoréférentialité de Laferrière, et dans le fait qu'un homme immédiatement reconnaissable comme immigré est présenté comme « l'expert » sur l'Amérique. Gégé veut goûter à cette nouvelle vie, mordre dans l'Amérique, et non pas s'emmurer dans les souvenirs d'Haïti comme le fait son oncle.

Dans une autre scène, un ministre du gouvernement canadien est interviewé à la télévision, et affirme que « [...] le Canada n'est pas un pays raciste. De plus, nous sommes très respectés dans le monde pour notre sens de l'équité. Cela dit, il faut une politique d'immigration » (CCAUN : 54). Cette citation du ministre est contradictoire, puisqu'il commence par montrer une grande ouverture sur la question raciale, mais qu'il affirme du même souffle que l'Autre (identifié en l'occurrence selon un critère racial) est une menace qu'il faut contrôler ; par là, Laferrière ridiculise la situation canadienne en matière de politique d'immigration en employant l'ironie, et critique le double discours des politiciens sur la race et l'immigration. En outre, Laferrière rappelle en s'en moquant la menace omniprésente de la déportation, dans une conversation très banale où un autre immigré haïtien, Dieuseul, parle du froid à Fanfan : « C'est le ministère de l'Immigration qui gère la question d'hiver, ici. [...] C'est une façon légale de nous déporter » (CCAUN : 16-17). Plusieurs fois dans le scénario, Laferrière aborde la question de la politique québécoise et, indirectement, celle de la politique haïtienne comme, par exemple, quand Dieuseul donne des conseils à Gégé, le nouvel arrivant, sur les Québécois : « [Mais] ce qu'il faut surtout savoir, c'est que ce peuple a été colonisé comme nous, mais eux ils

n'ont pas fait l'indépendance. Résultat : leur situation matérielle est mille fois supérieure à la nôtre, mais ils ont encore quelques problèmes psychologiques » (CCAUN : 99-100). Derrière la légèreté apparente du discours de Laferrière, on sent que l'ironie lui confère sa portée politique ; ici, l'ironie permet au locuteur de n'endosser qu'à moitié la responsabilité de sa parole face à des enjeux tels que l'échec des référendums au Québec et les conséquences de l'indépendance haïtienne, qui sont délicats à énoncer, que la rectitude politique interdit en principe.

Ailleurs dans le scénario, Laferrière compare la perception des Québécois à celle du nouvel immigré dans un échange où Gégé, mal à l'aise de se trouver dans un quartier vide le soir, demande à son oncle : « C'est pas dangereux ici ? » Celui-ci lui répond : « Deux nègres ensemble, tu parles ! C'est plutôt de nous qu'ils auraient peur ! » (CCAUN : 37) Laferrière met l'accent sur un contexte énonciatif racial où la portée sémantique et axiologique de la « race » repose au moins en partie sur celui qui regarde et interprète la scène. Dans cette scène, Laferrière utilise le personnage de Fanfan pour réinscrire l'importance de la différence raciale dans l'expérience que l'on peut avoir du Québec : avec le mot injurieux « nègre », l'oncle ramène Gégé à ce qu'il sera toujours aux yeux de la société d'accueil : un Autre racialisé et donc potentiellement dangereux. Manipuler les stéréotypes consiste à les répéter tout en les contestant, comme l'indique Piotr Sadkowski : « la stratégie ironique de Laferrière qui vise les clichés consiste à les confirmer et infirmer parallèlement. De cette manière [l'œuvre] déstabilise des visions figées de la réalité sociale et culturelle [...] » (Sadkowski, 2007 : 162).

Un autre moment marquant du scénario est l'échange entre Gégé et le propriétaire du dépanneur faisant allusion au référendum. Le propriétaire lui souhaite la bienvenue au Québec et Gégé répond, tout innocemment : « Merci... Je sens déjà que je vais aimer le Canada » (CCAUN : 74). Tout de suite, le propriétaire change d'humeur et lui répond : « Encore un aut' qui va voter NON, s'tie ! » (CCAUN : 74) Dans cet échange, Laferrière manipule l'apparente naïveté de Gégé pour nous faire remettre en question nos préjugés (comme l'avait proposé Hamon). Gégé ne comprend pas la réaction du propriétaire, qui se sent vexé à l'idée que le nouvel arrivant s'identifie au « Canada » plutôt qu'au « Québec », parce que son ignorance du contexte sociopolitique québécois l'empêche de saisir les nuances du discours national. Ici, Laferrière met de nouveau en scène le sentiment d'étrangeté qui accompagne l'immigrant dans sa vie quotidienne. Dans un autre échange, lorsque Fanfan se plaint de ne pas être capable de se faire comprendre, son neveu (le nouvel arrivant) lui répond d'une voix étonnée : « C'est pourtant la même langue. Un problème d'accent ? » (CCAUN : 39). À l'oral, une simple intonation de voix suffit parfois à manifester l'emploi de l'ironie par le locuteur en marquant une distanciation de ce dernier avec son énoncé pour le groupe dominant. Ici, l'ironie permet une révélation discrète – soit qu'on n'entend l'accent que chez les autres, soit que la société d'accueil ne *veut* pas comprendre l'immigrant – incitant le public à y réfléchir.

Quant au titre du scénario, « comment conquérir l'Amérique en une nuit », il est ironique de plusieurs points de vue. D'abord, dans le texte, l'Amérique ne se laisse pas conquérir ; la promesse du titre n'est donc pas tenue. Laferrière présente le mythe du rêve américain selon lequel l'immigré a les mêmes opportunités que le reste de la société, s'il

se montre suffisamment entreprenant. L'ironie se révèle dans le renversement par lequel un personnage venant d'Haïti, pays avec une histoire violente aux mains des colonisateurs européens, devient celui qui cherche d'une certaine façon à conquérir la puissance coloniale. L'idée qui sous-tend cette œuvre est la suivante : c'est l'Amérique qui conquiert l'individu et non pas le contraire. La représentation des tiraillements des personnages souligne comment les immigrants sont toujours conscients d'être venus d'ailleurs parce qu'on le leur rappelle constamment.

Les œuvres de Laferrière comme *Comment conquérir l'Amérique en une nuit* paraissent humoristiques dans une perspective québécoise, mais prennent aussi une dimension ironique quand on considère leur portée sociopolitique. Et, ici, l'ironie peut détourner la responsabilité pour les vérités qui sont difficiles ou qu'il est politiquement incorrect de dire. En exploitant les récits migrants, et se servant du « mauvais interprète » (Hamon) du message double, ce corpus essaie de recueillir la sympathie des spectateurs québécois en suggérant que l'avenir de la nouvelle génération d'immigrants se trouve dans le métissage culturel, dans l'éducation, ainsi que dans un accueil plus généreux de la part du pays hôte.

### **3.4.2 *Tout ce qu'on ne te dira pas, Mongo***

Ce roman de Laferrière (2015) peut être considéré comme un passage de relai pour la prochaine génération<sup>79</sup>. Un jour, le narrateur – un écrivain qui est arrivé à Montréal il y a des années – croise un jeune homme qui a pris le nom de Mongo en

---

<sup>79</sup> C'est d'ailleurs un concept que nous allons retrouver chez Ying Chen dans le prochain chapitre.

l'honneur de l'écrivain camerounais Mongo Beti. Ce jeune homme lui rappelle lui-même, et leur rencontre fait que l'auteur revit son arrivée d'Haïti quarante ans plus tôt. À cet égard, Mongo représente non seulement un alter ego du narrateur, mais aussi des milliers d'autres nouveaux arrivants, qui ont eu un parcours similaire à celui du narrateur.

Rapidement, Mongo lui demande comment faire pour s'insérer dans la nouvelle ville.

Comme nous l'avons déjà constaté, Laferrière emploie l'ironie et l'humour – ces deux tropes complémentaires – pour développer un discours critique. Il reprend des stéréotypes qui circulent dans la société québécoise et les met en relief pour les critiquer. Son œuvre s'est toujours élevée contre les règles esthétiques établies et *Tout ce qu'on ne te dira pas, Mongo*<sup>80</sup> ne fait pas exception. L'auteur est un des protagonistes de son propre roman, qui prend une forme atypique avec un récit divisé en quatre parties : un *carnet noir* qui représente le journal intime du narrateur ; un dialogue en cours d'exécution (les *Vie de café* sont des rencontres entre l'écrivain-narrateur et Mongo) ; la transcription d'une émission à la radio (qui interroge l'histoire du Québec et des généralisations sur la culture québécoise) ; et enfin, le *livre à Mongo*, une sorte de manuel sur la vie au Québec. Dans ce dernier, le lecteur retrouve un dialogue entre l'homme bien établi au Québec et le jeune immigrant, Mongo, qui veut tout comprendre et tout conquérir.

Ce qui vient ensuite est l'apprentissage prodigué à Mongo par le narrateur dont la rencontre avec le jeune homme a déclenché la mémoire. Cette œuvre dévoile la vie quotidienne qui attend le nouvel arrivé au Québec et – comme dans l'ensemble du corpus

---

<sup>80</sup> Pour faciliter la lecture, les renvois à *Tout ce qu'on ne te dira pas, Mongo* seront indiqués par le sigle DPM suivi du folio.

de Laferrière – le discours sur la race et l'identité tourne au comique dans cette série de conversations interrompues par des notes, des observations et des chroniques radiophoniques de l'homme établi, le tout menant à une espèce de manuel expliquant comment « infiltrer » une nouvelle culture. *Tout ce qu'on ne te dira pas, Mongo* est construit sur une mise en abyme, un récit placé à l'intérieur du récit principal, et dans ce roman, on observe des parallèles avec *Comment conquérir l'Amérique en une nuit*, surtout dans la prémisse du nouvel arrivant à Montréal qui demande conseil à un autre immigrant installé depuis longtemps.

Le sujet qui revient le plus souvent dans ce récit est l'immigration, abordée d'un point de vue personnel. Le narrateur parle de l'immigration comme d'« une guerre invisible » (DPM : 33) dans laquelle le premier combat doit être celui « contre le confort communautaire » (DPM : 33). Pour Laferrière, l'exil est un phénomène généralement positif qui permet une plus grande ouverture d'esprit et ses textes parlent des attitudes d'individus coupés de leurs racines et de la société qui les accueille en s'interrogeant sur les valeurs de la société québécoise. Son narrateur insiste qu'il ne faut pas se laisser aller aux clichés ni aux préjugés, ni habiter des ghettos en tant que nouvel arrivant, parce qu'« [o]n ne cherche pas à se renier, mais à refuser de vivre ici comme si on était là-bas » (DPM : 33). Ses romans ont tendance à présenter l'exil sous l'aspect d'une forme d'éducation, comme le narrateur l'indique en observant que « [c]e n'est pas par hasard qu'il a choisi de porter le nom d'un écrivain de son pays : Mongo Beti. Chez lui, il doit avoir un autre nom, mais dans un nouveau pays il se sent le droit de se réinventer » (DPM : 140-141). Nous constatons que le choix du nom de quelqu'un de très respectable

lui donne de la force, et que son nouveau nom représente de même une rupture avec son ancienne vie.

C'est pendant les échanges verbaux – sous forme de bavardages au café – avec Mongo et sa petite amie Catherine que Laferrière exploite l'humour pour représenter la rencontre entre les cultures, et pour en faire une critique, comme lors de sa première rencontre avec Mongo au café : « On peut se tutoyer, Mongo. On est assez strict sur le tutoiement ici [...] tu comprends » (DPM : 46). L'on observe, encore une fois, l'ambiguïté du message double que Hamon avait présenté. L'humour et son corollaire, le rire, sont des moyens employés par Laferrière pour faire face aux sentiments de marginalisation et de dépossession des immigrants et aux difficultés d'adaptation à une nouvelle vie. Ici, il est question des protocoles d'énonciation – et, par extension, des rapports – entre interlocuteurs dans le groupe d'accueil qui se révèlent inhabituels pour l'arrivant, en particulier l'emploi du tutoiement (familier) à la place du vouvoiement (formel).

Dans un autre échange, se moquant de la vie montréalaise, Mongo dit qu'il ne s'habitue pas à prendre de rendez-vous fixe : « C'est ça, la civilisation : se faire régler par une montre » (DPM : 47). Ici, l'auteur utilise l'ironie pour exagérer, pour démontrer les différences entre les cultures et pour nous montrer que se faire régler par une montre ne représente pas une amélioration de la vie, selon Mongo. Cette observation lui permet également de rejeter la capacité auto-proclamée des Occidentaux de juger du degré de civilisation des peuples. Il rappelle aussi au lecteur que « l'humour n'est jamais innocent.

Il révèle les inégalités d'une société [...] » (DPM : 202). Autrement dit, le narrateur utilise l'humour comme outil de critique.

La personnalité littéraire de Laferrière est marquée par l'humour et l'ironie qui puisent dans la vie quotidienne, ce qui reflète très clairement l'idée d'une nouvelle observation de la vie, qui se trouve à *l'interstice* (selon la terminologie de Bhabha) des rencontres culturelles comme celles décrites dans ce roman. Le narrateur fait des observations sur des faits ordinaires, par exemple : « [L]'humour se fait de moins en moins dans la vie quotidienne... » (DPM : 201). Il avertit toutefois qu'on doit faire attention aux mœurs de la société en l'employant. Il suggère aussi que ce n'est pas tout le monde qui a le droit de se moquer des autres, en insistant qu'« [o]n n'entre pas dans l'humour québécois sans avoir fait de bonnes études locales » (DPM : 202). C'est une idée répétée plusieurs fois par le narrateur parce que l'humour est compartimenté. Par exemple, il dit : « un handicapé a le droit de rire des handicapés, un obèse des obèses, un Noir des Noirs [...] » (DPM : 201). Autrement dit, on doit l'utiliser de *l'intérieur*.

Le « livre à Mongo » comporte le moins ironique des « conseils » au nouvel arrivé. Dans ce « manuel », le narrateur expose à Mongo l'importance de respecter l'Autre, et de faire attention aux indices sociaux : « En ignorant [ainsi] l'autre, c'est soi-même qu'on finit par mettre en danger » (DPM : 18). L'ironie qui marque la vie et l'œuvre de Laferrière représente ce que Bhabha appelle « le signe d'une double articulation » (Bhabha, 2004 : 86), c'est-à-dire un récit qui reste ouvert à une double interprétation, dans lequel Laferrière brise la rigidité des stéréotypes par le rire, en les exagérant.

Hutcheon insiste sur l'idée que l'ironie comporte à la fois une dimension sémantique et évaluative : « L'ironie surgit [...] dans l'espace entre le dit et le non-dit »<sup>81</sup> ; nous constatons que ce qui est présenté dans l'œuvre provoque une réaction intellectuelle et émotive chez le lecteur. À cette fin, le narrateur se justifie plus tard dans son livre à Mongo en constatant qu'« [o]n devient écrivain précisément pour fuir les étiquettes et préciser son identité » (DPM : 247). Il évoque également l'importance de l'immigration pour le pays d'accueil, parce que « plus on se connaît, moins on se diabolise » (DPM : 32), c'est-à-dire que l'ouverture d'esprit dépend en grande partie du côtoiement quotidien d'individus que la culture ou la langue séparent.

Comme dans bien d'autres récits de ce genre (et surtout de cet auteur), l'écrivain est une figure centrale dans l'œuvre et, souvent, son expérience personnelle est reflétée dans le narrateur. Nous avons déjà constaté que c'est le style de Laferrière de faire passer ses commentaires sociaux par l'humour, chose qu'il admet par l'intermédiaire de son narrateur : « Je vous raconte cela avec une certaine légèreté aujourd'hui, mais c'est le genre d'informations qu'on ne collecte que dans la douleur » (DPM : 178). Bien qu'il emploie un ton léger, il parle de situations sérieuses.

Le *carnet noir* adopte un ton sérieux et présente une voix que le texte nous encourage à interpréter comme celle de Laferrière, c'est-à-dire un véhicule pour réfléchir à de nombreux thèmes comme par exemple ses propres réactions en tant que citoyen et immigré, les motivations de l'écrivain, la définition relative de *l'Autre*, et sa critique de la société québécoise. Le narrateur nous donne sa justification, en nous disant que : « Ce

---

<sup>81</sup> Notre traduction du texte : « Irony “happens” [...] in the space between the said and the unsaid » (Hutcheon, 1995 :12).

carnet abrite mes pensées secrètes, celles que je n'ai pas envie de balancer au visage des gens » (DPM : 70). L'ironie, bien sûr, c'est que nous pouvons accéder à ses idées et à ses émotions en tant que lecteurs, et que ses « secrets » n'en sont plus.

Quand l'humour fait appel à l'ironie, il dépasse la caricature dans l'évocation de problèmes réels, ce qui se voit dans le roman quand le narrateur explique qu'il exprime à la radio les idées qu'il rumine : « J'aime bien mélanger fiction et réflexion, et la radio est parfaite pour ça » (DPM : 69). Le narrateur parle de sa profession (et, métaphoriquement, du rôle du « Dany Laferrière » extratextuel) en expliquant à Mongo le travail d'un écrivain :

Je suis payé pour observer les gens et leur remettre sous les yeux des choses qu'ils croient naturelles et qui ne sont que des habitudes particulières à une société donnée. C'est ainsi qu'on risque de devenir intolérant, quand on pense que notre comportement est juste et universel. Alors qu'il est le fruit d'une dure adaptation faite de compromis constants (DPM : 142).

Son récit provoque une réaction de surprise chez Mongo, qui risque d'être désillusionné : « Ce n'est pas le paradis alors ? » (DPM : 142) Nous observons encore un exemple de l'exploitation du personnage du « naïf » (Hamon), pour amener le lecteur à réfléchir. Le narrateur indique aussi dans son journal qu'il faut mettre de côté son cynisme et laisser au nouvel arrivé toute la fraîcheur de l'expérience, et il se rappelle ses propres premières impressions en arrivant à Montréal il y a quarante ans, dans une atmosphère « gorgée [...] de promesses » où il a tout de suite observé « un parfum de liberté » (DPM : 15). Ici, l'homme plus âgé doit mettre de côté son cynisme. L'ironie est en jeu dans la révélation que – malgré la constatation qu'il doit laisser Mongo découvrir son nouveau chez soi par lui-même – le but de son livre est de donner des conseils à Mongo. Pour que fonctionne

l'ironie, il y a une remise en question du sens de la part du lecteur, ce pour quoi Laferrière est bien connu.

Vers la fin du roman, l'auteur explique à Mongo, d'un ton ironique, que les leçons ne servent pas à grand-chose, « puisqu'on ne peut pas transmettre une expérience » (DPM : 191). C'est ironique parce que tout le roman se déroule dans le but exprès de partager un savoir sur l'intégration, responsabilité que le narrateur transmet à Mongo dans « La dédicace à Mongo » :

À Mongo  
si impatient de comprendre  
son nouveau pays que  
ce sera à lui dans vingt ans  
de nous présenter  
le prochain Québec.  
DL<sup>82</sup>

Cet exemple représente la manipulation de la contradiction ou du sens double de l'énoncé. Dans ce cas, l'ironie tire son pouvoir du fait qu'elle oblige le lecteur à considérer le ridicule dans ce qu'il dit. Dans une autre démonstration d'ironie, le narrateur signe la dédicace avec les vraies initiales de *Dany Laferrière*, ce qui renforce notre impression d'avoir accès aux idées de Laferrière.

Laferrière guide son lecteur à travers l'imagination et les souvenirs dans le *carnet noir*, par exemple, où le narrateur chante les louanges de Pierre Foglia (un journaliste québécois) qui a marqué le quotidien de plusieurs générations à Montréal par ses chroniques dans *La Presse*, fait que le narrateur explique en disant avec admiration qu'« [i]l fait rire parce qu'il se tient à un angle inédit » (DPM : 93). Nous pouvons

---

<sup>82</sup> DPM : 187

interpréter cette assertion comme preuve qui souligne le respect de Laferrière pour cette approche. Notre travail a surtout cherché à examiner l'écriture de Laferrière dans le cadre d'une réflexion culturelle et politique. Dans *Tout ce qu'on ne te dira pas, Mongo*, l'auteur construit des personnages fictifs qui s'appuient sur ses propres expériences et il fait appel à l'ironie et l'humour afin de commenter le contact avec l'Autre qui mène à la confluence des cultures à Montréal, une caractéristique de son œuvre qui trouve son parallèle dans l'écriture de Pan Bouyoucas.

### **3.5 L'œuvre de Pan Bouyoucas**

Pan Bouyoucas, écrivain québécois d'origine grecque et né au Liban, publie des romans et des pièces de théâtre au Québec depuis 1975. Après des études d'architecture et de cinéma, Bouyoucas s'est consacré au roman et au théâtre. Son œuvre critique la place secondaire accordée à l'immigrant dans la société d'accueil, et il s'intéresse aux territoires intérieurs, particulièrement à ceux de la famille et de l'enfance. Dans ses œuvres *Le cerf-volant* (2000) et *Le mauvais œil* (2015), nous observons une réflexion sur la langue comme outil, jeu et espace de confrontations. L'auteur constate d'ailleurs que la question de la vie quotidienne n'est qu'un prétexte pour traiter de l'expérience de l'immigration, ce qu'il affirme lors d'une entrevue : « C'est pour cela que je suis prêt à prendre n'importe quel sujet qui me préoccupe personnellement, si je peux le traiter de manière à rejoindre les Québécois d'aujourd'hui, parce que je vis ici » (Bouyoucas, cité par Vaïs et Wickham, 1994 : 24). Bouyoucas veut dialoguer avec les Québécois.

Bouyoucas utilise une histoire qui peut à première vue sembler triviale pour en montrer la dimension universelle et mettre en lumière les difficultés de la société contemporaine. Son œuvre explore les malentendus causés par l'ignorance des codes linguistiques et sociaux en soulignant que la culture est quelque chose de vivant, qui se transforme continuellement au contact des autres cultures. Le lecteur se rend compte que de nombreux effets ironiques sont en fait dérivés des relations parfois humoristiques entre ce qui représente la culture « standard » et ce qui relève de l'univers de l'immigrant. Les croisements entre les cultures à l'origine des littératures migrantes nous permettent de nous ouvrir aux interrogations actuelles dans ce champ littéraire où l'on explore la question de l'identité plurielle et du concept du même et de l'Autre. Comme celle de Laferrière, l'écriture de Pan Bouyoucas est consacrée à l'évolution continue de l'identité, et il traite de plusieurs problématiques qu'on retrouve chez d'autres écrivains migrants ; mais ce qu'il apporte de différent est sa capacité de faire rire le lecteur tout en traitant de thèmes sérieux.

### **3.5.1 *Le cerf-volant***<sup>83</sup>

*Le cerf-volant*<sup>84</sup> est une comédie qui a pour sujet un épicier immigrant en pleine crise de la cinquantaine. Toute la pièce se passe sur le toit de sa maison montréalaise. Dimitri, le protagoniste, marié avec Stella depuis 30 ans, a toujours travaillé dans son épicerie. Malgré le fait qu'il a réalisé le rêve immigrant (le succès économique), il n'est

---

<sup>83</sup> Pour une étude de la représentation ironique de l'intégration difficile des personnages immigrés dans l'œuvre de Bouyoucas, voir Geist (2016).

<sup>84</sup> Pour faciliter la lecture, les renvois au *Cerf-volant* seront indiqués par le sigle CV suivi du folio.

pas heureux. Puisque Dimitri et son frère regrettent de se sentir toujours invisibles aux yeux des Québécois, Bouyoucas utilise l'ironie comme une arme pour pousser le spectateur à réfléchir à ses propres idées reçues et à la façon dont le thème de l'altérité et de l'intégration problématique affectent l'expérience de l'immigrant.

Dimitri doit faire le deuil inévitable de l'immigré – celui du temps et de l'espace de son enfance, ce pourquoi il convoque le souvenir du cerf-volant qu'il avait fabriqué avec son frère quand ils étaient petits : « Tu te souviens ? » (CV : 53) Mais le cerf-volant est perdu depuis longtemps. Ici, le cerf-volant métaphorise la jeunesse de Dimitri, et la prise de conscience qu'on ne peut pas défaire les années pour la retrouver. Le double sens attaché au cerf-volant entraîne un effet d'ironie dans le titre même de la pièce. De prime abord, le « cerf-volant » fait référence à un jeu d'enfant, qui évoque l'enfance en Grèce du protagoniste, mais le « cerf-volant » représente plus profondément le vol, et la liberté de s'envoler, en vrai ou par l'imagination, et l'idée de ne pas être bien attaché à la terre, comme l'exprime le fils de Dimitri, en disant : « Je me sentais comme ce cerf-volant. Avec plus rien pour me retenir sur terre qu'un fil » (CV : 127). En langue grecque, le mot désignant le « cerf-volant » (αετός) est aussi utilisé pour faire référence à l'« aigle », et, donc, représente ici la capacité de la fuite, sinon la puissance prédatrice. Puisque le cerf-volant de Dimitri et de son frère est perdu, on peut en déduire que la fuite n'est plus possible et que leur force s'est affaiblie, qu'ils sont coincés dans leur situation précaire d'immigrés.

Quand Dimitri sort, pour une fois, de son magasin, il se sent exclu de la société. Il révèle à son frère : « J'ai même commandé mon café en anglais, pour voir [...] si la

serveuse dirait quelque chose. [...] C'était comme si je n'avais pas été là. Comme si je n'avais pas existé » (CV : 57). Lorsque Dimitri parle en anglais, il se trouve dans une position de double minorité à Montréal. À cet égard, l'œuvre de Bouyoucas représente la place secondaire accordée à l'immigrant dans la société québécoise, « comme pour signifier qu'il n'existe que pour servir de contrepied à une vision ethnocentrique » (Moisan et Hildebrand, 2001 : 228). L'ethnocentrisme est une vision du monde à travers les œillères de sa propre communauté d'origine. Un thème clef de Bouyoucas est la marginalisation du protagoniste à cause de son incapacité de communiquer adéquatement en français ou en anglais.

La représentation de la langue maternelle est un aspect particulier de ce corpus. En effet, immigrer, c'est souvent sortir de la langue première. Bouyoucas, pourtant, utilise fréquemment la langue grecque dans son écriture. C'est par nostalgie de cette langue maternelle qu'il joue sur le niveau de langue ou sur l'accent pour faire comprendre au lecteur ou au spectateur qu'un personnage est en train de s'exprimer tantôt en grec, tantôt en français avec un accent grec, procédé dont l'auteur parle en entrevue : « Finalement, j'ai accepté la langue que j'ai. Je ne sais pas ce que c'est. C'est un mélange. Je me suis rendu compte qu'elle contenait une musicalité » (Bouyoucas, cité par Vaïs et Wickham, 1994 : 24). Il s'agit de sa propre façon de s'approprier la langue, c'est-à-dire du « langagement »<sup>85</sup> (Gauvin, 2000 : 113) de Bouyoucas.

Chez Bouyoucas, la parole immigrée relate des commentaires amers faits par des Québécois au sujet des immigrants et, souvent, les personnages immigrés exploitent eux

---

<sup>85</sup> Nous reviendrons plus longuement sur cette question dans le chapitre 4.

aussi des stéréotypes pour désigner les Québécois. Par exemple, Céline, la locataire de l'appartement situé dans l'immeuble où se trouve l'épicerie, exprime des sentiments anti-immigrés à l'adresse de Dimitri. Grâce à l'emploi de l'ironie, les personnages finissent par se comprendre quand la locataire, qui vient du Saguenay-Lac-Saint-Jean, leur confie qu'elle a également été traitée d'« étrangère » en arrivant à Québec. La jeune Céline, qui était combattive au début (« Je connais la loi. C'est mon pays, vous savez. Et si vous vous intéressez à nos lois, au lieu de venir ici juste pour vous remplir les poches... » [CV : 93]) finit par critiquer elle aussi la société québécoise en parlant de sa ville natale : « J'étais tannée des maladies génétiques. Tu vois, c'est une société tellement fermée depuis trois cents ans... » (CV : 129). Ici, l'auteur se sert de l'ironie dans les échanges entre les personnages, ce qui mène à l'humour – comme le note Jane Moss qui dit que, dans *Le Cerf-volant*, « Bouyoucas choisit le rire plutôt que l'indignation vertueuse dans cette situation potentiellement tendue »<sup>86</sup> (Moss, 2004 : 74). Il s'agit d'une technique littéraire privilégiée par Bouyoucas.

Dans cette scène, Céline est forcée de reconnaître qu'elle reproduit un comportement xénophobe dont elle-même a été victime et qu'elle dénonce, incitant par là le spectateur à remettre en question ses propres réflexes d'exclusion. Dimitri a du mal à se faire comprendre de Céline, en partie à cause de la langue, mais aussi parce qu'ils ne partagent pas les mêmes repères : « Quels problèmes ? Toi zeune, parle français, pas guerre, beaucoup pain, beaucoup libre, beaucoup éducation [...] Pourquoi toi rire de

---

<sup>86</sup> Notre traduction du texte : « Bouyoucas chooses laughter rather than righteous indignation in this potentially tense situation » (Moss, 2004 : 74).

moi ? » (CV : 106) et, ensuite : « Pourquoi ? Parce que moi *stupid immigrant* ? » (CV : 108). Dans cet échange ironique, Dimitri pense que Céline se moque de lui parce qu’il est un immigré, alors qu’en vérité, à ses yeux à elle, Dimitri a tout ce qu’on peut espérer dans la vie (la stabilité financière) et elle n’arrive pas à saisir la source de son malheur. Elle lui demande : « Qu’est-ce qui vous manque ? » (CV : 118). Ici encore, le dramaturge utilise l’ironie pour explorer les sentiments d’exclusion et d’inclusion, puisque chacun des personnages fait l’expérience de l’exclusion (Dimitri pour des raisons linguistiques et culturelles ; Céline pour des raisons économiques) tout en enviant l’inclusion supposée de son vis-à-vis (Dimitri jalouse la québécoité « simple » de Céline, tandis que celle-ci envie la sécurité économique de son propriétaire). À travers le personnage de Dimitri, Bouyoucas nous montre le dommage durable du traumatisme de l’immigration : quoi qu’il fasse, Dimitri ne sera jamais « suffisamment Québécois » et ne parviendra pas à masquer sa différence. Le frère du protagoniste, Andréa, a du mal à s’exprimer lui aussi : « *You see ? Loui pas vouloir même mention arzent [...] Même moi ze dis à loui : ‘Dzimmy, Dzimmy, toi trop dzénérous [...]* » (CV : 92-93). Il essaye de bien paraître devant Céline, en rejetant son accusation selon laquelle les immigrés ne sont là que pour profiter de l’argent.

Les chevauchements de langue et d’accents représentent la complexité de la vie des immigrés et de leurs luttes, tout en donnant à voir le quotidien des personnages et de leur famille. Il faut insister sur l’humour dans la parole, notamment sur les jeux de mots, qui occupent une place très importante dans la pièce. Stella, par exemple, exprime sa frustration face au manque de communication en disant à son mari : « [...] des fois, je me

dis qu'on aurait eu plus à se dire si on ne parlait pas la même langue » (CV : 150). Ici, l'ironie de Bouyoucas s'appuie sur le fait que tout le monde, mis à part Céline, parle la même langue (le grec) mais personne ne le comprend lorsque Dimitri se vide le cœur. La communication va bien au-delà du simple fait de parler la même langue et, clairement, on ne peut pas attribuer tous les problèmes des personnages à la question de la langue.

La pièce se clôt sur une double réconciliation : la première entre Dimitri et sa femme, la deuxième entre le couple et leur vie québécoise. Selon Alexandre Lazaridès, « [l]a famille est le lieu dramatique par excellence du théâtre multiculturel ; cette dramaturgie est proche en cela du théâtre québécois, qui a privilégié la cellule familiale comme forge et figure du destin » (Lazaridès, 1994 : 58). La famille d'immigrants distille les tensions de l'intérieur et en dehors de la famille. Au début, surtout, les membres d'une famille de nouveaux arrivés sont obligés de se soutenir et des sacrifices sont faits pour le bonheur de la famille entière, ce qui a pour conséquence que – malgré leurs problèmes personnels – les liens familiaux durent. Dans *Le cerf-volant*, Bouyoucas met en relief la différence dans l'expérience de la première et la deuxième génération d'immigrés, ici celle de Dimitri en contraste avec celle de son fils Georges.

Bouyoucas utilise l'ironie avant tout comme technique de distanciation et comme stratégie subversive pour remettre en question les anciennes valeurs de la famille ainsi que les valeurs québécoises, comme l'auteur lui-même le constate : « [J]e vois peut-être certaines choses d'une façon différente de celle des Québécois de souche. [...] C'est un regard différent, [...] un peu plus ironique » (Bouyoucas, cité dans Vaïs et Wickham, 1994 : 31). Sa force est de mettre en valeur le côté sentimental de l'expérience, et le

spectateur s'identifie facilement aux personnages, pour qui il éprouve très vite de l'affection en raison de leur vulnérabilité. Tous, en fin de compte, se rejoignent dans une expérience de l'exclusion.

### 3.5.2 *Le mauvais œil*<sup>87</sup>

Dans *Le mauvais œil*<sup>88</sup> (2014), Bouyoucas critique le comportement d'une société homogène confrontée à la présence d'une étrangère, dans ce cas la femme étrangère d'un homme né sur l'île. Le mauvais œil est le nom donné à l'énergie négative qui se crée lorsqu'on nous regarde avec envie. Selon la croyance populaire, il provoque divers malheurs, dont des problèmes financiers, des problèmes de santé et des problèmes familiaux. *Le mauvais œil* explore des personnages qui sont rattrapés par la tradition et qui sont immobilisés en partie à cause de leur isolement culturel, et le roman joue avec leur perception étroite de l'Autre.

Dans le roman, en manipulant cette croyance en lien avec l'altérité, Bouyoucas fait ressortir un certain comportement chez les habitants d'une île isolée. Ainsi, il traite de l'actualité internationale tout en transmettant le mal-être de l'immigrant. Bouyoucas situe son roman sur une île homogène du point de vue ethnique dans le but d'amplifier cet effet. Bouyoucas se sert du fil de cette superstition du mauvais œil (qu'on nomme « το ματι » en langue grecque) pour exploiter la notion de l'Autre et le thème du soupçon provoqué par l'arrivée de l'étranger, comme le dit une villageoise : « [...] nous n'avions

---

<sup>87</sup> Pour une étude plus approfondie de la représentation de l'altérité dans *Le mauvais œil*, voir Geist (2017).

<sup>88</sup> Pour faciliter la lecture, les renvois au *Mauvais œil* seront indiqués par le sigle MO suivi du folio.

que des ennuis quand les étrangers s’installaient chez nous » (MO : 55). Dans ce cas, on pourrait remplacer l’île non nommée par le Québec, ou par n’importe quelle société d’accueil d’origine ethnique assez homogène parce que les thèmes abordés par l’auteur sont universels. Faute d’accueil favorable et de communication aisée, les habitants de l’île cherchent à attribuer leurs problèmes aux autres et, dans ce cas spécifique, à une certaine Madame Piano, qui aurait entraîné un vent mauvais « depuis le jour maudit où elle a débarqué chez nous » (MO : 116). Madame Piano est venue sur l’île en tant qu’épouse d’un architecte – qui, lui, est né sur l’île ; il avait ensuite quitté le lieu de sa jeunesse pendant cinquante ans, avant d’y retourner avec sa femme, pour prendre sa retraite et s’engager comme bénévole dans les projets de renouvellement. Selon les habitants, madame Piano est porteuse du mauvais œil puisque leurs problèmes ont commencé après son arrivée. C’est la crise économique en Grèce et l’architecte vient avec l’intention de passer sa retraite en toute tranquillité dans son village natal tout en aidant les paysans à remettre à neuf des édifices et des hôtels dans l’espoir d’attirer des touristes sur l’île. Le maire l’accueille à bras ouverts en lui disant : « Tu es un fils du pays [...] Tu as le droit d’être ici autant que nous » (MO : 98). Mais, malheureusement, l’architecte va finir par comprendre qu’il est seulement le bienvenu « [t]ant que je dessine gratis vos villas et vos hôtels » (MO : 98). Une fois qu’il ne leur est plus utile, les paysans de l’île se tournent contre lui et lui aussi se retrouve marginalisé.

Au début, sa femme, madame Piano, apporte quelque chose à l’île. On la trouve agréable « avec un accent que tous trouvaient absolument charmant » (MO : 22). Sans enfants à elle, elle s’entendait bien avec les jeunes de l’île à qui elle donnait des cours de

piano et de chant lyrique et avec qui elle montait des spectacles de musique qui plaisaient à tout le monde. Les adolescents, surtout, lui faisaient confiance et l'aimaient beaucoup ; en réalité, tout le monde était très impressionné et la vantait : « Étrangère de naissance et accompagnatrice de profession, madame Piano avait passé sa vie dans les grandes métropoles et les salles de concert » (MO : 22). De la sorte, elle avait un certain *cachet* au début, mais ce sont ces différences qui – à la longue – vont faire qu'on la soupçonne. Une fois que la crise économique commence à toucher personnellement les habitants de l'île, ils prennent comme souffre-douleur la personne la plus récemment arrivée, l'étrangère qui, de toute évidence, leur porte malheur.

Dans *Le mauvais œil*, l'emploi de stéréotypes annonce le comportement des personnages et Bouyoucas utilise les aptonymes pour capitaliser sur les stéréotypes. Avec cette stratégie de la nomination, l'auteur souligne la réduction des personnages à des stéréotypes, qui les définissent aux yeux des autres. Tous les protagonistes ont des noms possédant un sens lié à la personne qui le porte – le plus souvent en relation avec son métier. Par exemple, il y a madame Piano, la musicienne ; notons que le piano est un instrument musical harmonique ou polyphonique et qu'on peut y jouer plusieurs mélodies à la fois. Nous constatons que le sens de son nom se trouve dans l'espace entre le mot « piano » pour désigner la profession de madame Piano et le symbolisme de cet instrument. Tout comme l'instrument, madame Piano cherche de l'harmonie dans sa vie personnelle et aussi avec sa communauté adoptive. Il y a aussi le Coq, l'éleveur de poules et père de la Libellule. Son nom évoque un batailleur, quelqu'un de caractère orgueilleux et agressif : « un homme coriace, aux opinions tranchées » (MO : 25), avec « [un]

caractère misogyne, xénophobe et vindicatif » (MO : 106). Sa femme, « surnommée la Poule, pour des motifs évidents » (MO : 25) est l'archétype de la maternité, femme fidèle et assujettie. Le Hibou, quant à lui, est le chef de police. Cet oiseau est considéré prophétique, symbolisant la philosophie, le savoir et la sagesse. Le Hibou a, selon tous les habitants de l'île, « [le] caractère intraitable et sourcilleux » (MO : 70) et ne peut pas être persuadé, ni soudoyé. Bouyoucas met la métonymie au service de l'ironie, pour accentuer l'exagération, et pour nous faire rire par son choix de noms amusants. La seule personne qui n'a pas de sobriquet est l'architecte. Nous postulons qu'il est le personnage le plus proche de représenter la voix de Bouyoucas dans ce roman. Malgré le ton ludique de son livre, Bouyoucas déplore qu'on exploite l'altérité pour se disculper. L'altérité peut prendre deux visages ; chaque personnage étudié ici porte des traits d'altérité tour à tour positifs et négatifs.

Le tourisme sur l'île s'est arrêté et madame Lapis-Lazuli soupçonne immédiatement madame Piano, puisque, selon elle, « [s]eule madame Piano ne semblait pas touchée par la situation » (MO : 12). Selon madame Lapis-Lazuli, il y a plusieurs preuves du mauvais œil depuis l'arrivée de madame Piano. Par exemple, lorsque quelqu'un admire sa robe, elle se recule et la robe s'accroche sur la pointe d'un clou et elle est déchirée. On veut désavouer un vieux villageois, mais madame Lapis-Lazuli insiste : « Lâchez-le [...]. Ce n'était pas sa faute. Pas plus qu'au clou » (MO : 15) et au narrateur de rajouter que « madame Lapis-Lazuli était persuadée que le vieux Dard avait été l'instrument du mauvais œil » (MO : 17). Une autre « preuve » selon madame Lapis-Lazuli que madame Piano porte le mauvais œil, est quand un jeune tombe et se casse le

poignet. On blâme madame Piano parce qu'elle a commenté la beauté du petit, sans respecter la tradition : « Madame Piano a mangé hier à la taverne de la vieille Origan. Elle n'arrêtait pas de s'extasier sur la beauté de son petit-fils, sans cracher trois fois. Peu après, le garçon a glissé et s'est démis le poignet » (MO : 33). On croit que c'est parce que madame Piano n'a pas respecté le rituel du crachat après avoir admiré le garçon, qu'elle lui a donné le mauvais œil et qu'il s'est fait mal.

La protection contre les effets du mauvais œil est une amulette en forme d'œil, souvenir favori des touristes, que Lapis-Lazuli vend dans sa boutique. À première vue, madame Lapis-Lazuli devrait être la dernière à soupçonner la nouvelle arrivée parce que son fils unique étudie à l'étranger, et qu'elle gagne sa vie en vendant des souvenirs aux touristes, dont la plupart sont des étrangers. On explique qu'« il ne lui restait même pas de quoi couvrir les droits de scolarité de son unique enfant, un garçon qui étudiait à l'étranger » (MO : 11). Il est curieux que madame Lapis-Lazuli n'ait pas de sympathie pour l'étrangère chez elle, vu que son propre fils se trouve étranger dans un autre pays. Ce fait ironique incite à nous méfier de madame Lapis-Lazuli. Bouyoucas souligne l'aveuglement dont on fait souvent preuve quant à sa propre situation, ce qui contraste avec l'attitude dure et soupçonneuse qu'on développe envers les étrangers. Ne pas voir sa propre position de vulnérabilité permet de consolider sa position perçue de force. Lorsque tout va pour le mieux, on est content de recevoir des étrangers, qui dépendent de l'argent sur l'île, mais dès que quelque chose se passe mal, les étrangers sont les premiers à être condamnés, comme le narrateur le note, en les décrivant de façon péjorative

comme « des nouveaux *envahisseurs*, qui venaient par milliers [...] en yacht, en traversier ou en bateau de croisière [...] » (MO : 8 ; nos italiques).

En se basant sur des impressions alimentées par des préjugés, on soupçonne madame Piano quand la Libellule disparaît, parce que madame Piano était sa confidente. On sait que la jeune fille n'a pas quitté l'île parce qu'il n'y a pas eu de traversier depuis sa disparition. La libellule est un insecte capable migrer très loin ; elle est le symbole même du courage et de la force et représente le changement ainsi que la compréhension du sens profond de la vie. La Libellule est ainsi nommée grâce à son caractère enjoué et à son corps toujours en mouvement. Elle était douée en lettres, mais en l'absence d'un héritier, son père, le Coq, l'a empêchée de quitter l'île pour faire ses études. Madame Piano s'interpose dans cette affaire, ce qui a pour conséquence que tous ses étudiants de musique – influencés par leurs parents – laissent tomber leurs leçons. Ici, Bouyoucas fait également un commentaire sur la différence entre les générations, phénomène que nous avons également observé, par exemple, dans *Le cerf-volant*, entre Dimitri et son fils, qui aime les mœurs de la société d'accueil et ne tient pas aux traditions comme son père. Les jeunes rêvent de faire leur avenir en quittant l'île, et, au contraire de leurs parents, « [l]es jeunes, plus instruits et moins éprouvés par les aléas du sort, se moquaient de cette croyance » (MO : 19) du mauvais œil. Les jeunes ridiculisent les vieilles croyances de leurs parents et madame Piano les incite « à mordre à pleines dents dans la vie » (MO : 136). En outre, madame Piano était très vite devenue « la confidente et la mentore de tous les [...] adolescents qui rêvaient de faire carrière dans les lettres ou dans les arts » (MO : 23). Pour cette raison, il arrivait souvent qu'on demande à madame Piano d'intervenir

auprès des parents pour les convaincre de laisser les jeunes tracer leur propre chemin, comme avec la Libellule.

Madame Piano, très frustrée, se plaint à son mari : « Avoir, à notre époque, les idées aussi infestées par la superstition ! Et je ne peux pas le dire ni me défendre dans leur langue ! Nom de Dieu, je ne sais même pas quel enfant j’aurais blessé par mon regard malveillant ! » (MO : 30). En songeant aux jeunes avec qui elle s’entend si bien et avec qui elle partage son amour pour les arts, madame Piano décide de faire taire les rumeurs en parlant au Coq et à sa femme, la Poule, et en cherchant un rapprochement. Lorsqu’on lui demande si elle croit en la superstition, elle répond ironiquement : « Je crois à l’évidence. Ma réputation a chuté dramatiquement ces dernières heures, sans que je fasse quoi que ce soit pour le mériter. Qu’est-ce qui aurait pu provoquer cela, sinon le mauvais œil ? » (MO : 45). Pour revenir à l’idée de Hamon, la naïveté apparente de madame Piano, à ce moment du récit, est un masque qui dénonce la fragilité de sa position sur l’île.

Madame Piano s’achète une amulette en forme d’œil chez madame Lapis-Lazuli, s’affiche en train de la porter, et elle adopte la façon des habitants de cracher trois fois afin d’éviter le mauvais œil. Mais au lieu de satisfaire madame Lapis-Lazuli, cela la rend encore plus soupçonneuse : « Venir m’acheter des amulettes pour me faire un pied de nez ! [...] je connais ces étrangers [...] [T]oute sourire et innocence pour mieux nous baiser » (MO : 46). La pauvre madame Piano ne peut rien y faire : les préjugés contre elle sont déjà trop forts.

Le prêtre du village essaye de rassurer la paroisse : « Le mauvais œil n'est que superstition et l'Église réproouve les superstitions, car elles s'opposent au premier commandement » (MO : 60). Quand il y a un incendie à l'église, on blâme bien sûr le Piano, qui, pour sa part, ne sort plus de sa maison depuis l'incendie. Le chef de police, qu'on appelle le Hibou, sait qu'il y avait des traces de carburant à l'intérieur de la chapelle et qu'il ne s'agit pas du « mauvais œil » de madame Piano. Mais les villageois ne peuvent pas s'empêcher de la soupçonner et madame Piano se fait agresser par certains d'entre eux, qui cambriolent sa maison. Elle dit à son mari : « Je commence à croire au mauvais œil [...]. Sinon, comment expliquer ces calamités ? L'ironie est que j'en suis la victime, et non eux » (MO : 100). Donc, face aux préjugés, madame Piano se décourage. L'auteur se sert bien du fil de la superstition pour offrir sa vision humoristique et émouvante de l'interaction entre les gens tout en soulignant la notion que les préjugés ne sont pas à sens unique. En explorant la conduite des habitants de cette île qui cherchent à blâmer l'étrangère présente parmi eux pour tous leurs malheurs, Bouyoucas remet en question les valeurs de la société tout en soulignant les difficultés constantes de l'immigration : quoi qu'elle fasse, le Piano ne sera jamais *natif* de l'île et ne parviendra pas à masquer sa différence, tout comme Dimitri dans *Le cerf-volant*.

Lapis-Lazuli est convaincue que le Piano est là pour apporter le malheur à l'île et elle dit à Hibou : « [C]onnaissant le pouvoir de son œil, les hôteliers de son pays l'ont envoyée ici pour nous détruire afin que ses compatriotes passent leurs vacances chez eux » (MO : 89 - 90). Lapis-Lazuli veut suggérer que madame Piano essaye de les ruiner intentionnellement. La réponse du Hibou, la voix de calme, est la suivante : « Tant qu'à y

être, mettez-lui les changements climatiques sur le dos. Et pourquoi pas le terrorisme aussi ? » (MO : 90). Le Hibou se moque et exagère pour montrer à quel point ses idées sont ridicules. Même monsieur Lapis-Lazuli se fatigue de sa femme et des ses idées farfelues et lui rappelle que : « [L]a seule constante de la vie, c'est le changement. [...] On ne sait jamais ce que la vie nous réserve » (MO : 117). C'est de la préfiguration, parce qu'on apprendra sous peu que c'est Le Coq qui a mis le feu, et que madame Lapis-Lazuli n'est pas sans culpabilité non plus.

Finalement, face aux préjugés insurmontables, madame Piano et l'architecte quittent l'île, et on apprend que c'était madame Lapis-Lazuli qui avait lancé la rumeur du mauvais œil, rien que pour faire vendre ses talismans afin de couvrir les frais de scolarité de son fils – qui se trouve ironiquement à l'étranger. On retrouve le corps mort de la Libellule qu'on suppose s'être suicidée pour échapper à son destin de rester sur l'île et de s'occuper des poules de son père, selon la tradition. Quand tout est révélé, tous, en fin de compte, se rejoignent dans une expérience de l'exclusion. Comme beaucoup d'écrivains, Bouyoucas utilise une histoire ancrée dans la vie quotidienne pour en montrer la dimension universelle et pour souligner la difficulté du métissage transculturel du monde moderne. Sa force est de mettre en valeur le côté personnel de l'expérience de l'immigration.

L'identité québécoise – comme la canadienne – demeure en quelque sorte éphémère. Il n'existe pas une seule identité nationale définissable, sauf celle caractérisée par la multiplicité, ce qui est exploré dans ce genre d'œuvre. Comme Adam Carter le

constate : « Les Canadiens partagent un sens *ironique* de l'identité, une identité caractérisée par le dédoublement, et une conscience de la nature plurielle, différentielle, discursive et donc instable de l'identité »<sup>89</sup>. Selon nous, Laferrière et Bouyoucas font de leur œuvre une exploration de cette identité complexe.

Notre contribution s'est particulièrement intéressée au fait que Laferrière et Bouyoucas ont utilisé, dans les quatre œuvres examinées dans ce chapitre, l'ironie et l'humour comme stratégies pour dépeindre l'angoisse et les défis, mais aussi les moments de tendresse de l'expérience de l'immigration dans ce que Scott appelle « une profusion de récits reflétant le phénomène de la migration » (Scott, 2014 : 175). Cette production littéraire comprend l'écriture dramatique ou scénaristique, et le roman, qui, tous, jouent sur la frontière entre les apparences et la réalité.

À cette fin, comme nous l'avons déjà souligné, le théâtre (la pièce *Le cerf-volant*) et le cinéma (le scénario *Comment conquérir l'Amérique en une nuit*) comme moyens d'expression diffèrent profondément du roman, parce que, selon Hutcheon (1994 : 11), le spectateur (par rapport au lecteur du roman) participe en direct ou en différé à l'œuvre. Elle constate que nous devons reconnaître notre propre rôle actif dans la co-création de l'œuvre en l'interprétant et en y réfléchissant. En se servant des exemples tirés des œuvres des deux écrivains, notre travail a présenté l'ironie et l'humour comme des stratégies discursives particulièrement adaptées à la littérature migrante, parce que le protagoniste migrant se caractérise souvent par l'ambivalence. Il n'appartient plus à

---

<sup>89</sup> Notre traduction du texte : « Canadians share an *ironic* sense of identity, an identity characterized by doubleness and an awareness of the plural, differential, discursive and hence unstable nature of identity [...] » (Carter, 2003 : 6 ; italiques dans l'original).

l'ancien pays, mais il n'appartient pas tout à fait au nouveau non plus. Il se trouve quelque part « entre les deux » et ces œuvres permettent à l'auteur d'interroger à la fois les aspects ethniques, sociaux, économiques et politiques de la migration. Laferrière et Bouyoucas exploitent également cette existence dans « l'entre deux ». Par rapport aux autres auteurs de notre étude, l'œuvre respective de ces deux écrivains représente l'intégration toujours en cours, qui n'est pas encore tout à fait achevée.

Selon Agier, dans le débat public, les mots « identité » et « communauté » sont remis en scène (Agier, 2013 : 103) et circulent de façon imprévisible. Par conséquent, la migration peut se politiser. Dans l'œuvre de Laferrière et de Bouyoucas, elle devient objet de critique tout en demeurant un divertissement. Notre travail s'est intéressé à souligner la tension de l'identité des protagonistes et l'emploi de l'humour pour la dénonciation des injustices dans cette littérature migrante qui a comme ambition d'interroger la condition humaine et « de dire le monde » (Le Bris, 2007 : 41). À cette intention, nous nous sommes servie de plusieurs exemples tirés de la production de Laferrière et de Bouyoucas. Le problème de l'immigration et de l'adaptation ne parvient pas encore à se résoudre dans la production littéraire de ces deux auteurs, qui insistent sur la nécessité du dialogue entre les cultures à l'heure de la mondialisation et de la dénationalisation. En contraste, dans le dernier chapitre, notre étude se tournera vers une vision fraîche et optimiste de l'expérience de la migration – en vue de la prochaine génération – dans les œuvres de Kim Thúy et de Ying Chen.

#### Chapitre 4 : Le roman comme lieu de représentation de l'identité transnationale chez Kim Thúy et Ying Chen

« Je voulais montrer qu'il y a plusieurs histoires concernant les immigrants que l'on oublie d'interroger. »<sup>90</sup>  
Kim Thúy

« La migration et l'écriture sont pour moi une seule et même expérience. »<sup>91</sup>  
Ying Chen

Comme nous l'avons établi dans les chapitres précédents, la figure du migrant est devenue le visage peut-être le plus emblématique de la conscience contemporaine. La littérature migrante québécoise traite de thèmes majeurs, tels que la double minorité, la traversée des frontières, la question de l'appartenance et la langue. Notre parcours à travers les œuvres de Farhoud, Agnant, Laferrière et Bouyoucas nous a jusqu'à maintenant permis d'identifier plusieurs approches de l'expérience de la migration au Québec et, dans ce dernier chapitre, nous nous tournerons vers une expression alternative de cette expérience, chez deux auteures qui exploitent l'idée de la transculturalité<sup>92</sup> : Kim Thúy et Ying Chen. Nous observons, dans leurs œuvres, le potentiel contenu dans l'espace entre deux cultures et deux langues. Selon Janet Paterson :

le transnationalisme implique un processus selon lequel des formations identitaires traditionnellement circonscrites par des frontières politiques et géographiques vont au-delà de frontières nationales pour produire de nouvelles formations identitaires (Paterson, 2008 : 96).

---

<sup>90</sup> Notre traduction du texte : « I wanted to show how there are many stories behind immigrants that we tend to forget to look at », « Kim Thúy discusses *Mãn* » *CBC Books*. Radio-Canada. 12 septembre 2014.

<sup>91</sup> Ying Chen, *La Lenteur des Montagnes*, 2014 : 54.

<sup>92</sup> Dans le cadre de cette étude, nous comprendrons la transculturalité comme le phénomène par lequel des cultures qui se rencontrent s'influencent et finissent par s'unir.

En parlant spécifiquement de l'œuvre de Marie-Célie Agnant, Antje Ziethen dit que « les sujets transnationaux [...] se définissent à partir de trajectoires individuelles qui déterminent leur relation, toujours particulière, avec le pays d'accueil et le pays d'origine » (Ziethen, 2015 : 111). C'est également une description appropriée de l'écriture récente de Thúy et de Chen, qui aborde des problèmes répandus – par exemple, l'inquiétude pour la génération suivante, et des réflexions sur l'identité culturelle de la progéniture née dans le pays d'accueil. La plupart des récits étudiés jusqu'à maintenant ont traité de la situation des narrateurs et protagonistes en pensant bien davantage au passé qu'à l'avenir<sup>93</sup>.

Janet Paterson souligne l'importance du personnage transnational qui, « à la différence du sujet migrant [...] rejette la notion d'une identité formée surtout à partir des critères d'ethnie ou de lieu d'origine au profit d'une identité complexe, mouvante, souvent multiculturelle et hors de l'enclos de souvenirs » (Paterson, 2008 : 96). Puisque l'art n'est pas créé dans un vide, nous avons déjà remarqué que l'écriture se voit fixée dans le temps et dans l'espace, dans un contexte politique et dans un contexte culturel. Nous constatons que, dans les œuvres retenues, le but de Thúy et de Chen est d'explorer ce type de personnage « transnational ». Les identités hybrides des protagonistes transnationaux sont souvent basées sur des expériences d'aliénation, mais ces expériences négatives sont dépassées au profit d'une ouverture vers l'avenir. À nous de voir ce que le texte dévoile de notre perception de soi, de l'Autre, et du monde. Salman Rushdie écrit : « Lorsque les individus se trouvent déterritorialisés, on les appelle des migrants. [...] Nous

---

<sup>93</sup> À l'exception du récit de Dany Laferrière, *Tout ce qu'on ne te dira pas*, *Mongo* (2015), qui considérerait de concert le chemin parcouru et le chemin à faire.

sommes beaucoup plus que déterritorialisés. Nous sommes partis à la dérive de l’histoire, de la mémoire, de l’époque »<sup>94</sup>. Rushdie décrit clairement l’esprit de l’écrivain migrant détaché de sa terre, de son histoire et du temps, et dont l’écriture va mettre en question des thèmes tels que la marginalisation des migrants et l’exclusion qui s’ensuit, puisque la fiction peut être un remaniement de la réalité. Dans notre étude, nous chercherons à démontrer en quoi ce corpus met en scène ces sentiments.

Il n’est pas inutile de rappeler que le post-colonialisme nous donne les outils pour faire une étude de la société « pour mieux comprendre les spécificités sociales, économiques et surtout historiques de la célébration idéologique d’un espace et d’un imaginaire francophones » (Lucie Lequin et Catherine Mavrikakis, citées par Carrière, 2012 : 51). Les romans de Thúy et de Chen représentent à notre avis une nouvelle voie qu’emprunte la littérature migrante. En effet, nous avons vu que chez Farhoud et chez Agnant, par exemple, le roman avait pour fonction de redonner la parole aux narratrices qui avaient été dépossédées de leur voix par l’expérience de la migration. Bouyoucas et Laferrière, pour leur part, utilisaient l’humour et l’ironie pour faire une critique de la société d’accueil. Dans ce chapitre, nous verrons qu’une troisième voie est possible en étudiant *Ru* de Kim Thúy (2009) et *La lenteur des montagnes* de Ying Chen (2014).

Thúy et Chen présentent la migration d’un point de vue plus optimiste, y voyant la promesse de l’intégration dans la société québécoise et canadienne. Au lieu de se trouver « entre » deux cultures où il faut construire une culture hybride, leurs protagonistes sont

---

<sup>94</sup> Notre traduction du texte : « When individuals come unstuck from their native land, they are called migrants. [...] We have come unstuck from more than land. We have floated upwards from history, from memory, from time » (Rushdie, 1983 : 85).

en mesure d’embrasser en même temps *les deux* cultures. Ainsi leur œuvre représente une ouverture envers la société d’accueil. Selon Paterson, ce qui est particulièrement pertinent dans la littérature migrante récente, « c’est le fait que presque toutes ces fictions font état de la parole de l’Autre, et tout particulièrement de l’expérience de son altérité » (Paterson, 2004 : 138). Le contexte d’énonciation de l’écrivain migrant a changé, fait qui se révèle dans l’accueil plus ouvert et plus chaleureux que les narratrices de Thúy et de Chen donnent à voir, par rapport à ce que nous avons étudié jusqu’ici.

Il est important de noter que vingt-cinq ans se sont écoulés depuis les premiers textes qui font partie de notre étude. Pour Thúy et Chen, le devenir personnel est intimement lié au devenir collectif. Parfois, les narratrices immigrantes choisissent de parler non seulement en leur propre nom, mais également au nom d’une collectivité, insérant leur expérience personnelle dans celle d’un groupe. Dans le cas des œuvres que nous étudierons dans ce chapitre, les images et les histoires dont elles se servent rappellent que les personnages fictionnels – et par extension les gens réels – sont une continuation des ancêtres ; autrement dit, ils ne sont pas seuls, même si nous en avons parfois l’impression. En parlant de Thúy, par exemple, Mariana Ionescu constate qu’elle expose les défis « d’une vie racontée au rythme de la mémoire individuelle et collective » (Ionescu, 2014 : 99). De cette façon, le récit de Thúy s’intéresse moins à la rupture qu’à la continuité. En effet, le fil conducteur de *Ru* est l’idée qu’on est tous liés, et nous observons le même phénomène dans *La lenteur des montagnes*. Nous allons considérer l’écriture de ces deux dernières auteures comme un enracinement dans un nouveau territoire, qui reproduit l’axe temporel du passé vers l’avenir. Selon Achille Mbembe, « la

pensée postcoloniale est également une pensée de rêve : le rêve d'une nouvelle forme d'humanisme »<sup>95</sup>. Les deux narratrices se forgent de nouvelles identités hybrides avec un esprit d'optimisme vis-à-vis de l'expérience de la migration, ce que nous n'avons pas vu jusqu'à maintenant dans notre étude.

#### **4.1 Ru de Kim Thúy**

La première auteure qui fait l'objet de notre analyse dans ce chapitre est Kim Thúy. Née à Saigon, Thúy est venue à Montréal avec sa famille à l'âge de dix ans. Son écriture conteste les stéréotypes en racontant comment des individus différents vivent l'intégration de façons divergentes, en fonction de leurs nouvelles expériences. De cette façon, son écriture repense les thèmes de la littérature migrante à la lumière de la critique post-coloniale. Pour elle, écrire devient un laboratoire d'apprentissage (notamment de la langue française) et d'intégration. Selon Gabrielle Parker, Thúy « représente précisément une nouvelle génération pour laquelle la langue d'écriture est tout simplement la langue d'arrivée, exonérée de tout passif colonial » (Parker, 2013 : 241). Bien que son œuvre parle d'errance et de deuil, elle est alimentée aussi par le rêve et par l'optimisme et, ainsi, elle essaie avant tout de saisir la beauté de la vie. *Ru* raconte la trajectoire de la narratrice – Tinh – pendant la guerre du Vietnam, de Saigon à un camp de réfugiés en Malaisie avant de partir pour le Québec. La jeune fille devient québécoise parce qu'elle est arrivée très jeune et se sent bien accueillie dans sa nouvelle communauté dans la ville de Granby,

---

<sup>95</sup> Mbembe, interviewé par Mongin et al. (2006 : 131).

mais au fil du texte, sa vie devient difficile, pour des raisons qui ne sont pas liées à l'immigration, notamment lorsqu'elle donne naissance à un fils autiste.

Comme la narratrice l'indique dans le roman, le mot *ru* veut dire *berceuse* en langue vietnamienne et *flot* (de larmes, de sang) en français. Ainsi, le titre *Ru* a un double sens ; l'image tendre de la berceuse est contrastée avec l'image triste des larmes, et Thúy inscrit son récit entre les deux. Cette contradiction reflète l'expérience du personnage post-colonial, qui vit les deux côtés de l'intégration : les larmes et la consolation. Un message placé en filigrane derrière ce récit est que chaque personne est formée par des circonstances individuelles, mais qu'on n'échappe pas à son enfance et à son éducation. Ce qui assimile l'écriture de Thúy au corpus québécois est l'obligation de connaître et de partager l'histoire : « Je raconte ces anecdotes à Pascal [le fils de la narratrice] pour garder en mémoire un pan d'histoire qui ne trouvera jamais sa place sur les bancs d'école » (*Ru* : 46). On pourrait dire qu'un large pan de la littérature trouve sa source dans un esprit communautaire parce qu'un(e) auteur(e) écrit une histoire pour la partager avec d'autres personnes, mais aussi par besoin d'écrire pour soi-même ; l'écriture est donc tournée à la fois vers le soi et vers autrui.

*Ru*, publié en 2009, est le premier roman de Thúy. Il s'agit d'un récit en partie autobiographique dans lequel Thúy dévoile la vie de la narratrice à travers des fragments, et où elle explore comment reconstruire une identité à partir de ces morceaux de souvenirs fragmentés. *Ru* est un récit non-linéaire et sans suspense parce que, chez Thúy, ce sont les descriptions et les situations qui comptent. Elle expérimente avec le style dans son roman où – à la place de chapitres traditionnels – il y a des fragments de récits,

organisés autour des sujets qui sont importants pour elle et présentés comme des instantanés de la mémoire de Tinh. Mariana Ionescu affirme à juste titre que « la narratrice coupée brutalement de ses racines et de sa langue ne s’apitoie pas sur ses souffrances » (Ionescu, 2014 : 97). À cet égard, la narratrice de *Ru* donne à voir une réception chaleureuse dans le nouveau pays. Selon Marie Carrière, l’écriture de Thúy « fait converger les genres : autofiction et historiographie, récit de vie personnelle et témoignage collectif » (Carrière, 2015 : 209). Les fragments sont organisés autour des thématiques qui lui semblent les plus importantes. Tout comme les œuvres analysées dans les chapitres précédents, les deux romans étudiés dans ce chapitre font ressortir un sentiment d’étrangeté et d’ambiguïté émanant de l’expérience de « l’entre-deux », mais le ton a complètement changé. Avec *Ru*, nous avons un récit mémoriel qui constitue en même temps un éloge du Québec, la société d’accueil.

## **4.2 Le dépaysement chez Thúy**

### **4.2.1 La rupture entre le pays d’origine et le pays d’accueil**

La mondialisation a changé le concept moderne de « frontières ». Selon Michel Agier, « espace, temps et relation sont ainsi mis à l’épreuve d’une transformation généralisée. C’est à leurs frontières que se passe le changement » (Agier, 2013 : 79). Lorsque nous parlons de frontières aujourd’hui, en plus des déplacements physiques, nous prenons en considération le franchissement des obstacles culturels et linguistiques. Pour la narratrice Tinh, il y a des compromis difficiles à faire entre la sécurité au Canada et l’abandon de son identité vietnamienne. Pour Tinh, il est impossible de parler du Vietnam

sans parler du Québec, et vice versa, puisqu'ils font désormais tous deux partie de son identité et de son expérience. Selon Ionescu, « Thúy constate que son récit de vie est indissociable des récits des autres, connus ou inconnus » (Ionescu, 2014 : 98). À cet égard, le devenir personnel de la narratrice de *Ru* est lié au devenir collectif de ceux qui ont fui le Vietnam et sont arrivés au Québec. Par exemple, la narratrice évoque la désinformation propagée par le régime vietnamien, ce qui la pousse à parler au nom de celles qui ne peuvent pas le faire : « On oublie souvent l'existence de toutes ces femmes qui ont porté le Vietnam sur le dos » (*Ru* : 47) ; au fil des pages de *Ru*, Thúy nous fait donc découvrir ces autres récits, parlant pour celles qui se sont tuées. L'œuvre est inspirée par ce sentiment de nécessité de la part de la narratrice.

La rupture avec l'ancien pays est aussi une rupture temporelle. Selon Pierre Ouellet, la migration désigne « un passage à l'autre, un mouvement transgressif de l'Un vers l'Autre, qui enfonce les lois du propre, franchit les frontières de la propriété ou de l'individualité, pour aller au-delà, toujours, du lieu [...] » (Ouellet, 2005 : 19). Il y a, dans l'expérience de Tinh et de sa famille, une coupure marquante entre leur vie telle qu'elle était, et leur nouvelle réalité : « L'arrivée impromptue de ces inspecteurs [les autorités du nouveau régime vietnamien, qui sont venus vider la maison de Tinh] nous a projetés dans le présent alors que nous savourions encore les derniers moments du passé » (*Ru* : 38). La coupure de la part de cette protagoniste est en contraste avec le comportement des personnages que nous avons étudiés jusqu'ici, qui restaient attachés à leurs pays d'origine. La narratrice reconnaît l'importance de faire vivre l'histoire, de créer ce que

Kathleen Kellett appelle « la parole mémorielle de l'écrivaine migrante, déterritorialisée » (Kellett, 2016 : 186), grâce aux souvenirs légués par la famille.

La traversée en bateau représente l'écart ou la transition entre l'ancienne vie de la famille et la nouvelle vie qui les attend, ce que la narratrice souligne à travers l'image du voyage en mer où « il n'y avait plus de ligne de démarcation » (*Ru* : 13). Bien qu'au premier abord elle fasse référence à la démarcation physique entre le ciel et l'eau, de façon poétique, elle souligne du même coup que tout ce qu'on a connu anciennement a été effacé. Il y a aussi le détachement lié à la mort ; selon Tinh, les ancêtres « devenaient tous respectables et intouchables une fois morts » (*Ru* : 103), et les descendants « devaient porter leurs ancêtres non pas dans leur cœur mais au-dessus de leur tête » (*Ru* : 103). Bien qu'ils se détachent, nécessairement, de leurs ancêtres décédés, les descendants ressentent toujours un lien fort avec eux, ce qui influence leur façon d'agir.

En contraste net avec l'œuvre de Bouyoucas et de Laferrière, où l'on observe une critique de la société d'accueil, dans le récit de Thúy, tout ce qui représente le nouveau pays est préféré. Lorsque l'auteure fait des comparaisons entre les deux cultures et les deux époques, elle donne toujours l'avantage au Québec (surtout la ville de Granby). Elle établit une comparaison entre le Vietnam qui les a rejetés, et le Canada qui les a accueillis chaleureusement : « Ils [les habitants de Granby] étaient à nos portes par dizaines à nous offrir des vêtements chauds, des jouets, des invitations, des rêves » (*Ru* : 32). Leurs nouveaux voisins se sont organisés pour les épauler. Mais la narratrice reconnaît aussi le sacrifice de ses parents et le fait que leur âge avancé rend difficile leur adaptation dans leur nouveau pays. L'altérité peut se révéler non pas seulement à partir de l'état physique

ou de l'apparence, mais aussi par la différence dans les coutumes et dans le comportement. Le temps change les choses et les gens : « après seulement trente ans je ne nous reconnais déjà plus que par fragments, par cicatrices, par lueurs » (*Ru* : 143). L'on se détache, par nécessité, des ancêtres, mais les liens ne sont pas facilement coupés.

Si l'auteure aborde certains aspects de la condition post-coloniale, elle se concentre plutôt sur les expériences quotidiennes, comme les relations avec la maîtresse d'école et la nourriture. Nous constatons que l'adaptation au Québec est plus réussie que dans les autres œuvres analysées jusqu'ici, entre autres en raison d'une volonté d'abandonner la loyauté au Vietnam. Par exemple, si l'on compare l'expérience de Tinh et de sa famille avec celle de Dimitri, le protagoniste du *Cerf-volant* (Bouyoucas), on remarque que ce dernier éprouve de la nostalgie pour la Grèce, et qu'il est convaincu que la vie aurait été plus facile « là-bas », au pays natal. Mais dans *Ru*, la parenté de Tinh semble très consciente du fait que le Vietnam est maintenant relégué dans le passé pour elle. Tinh constate que le détachement envers l'ancien pays est essentiel et qu'il n'est possible de bien vivre au Québec que « [q]uand nous réussissons à flotter en l'air, à nous extirper de nos racines [...] en traversant un océan et deux continents, [et] en nous éloignant de notre état de réfugiés apatrides » (*Ru* : 142). Sinon, cela les empêcherait de prendre racine dans le nouveau pays. Toutefois, l'expérience est diverse pour les différentes générations de la même famille, les personnes plus âgées trouvant plus difficile de se ré-enraciner dans un nouveau pays, comme nous l'avons vu avec Dounia dans *Le Bonheur à la queue glissante* et Marianna dans *La dot de Sara*, où la vieille

génération continue à vivre en marge de la société d'accueil alors que les jeunes s'y adaptent.

#### **4.2.2 La rupture entre mère et enfants : le dépaysement de Tinh et de son fils**

Il y a plusieurs indications de la rupture entre Tinh et sa propre mère, et également entre Tinh et son fils. Au début du récit, Tinh illustre de petites différences entre elle et sa mère, comme par exemple, la variation de l'accent placé sur ou sous le *i* qui « me distingue d'elle, me dissocie d'elle » (*Ru* : 12). Leurs noms presque interchangeables confirment la relation compliquée entre mère et enfant ; Tinh est la suite de sa mère, et elle est consciente du fait qu'ainsi, elle « continuera[it] son histoire » (*Ru* : 12). Le récit de la narratrice nous rappelle qu'on est la continuation de la vie des autres, qu'on n'est pas si distancié de ses ancêtres, même si on le pense parfois. La protagoniste de Thúy, par exemple, constate – grâce à ses parents qui l'ont protégée des atrocités, lorsque c'était possible – qu'elle est capable de se façonner une perspective optimiste sur le pays d'accueil : « je suis encore trop jeune pour rester accablée par le passé » (*Ru* : 42). Si ce n'est malheureusement pas le cas pour ses parents, l'avenir est largement ouvert pour Tinh.

Celle-ci franchit d'abord des frontières physiques et linguistiques lors de son immigration. Le premier dépaysement, c'est-à-dire l'expérience d'avoir été réfugiée, la force à développer des outils pour construire sa résilience. Lorsqu'ils sont encore au Vietnam, la mère de Tinh l'encourage à apprendre la langue française, parce qu'elle sait que le français lui sera utile en dehors du Vietnam. Même si c'est difficile, les parents

sont obligés d'encourager et de pousser les enfants à s'adapter à vivre à l'étranger.

Toutefois, il y a une rupture entre la perspective de Tinh et celle de ses parents, pour qui l'objectif est la survie, alors que pour la petite fille, c'est l'intégration.

Plus tard, être mère d'un enfant autiste va constituer un deuxième dépaysement pour Tinh. Ici, l'épreuve du dépaysement – au lieu d'être une question de géographie et de culture – est une nouvelle frontière inconnue à laquelle elle doit faire face : apprendre à communiquer et entrer en contact avec un enfant « étranger ». Confrontée à une situation particulière (l'autisme), Tinh réfléchit aussi à ce que sa situation a de partagé ; elle cherche à savoir comment élever des enfants après avoir survécu à une jeunesse marquée par la violence : « J'ai voulu devenir très différente de ma mère » (*Ru* : 59). Tinh est tiraillée puisque, en même temps qu'elle reconnaît comment sa mère leur a fait du bien, elle veut que ses fils « apprennent à se soutenir l'un l'autre comme mes frères et moi l'avions fait » (*Ru* : 59), c'est-à-dire qu'elle cherche à faire une place à leur indépendance. Bien que la narratrice explique son désir de s'éloigner de sa mère, elle valorise plusieurs côtés de sa propre éducation, constatant que « [l']amour d'un parent se révélait dans l'abandon volontaire de ses enfants » (*Ru* : 45). Elle reprend avec confiance certaines pratiques de sa propre mère, et elle se rappelle l'adage selon lequel « les liens se tissent avec les rires, mais encore plus avec le partage » (*Ru* : 59). Pour elle, cette obligation de partage prend la forme du partage des histoires. Être parent fait naître en elle l'impression de comprendre le sens du mot « avenir », et de comprendre aussi ce que cela signifie d'avoir une vie à protéger et à guider. De ce côté, cela la rapproche de sa propre mère.

Cela dit, nous observons d'abord la rupture nécessaire entre Tinh et sa mère, et puis entre Tinh et son fils Henri : « Grâce à l'exil, mes enfants n'ont jamais été des prolongements de moi, de mon histoire » (*Ru* : 13). La narratrice se sent liée à l'histoire du Vietnam, d'une manière que ses fils ne ressentiront jamais. Lorsqu'elle parle de son arrivée au Québec, elle compare cette arrivée sans points de repère et son fils autiste : « J'étais comme mon fils Henri : je ne pouvais pas parler ni écouter [...]. Je n'avais plus de points de repère, plus d'outils pour pouvoir rêver, pour pouvoir me projeter dans le futur, pour pouvoir vivre le présent » (*Ru* : 18). Nous constatons que le fait d'avoir vécu une migration et l'intégration forcée l'a préparée à mieux comprendre son fils et sa façon de découvrir le monde. Avec lui, elle essaie de reproduire l'attitude d'ouverture et d'accueil que les habitants de Granby avait démontrée à sa famille à son arrivée.

Le fils autiste se trouve sans aucun cadre de référence, ce que Tinh met sur le même pied que sa propre expérience à son arrivée à Granby. La narratrice établit des parallèles entre elle et lui, comme par exemple dans la comparaison entre sa façon d'apprendre et celle de Henri : « nos parcours d'apprentissage sont atypiques, parsemés de détours et d'embûches, sans gradation ni logique » (*Ru* : 82). Elle se décrit comme une enfant « sourde et muette » (*Ru* : 82) et lorsqu'elle parle de son fils, elle dit qu'il « était emprisonné dans son monde » (*Ru* : 17) par l'autisme. Tinh reconnaît que cette condition constitue une autre complication dans la communication, et que son fils est un enfant « qu'il faut aimer de loin » (*Ru* : 17) sans le toucher, ni l'embrasser. Ici, nous observons que Thúy met en opposition le fils qui aime de loin et la mère qui embrasse la vie avec enthousiasme. Tinh dit que même si elle sait que c'est sans espoir, elle livrera « toujours

les combats contre l'autisme » (*Ru* : 17), tout en sachant déjà que cette lutte est « vaine » (*Ru* : 17). Cela représente un autre signe de l'optimisme éternel de Tinh.

### **4.3 L'apprentissage chez Thúy**

#### **4.3.1 La langue comme identité**

Les enjeux de la pratique d'une langue sont fortement liés à l'identité de l'individu. Pour la famille de Tinh, la langue représente la possibilité de nouvelles identités. La narratrice parle beaucoup de la fonction et de l'emploi de la langue ; par exemple, elle dit qu'au Québec « [s]a langue maternelle était devenue non pas dérisoire, mais inutile » (*Ru* : 29). Les rapports entre culture et langue renvoient à la construction de l'identité culturelle, dans la mesure où vivre dans une langue différente serait comme voir la vie sous un angle différent. À cet égard, Gauvin (2000 : 71) cite France Théoret : « changer les mots, c'est changer les regards », indiquant que changer de langue de communication affecte la personnalité de l'individu, tant la culture est liée à la langue. Ainsi, nous revenons à la notion de « langagement »<sup>96</sup> de Gauvin. Ce jeu de mots combine vraisemblablement les mots « langue » et « engagement », pour indiquer clairement la relation, selon Gauvin, entre l'emploi d'une langue spécifique, qui peut traduire un changement de perception et une variation dans la langue parlée. Comme nous l'avons déjà signalé, la mère de Tinh a compris que l'intégration de sa fille au Canada dépendait de la possibilité de s'adapter du côté langagier : « Ma mère voulait que je parle,

---

<sup>96</sup> Lise Gauvin appelle « langagement » la somme de l'imaginaire de l'auteur dont témoignent ses œuvres littéraires. (Gauvin, 2000 : 213).

que j'apprenne à parler le plus rapidement possible le français, et aussi l'anglais [...] » (*Ru* : 29). La mère de Tinh lui donne autant d'outils que possible pour réussir, comme Tinh le fera, à son tour, pour son fils.

Notons que la langue évolue selon la situation actuelle. Par exemple, lors de son retour au Vietnam des années plus tard, Tinh a une prise de conscience : « J'ai dû réapprendre ma langue maternelle, que j'avais abandonnée trop tôt » (*Ru* : 88). Déjà, la langue qu'elle avait connue a évolué depuis trente ans, mais Tinh s'aperçoit aussi qu'elle l'avait mis de côté avant qu'elle se soit imprimée dans son esprit. Comme nous l'avons remarqué plus tôt, la langue est une être vivante qui doit être entretenue et nourrie, comme un jardin. Régine Robin constate par ailleurs que « la culture ne se laisse vraiment saisir que de l'étranger, dans le frottement d'une langue à l'autre, dans le tissage et le tressage des langues, dans le fait que l'autre langue permet de rendre étrangère sa propre langue » (Robin, citée par Gauvin, 2000 : 181). Dans le cas de Tinh, le français est devenu sa « propre » langue, à la place de la langue vietnamienne, parce qu'elle a grandi dans un milieu francophone, ce qui veut dire que sa porte d'entrée sur le monde est fortement marquée d'une part par la langue française et, d'autre part, par la culture québécoise.

Pour renforcer l'importance de la langue, la narratrice donne l'exemple d'un Monsieur An, qui est arrivé à Granby dans le même bus que sa famille à elle. Au Vietnam, il était juge, mais deux ans passés dans un camp de rééducation l'ont privé de sa voix et de la faculté de faire de la conversation, il est resté fermé et solitaire : « aujourd'hui, je dirais qu'il est autiste » (*Ru* : 94). Dans ce cas, nous constatons que

Monsieur An a été si traumatisé par son expérience dans le camp, qu'il a perdu sa voix et sa capacité de communiquer, à tel point qu'il est incapable de réussir à s'intégrer dans la société. Tinh fait le lien avec son fils réellement autiste, parce que son fils n'a pas non plus les outils nécessaires pour communiquer aisément, ce qui le voue lui aussi à la solitude. Sans pouvoir retrouver la voix et la langue, Monsieur An a perdu son identité et se voit privé de la possibilité d'en acquérir une nouvelle. Il n'est plus que l'ombre de lui-même.

Certes, le rapport entre la langue et l'identité est complexe. Des locuteurs de la même langue n'appartiennent pas nécessairement à une collectivité culturelle. Selon Gauvin, les œuvres narratives ont leur propre « façon de *parler la langue*, [dans des] récits [qui] la donnent à voir à la fois comme un territoire imaginaire et le lieu par excellence de l'expérimentation » (Gauvin, 2000 : 213 ; italiques de l'auteure). Ce qui importe pour l'auteure est de pouvoir occuper le champ langagier selon son imaginaire. Gauvin constate en outre que « l'art de l'écrivain [...] consiste à trouver sa propre originalité dans la langue commune » (Gauvin, 2000 : 211). Lorsque Tinh est confrontée à de nouvelles expériences langagières et culturelles, son identité est redéfinie.

La mère de Tinh l'enjoint de renoncer à sa langue d'origine en faveur du français, parce qu'elle prévoit qu'un jour cela lui servira. À cette fin, elle met délibérément sa fille dans des situations difficiles afin de lui enseigner à les surmonter : « J'ai aussi compris plus tard que ma mère [...] m'a surtout donné des outils pour me permettre de recommencer à m'enraciner, à rêver » (*Ru* : 30). Sa mère a compris l'importance de la langue pour l'adaptation, mais lorsqu'on parle de l'apprentissage langagier, il faut

souligner qu'il ne se limite pas aux mots. Les traditions culturelles sont indissociables des langues dans la mesure où, pour décoder la langue, on a besoin de connaître le contexte culturel. Par exemple, la protagoniste raconte que la conception de l'amour n'est pas la même au Québec qu'au Vietnam : « Peut-être que le geste d'aimer n'est pas universel : il doit aussi être traduit d'une langue à l'autre, il doit être appris » (*Ru* : 104). Tinh raconte qu'il y a plusieurs mots pour désigner l'amour en langue vietnamienne, et elle constate que « [l']amour vient de la tête et non pas du cœur » (*Ru* : 104) ; cela lui permet d'explorer l'idée que la langue amoureuse diffère d'une culture à l'autre. Il y a un décalage entre la façon dont ses parents montrent leur affection envers leurs enfants et sa propre façon de le faire avec ses fils. Avec son mari et ses fils, elle a tendance à être plus ouverte et plus affectueuse, jusqu'à ce que l'autisme de Henri l'oblige à changer de stratégie.

#### **4.3.2 L'adaptation au nouveau pays**

Il faut souligner que Tinh est la seule protagoniste de notre étude dont les parents ont subi l'expérience de la migration pour et avec elle. Ainsi, ils l'ont protégée autant que possible des difficultés liées à cette expérience : « J'ai eu de la chance d'avoir des parents qui ont pu préserver leur regard peu importe la couleur du temps » (*Ru* : 20). Peut-être que ce n'est pas un hasard si Tinh a une vision aussi positive de la vie, compte tenu de cette description. Grâce aux sacrifices de ses parents et à l'éducation qu'ils ont donnée à leur fille, selon Mariana Ionescu, la narratrice « ne s'apitoie pas sur ses souffrances »

(Ionescu, 2014 : 97). Ainsi, Tinh est capable d'affronter les épreuves liées à l'adaptation, tout en réussissant à garder son optimisme.

La narratrice elle-même est la preuve que l'identité change selon les circonstances (idée sur laquelle nous reviendrons dans notre discussion de Ying Chen, dans la seconde moitié de ce chapitre). Par exemple, elle explique que sa famille a dû se réclamer de l'identité chinoise pour avoir le droit de quitter le Vietnam : « Ma famille et moi, nous sommes devenus chinois. Nous avons réclamé les gènes de mes ancêtres pour pouvoir nous en aller » (*Ru* : 53). Dans le cas de Tinh et de sa famille, il leur convenait de reprendre l'étiquette « chinoise » pour faciliter leur départ du Vietnam, selon la loi de l'époque, même s'ils ne s'identifiaient pas comme chinois.

Paterson constate que la subjectivité dans le discours « met en pleine lumière l'expérience personnelle de l'altérité en accordant à l'Autre le droit de parole » (Paterson, 2004 : 69), ce qui reflète l'idée que l'histoire de l'individu est employée pour traiter le sujet transnational (Ziethen). Dans *Ru*, Tinh situe son récit dans l'espace d'« entre-deux » où la protagoniste et sa famille apprennent à faire le pont entre deux cultures. Quand elle est jeune, Tinh représente l'Autre pour la population de Granby mais, une fois adulte, en tant que personne qui a réussi à se faire une place dans la société d'accueil, elle agit comme un pont pour ceux qui ne peuvent pas parler, pour « faire le récit à partir du vécu des autres » (*Ru* : 97). De la sorte, la narratrice partage son histoire pas tant pour se dire elle-même que pour faire œuvre utile : son témoignage devient un lieu d'accueil où personnes migrantes et Québécois « de souche » peuvent se rencontrer et échanger.

Certes, chaque personne vit une expérience d'adaptation différente dans un nouveau pays. Pour Tinh, le point où tout bascule arrive quand son futur mari vient lui rendre visite au Vietnam – où elle travaillait temporairement – et qu'elle sent le parfum du produit de lessive Bounce sur son t-shirt : « J'ai découvert mon point d'ancrage » (*Ru* : 117). Elle réalise que son chez-soi se trouve dans « cette odeur ordinaire, simple, banale du quotidien nord-américain » (*Ru* : 117). Ainsi, la narratrice fait l'expérience de son « premier mal du pays » (*Ru* : 117) en éprouvant finalement le sentiment d'appartenir au Québec. À partir de cette visite, son petit ami Guillaume lui envoie régulièrement des mouchoirs séchés au Bounce parce qu'il désire ancrer Tinh au Québec.

Comme nous l'avons observé chez Farhoud, la cuisine aussi devient porteuse de mémoire chez Thúy, et contribue à l'adaptation au nouveau pays<sup>97</sup>. Elle fait l'éloge des femmes vietnamiennes qui préparaient avec amour les boîtes de nourriture pour les hommes dans les camps de rééducation : « [elles] mettaient leur dévouement dans ces filaments de porc, même si elles n'étaient pas certaines de retrouver le père de leurs enfants dans le camp qu'elles partaient visiter » (*Ru* : 44). Ce geste souligne le thème de la femme qui observe la tradition par amour pour ses proches (une autre question que nous allons également retrouver dans le récit de Chen). Tinh dit qu'« [e]n souvenir de ces femmes, je prépare de temps à autre cette viande rissolée pour mes fils, afin de préserver, de répéter, ces gestes d'amour » (*Ru* : 44). Elle désire partager la tradition culinaire avec ses fils, pour la leur léguer et pour honorer en même temps celles qui la précèdent. Il est intéressant de noter que la cuisine est aussi le geste que fait la communauté de Granby

---

<sup>97</sup> Il s'agit du thème central de *Mãn* (2014), autre roman de Kim Thúy.

afin de les accueillir à leur arrivée. Ainsi, dans *Ru*, nous constatons que la nourriture est le geste universel de bienvenue, et qu'il dépasse toute barrière linguistique<sup>98</sup>.

Parfois, les étrangers aident au ré-établissement de Tinh et de sa famille, comme Marie-France, sa première enseignante au Canada, qui leur a fait un accueil chaleureux. Elle fait l'éloge de cette maitresse qui lui a fait bonne impression dès le début, même si à l'époque Tinh ne pouvait pas la comprendre : « Je n'avais rien compris des mots, seulement la mélodie de sa voix » (*Ru* : 19). Malgré l'écart langagier, cette femme réussit à faire se sentir bienvenus les jeunes nouvellement arrivés. Cette maitresse l'a beaucoup impressionnée et la petite Tinh se sentait « bercée par un nuage de fraîcheur, de légèreté » (*Ru* : 19), accompagnée. Ici, la narratrice évoque l'image réconfortante d'une berceuse, qui représente le commencement d'une nouvelle vie – ce qui renvoie, rappelons-le, à l'un des sens du mot « ru ».

#### **4.4 L'écriture comme ré-enracinement chez Thúy**

##### **4.4.1 L'écriture comme ouverture sur le monde**

Les textes littéraires reflètent fréquemment la réalité de leur époque. Dans le deuxième chapitre de cette thèse, nous avons exploré la notion que penser et écrire vont de pair avec le recouvrement de la voix, en nous appuyant sur les exemples de Farhoud et d'Agnant. Chez Thúy aussi, la prise de parole est nécessaire, mais il s'agit plus d'un « appel » que d'une façon de trouver sa voix. C'est une action que la narratrice décrit

---

<sup>98</sup> Dans *Le Bonheur à la queue glissante*, la nourriture représente le lien principal de communication entre Dounia et ses petits-enfants.

comme « le devoir de continuer [la vie] de ma mère » (*Ru* : 11). Dans ce cas, il s'agit moins d'une reterritorialisation à travers le récit, que d'une façon d'honorer sa famille. Thúy l'explique en présentant son activité d'écrivaine non comme un talent individuel mais plutôt comme un don permis par le sacrifice de ses parents : « Pour moi, écrire est un privilège, un plus. C'est un luxe si on peut lire, si on peut écrire » (*Le Nouvelliste*, 24 mars, 2012). La narratrice constate que l'écriture est essentielle à la survie, en donnant l'exemple de Monsieur Minh ; dans son cas (et sans doute celui de Tinh) « ce n'était pas le ciel qui l'avait sauvé, c'était l'écriture » (*Ru* : 97). Pendant ses années au camp de rééducation, l'écriture a soutenu Monsieur Minh et a donné une structure à sa vie ; c'était pour lui une façon de se ré-enraciner malgré le chaos. La narratrice constate que le ré-enracinement est fragile ; elle est consciente de son « état hybride : moitié ci, moitié ça, rien du tout et tout en même temps » (*Ru* : 137). À cet égard, écrire constitue sa tentative de se ré-enraciner.

#### **4.4.2 L'histoire collective et le rêve personnel**

Selon Kenneth Meadwell, les récits contemporains des écrivains migrants « mettent en valeur la problématique de l'identité collective et individuelle » (Meadwell, 2008 : 91). Dans *Ru*, la narratrice met beaucoup d'emphasis sur l'effacement de l'individualité au Vietnam et, en contraste, sur la liberté au Québec. Tinh souligne l'importance des cours d'histoire au lycée, « un privilège que seuls les pays en paix peuvent s'offrir » (*Ru* : 47), parce que ceux qui ont la chance d'avoir survécu doivent respecter la mémoire de ceux qui sont « morts anonymes » (*Ru* : 24). Elle raconte

qu'« [a]illeurs, les gens sont trop préoccupés par leur survie quotidienne pour prendre le temps d'écrire leur histoire collective » (*Ru* : 47). Pour revenir à l'idée de Meadwell, *Ru* redonne aux immigrants l'histoire collective à laquelle ils n'avaient pas eu droit.

Les « boat-people » vietnamiens ont été persécutés pour avoir été des entrepreneurs. Les compétences qui les ont transformés en ennemis au Vietnam, leur ont permis de réussir au Québec, autour du « rêve américain ». Le rêve américain représente l'idée que n'importe quelle personne (peu important sa situation personnelle) peut réussir à force de travail et de détermination, et c'est un thème qui est évoqué dès le début du roman : « Le Québec m'avait donné mon rêve américain » (*Ru* : 88). Nous constatons que ce « rêve » symbolise l'espoir dont la narratrice et sa famille ont besoin pour survivre aux expériences douloureuses au Vietnam, et ensuite aux défis liés à l'immigration. Après tout, c'est l'optimisme de Tinh et sa passion pour la vie qui lui permettent de trouver sa place au Québec. Selon Ching Selao, « [m]algré l'expérience tragique dans *Ru*, le récit est de fait guidé par l'espoir, par la vie » (Selao, 2014 : 150-151). C'est le rêve américain – la possibilité de réussir dans le nouveau pays – qui les motive.

Thúy n'a pas la même ambivalence que Ying Chen par rapport à l'accueil, et le ré-enracinement lui semble moins problématique. Cela fait contraste avec la description de l'accueil chez Farhoud, Agnant, Bouyoucas et Laferrière. La narratrice de Thúy dit que la possibilité d'atteindre le rêve américain « a donné de l'assurance à ma voix, de la détermination à mes gestes [...] » (*Ru* : 86). Le concept de « rêve » est évoqué à plusieurs reprises, comme par exemple lorsque la tante de Tinh l'encourage avec des messages écrits sur une boîte de thé ; ce geste exprime une sorte de foi en l'avenir de la jeune

génération, et – pour la narratrice – semble indiquer « qu’il m’était permis de rêver mon propre rêve » (*Ru* : 85). Ici, la boîte de thé est la personnalisation même du rêve. Plusieurs fois dans le récit, la narratrice fait référence au Québec, le présentant comme « un pays de rêve » (*Ru* : 18), et les protagonistes s’y attachent facilement.

Comme nous l’avons vu avec Dounia et également avec Marianna, l’histoire peut constituer un patrimoine à léguer aux enfants. La narratrice de *Ru* reconnaît ce phénomène de la mémoire comme héritage, en disant : « Mes parents nous rappellent souvent [...] qu’ils n’auront pas d’argent à nous laisser en héritage, mais je crois qu’ils nous ont déjà légué la richesse de leur mémoire » (*Ru* : 50). Cet héritage constitue pour eux un point de départ solide. Dans ce cas, Tinh se sent « bercée » par des histoires partagées, et elle reconnaît la valeur du legs de l’histoire collective : « Ils nous ont offert des pieds pour marcher jusqu’à nos rêves, jusqu’à l’infini » (*Ru* : 50). Tinh est très consciente de sa dette envers les ancêtres. Pour elle, l’histoire collective et l’histoire personnelle sont intrinsèquement liées. D’ailleurs, elle constate que c’est la principale raison qui l’incite à raconter l’histoire à son fils. Lui, à son tour, deviendra le conservateur de cette histoire collective dont il fait partie. Ici, la narratrice évoque la façon dont l’histoire collective donne confiance à l’individu, qui peut ensuite suivre son propre chemin.

#### 4.4.3 Le ré-enracinement

L'image des racines figure largement dans le récit de Thúy. La mère de la narratrice lui dit, par exemple, « que les dents et les cheveux sont les racines ou peut-être la source originelle d'une personne » (*Ru* : 51). Les racines évoquent l'image du jardin et des plantes, et l'idée de s'établir de façon permanente dans un nouvel endroit. La narratrice parle de la transformation, à leur arrivée au Québec en tant que réfugiés : soudainement, « nous redeviendrons des enfants, de simples enfants » (*Ru* : 19). Les fragments sont organisés autour des thématiques qui lui apparaissent les plus importantes. Tinh est physiquement et psychiquement nue et elle se rappelle d'« un paysage aussi blanc, aussi virginal [qui] ne pouvait que nous éblouir, nous aveugler, nous enivrer » (*Ru* : 18). Il leur fallait faire table rase, un réajustement majeur pour l'enfant et sa famille. C'est à ce moment que Tinh prend conscience du potentiel de leur nouvelle vie sur cette terre inconnue.

Tinh est ouverte au ré-enracinement, comme son père qui n'y résiste pas, nous dit-elle, parce qu'il « ne vi[t] [...] que dans l'instant, sans attachement au passé » (*Ru* : 73). Même si cela semble en contradiction avec la notion de faire partie d'un legs, pour lui, c'est plutôt une question de survie. Afin de se permettre de faire de nouvelles racines ailleurs, il a laissé derrière lui son passé : « Il savoure chaque instant de son présent comme s'il était toujours le meilleur et le seul » (*Ru* : 73). La narratrice de *Ru* éprouve de la paix et de l'espoir, et comme un phénix renaît de ses cendres, elle trouve le courage de continuer au Québec, qui « n'est plus un lieu, mais une berceuse » (*Ru* : 144). Tinh évoque encore une fois la jolie image de la berceuse, pour souligner la dimension aimante

et réconfortante de la société d'accueil. Comme son père, elle trouve du plaisir dans la banalité de la vie quotidienne, et elle dit qu'elle a « hérité de [s]on père ce sentiment permanent d'assouvissement » (*Ru* : 73). Les gens reconstruisent leur vie dans cette nouvelle terre « où une main tendue n'est plus un geste, mais un moment d'amour, prolongé jusqu'au sommeil, jusqu'au réveil, jusqu'au quotidien » (*Ru* : 145). Un accueil généreux facilite l'enracinement au nouveau pays. L'idée du ré-enracinement, comme celui des plantes transplantées, revient également dans l'œuvre de Chen, où l'auteure évoque le jardin du personnage Candide de Voltaire ; nous y reviendrons.

Dans *Ru*, en exploitant les contradictions entre les cultures vietnamienne et québécoise, et entre les deux périodes de sa vie, la narratrice préfère le Québec. Elle partage ses premières impressions et celles de sa famille en arrivant à Granby : « La ville de Granby a été le ventre chaud qui nous a couvés durant notre première année au Canada » (*Ru* : 31). La métaphore de la couveuse évoque une mère enceinte dont la gestation offre à la famille une nouvelle naissance. L'accueil qui leur a été accordé était généreux, et Tinh se rappelle « d'une armée d'anges » (*Ru* : 32) qui apportait à sa famille des vêtements, des jouets et de la nourriture. Selon elle, « Granby a représenté le paradis terrestre » (*Ru* : 35). Tinh raconte avec tendresse l'histoire de sa « fée », Jeanne, une autre de ses maitresses d'école, qui a libéré sa voix et a montré à ses étudiants vietnamiens « comment occuper l'espace autour de nous » (*Ru* : 66). Pour la petite Tinh, cette professeure représente pour toujours le pont entre son ancienne vie et la nouvelle.

Si la narratrice a eu une expérience d'intégration réussie, bien au contraire, sa mère a eu du mal à s'habituer au nouveau pays. Comme tant d'immigrants, elle a sacrifié

sa vie pour le succès de ses enfants. Par exemple, au Québec, elle – qui a toujours connu la vie avec des domestiques – a été engagée pour faire le ménage dans la famille Girard, qui était, selon la narratrice, « la personnification de notre rêve américain » (*Ru* : 80). Des années plus tard, quand le père de la narratrice a retrouvé la trace de Monsieur Girard, on découvre que la famille Girard s'est séparée. Tinh se demande si sa famille n'avait pas « involontairement volé le rêve américain de Monsieur Girard à force de l'avoir trop désiré » (*Ru* : 81). Ce n'est qu'après des années, et après le ré-enracinement de ses enfants que sa mère a enfin commencé « à vivre, à se laisser emporter, à se réinventer à cinquante-cinq ans » (*Ru* : 72) ; elle a appris la danse et elle s'est permise de prendre plaisir à la vie au Québec. Progressivement, toute la famille de Tinh réussit, grâce à son optimisme, à se trouver une place dans le pays d'accueil.

Ce phénomène chez Thúy et chez Chen – comme nous le verrons – marque une différence notable avec les récits de personnages qui ont la nostalgie et l'attachement au pays natal, tels que Dounia et Marianna dans le deuxième chapitre, et Dimitri et Fanfan, par exemple, dans le troisième. Tinh et la narratrice de *La lenteur des montagnes* éprouvent du respect envers le passé et elles laissent de la place à l'histoire mais, lorsque le vieux pays et le nouveau sont mis en opposition, c'est tout ce qui représente le pays d'accueil qui est privilégié. Dans la dernière œuvre de notre étude, nous allons voir un parallèle entre les attitudes de la narratrice de Chen et de celle de Thúy.

#### 4.5 La lenteur des montagnes de Ying Chen

Ying Chen est née à Shanghai, mais avant de s'installer à Montréal en 1989, elle a fait ses études en langue française en Chine, où elle a travaillé comme traductrice et interprète. Après avoir vécu au Québec pendant plusieurs années, elle réside maintenant en Colombie-Britannique. Dans son œuvre, la Chine et le Canada se côtoient ; Chen explore la distance qui sépare les individus et elle expose le fait que cette distance n'est pas confinée à la confrontation des cultures. Ses textes sont souvent neutres aux niveaux du ton et des références spatio-temporelles, ce qui représente une différence importante par rapport aux premiers textes qui font partie de notre étude – si nous pensons, par exemple, aux textes de Farhoud et d'Agnant.

*La lenteur des montagnes*<sup>99</sup>, paru en 2014, fait partie du deuxième cycle romanesque de Chen, dans lequel on observe un changement marqué par rapport à ses premiers romans tels que *Les lettres chinoises* (1993). Dans ce récit, qui prend la forme d'une longue lettre adressée à son fils, Chen se détache des thèmes typiques de la littérature migrante, même si elle fait toujours des réflexions sur l'identité, la langue et le voyage ; au cœur de son œuvre, nous retrouvons le questionnement sur l'avenir de ses fils. Selon Gabrielle Parker, les récits de Chen mettent en scène des protagonistes féminines entre départs et arrivées dont « la progression toute en haltes et interruptions est de fait cheminement identitaire » (Parker, 2012 : 76). Autrement dit, ces récits représentent la synthèse de tout ce que l'individu entreprend dans sa vie.

---

<sup>99</sup> Pour faciliter la lecture, les renvois à *La lenteur des montagnes* seront indiqués par le sigle LLM suivi du folio.

Il y a plusieurs parallèles entre *La lenteur des montagnes* et *Ru*. Par exemple, le récit de Chen n'est pas organisé en chapitres ; comme celui de Thúy, il s'agit plutôt d'une série de pensées à partager (dans ce cas, avec son fils). Son œuvre représente à notre avis une évolution majeure dans le genre qu'on appelle *écriture migrante*, dans la mesure où elle se soucie de ce qui adviendra de la progéniture des immigrants de première génération. La grande question explorée dans ce roman est comment transmettre l'identité culturelle et linguistique à son enfant, et quelle identité transmettre.

Chez Chen, nous observons une vision complexe de l'identité, qui constitue pour elle un défi à l'unité et à la fixité. Dans ses récits non-linéaires, Chen identifie plusieurs facteurs découlant de l'épreuve de la migration, phénomène compliqué dont les enjeux peuvent dépasser la négociation habituelle entre la culture d'origine et la culture d'accueil pour évoquer des tiers espaces, par exemple. Selon Bhabha, « [L]es divisions binaires de l'espace social négligent la disjonction temporelle profonde – le temps et l'espace translationnels – par lesquels les communautés minoritaires négocient leurs identifications collectives » (Bhabha, 2004 : 330-331)<sup>100</sup>. La réalité de l'existence de larges communautés diasporiques et de communautés migrantes partout dans le monde actuel rend difficile une définition fixe de « communauté ». Et, pour Chen, « l'universel est néant sans le particulier, et le particulier, quel qu'il soit, fait naturellement partie de l'universel » (Chen, 2008 : 11). Elle souligne l'importance de comprendre que la vie n'est pas une chose fixe, qu'il existe une impermanence. Mais, en l'absence de spécificité, ses

---

<sup>100</sup> Notre traduction du texte : « Binary divisions of social space neglect the profound temporal disjunction – the translational time and space – through which minority communities negotiate their collective identifications » (Bhabha, 2004 : 330-331).

personnages peuvent représenter tout le monde. Chen se reconnaît comme « ce faux écrivain qui ne sait pas décrire ce qui se passe dans son temps, qui n'appartient à aucun monde, qui ne représente aucun peuple » (citée dans Parker, 2005 : 119). L'entre-deux, chez cette auteure, est la situation précaire ou provisoire des protagonistes, mais c'est aussi l'espace de la possibilité.

#### **4.6 Le dépaysement et le concept de l'Autre chez Chen**

##### **4.6.1 L'importance de la perspective historique**

Dans la narration traditionnelle, il y a une mise à distance de l'Autre (Harel, 1989) alors que, dans la représentation contemporaine, l'Autre est souvent « le sujet énonçant, [qui] modélise et transforme l'altérité de façon significative » (Paterson, 2004 : 169). Dans notre corpus, les auteurs accordent la parole aux individus migrants qui ont été cantonnés dans la position de l'Autre ; leur point de vue est privilégié dans cette parole « qui dévoile de façon souvent douloureuse le drame de l'altérité, [et qui] se distingue, de toute évidence, de manière radicale de celle qui décrit l'Autre d'un point de vue extérieur » (Paterson, 2004 : 169). Certes, la prise de parole de l'Autre a transformé en profondeur la représentation de l'Autre dans la littérature. Dans *La lenteur des montagnes*, en même temps que la narratrice de Chen offre un récit à la première personne de l'expérience d'être étrangère, elle constate que – puisque les actions des gens sont basées sur l'histoire – il en faut une connaissance générale pour comprendre la vie. Ici comme dans *Ru*, il faut une ancre, et l'histoire en fait office, en raison de l'importance de la perspective historique.

Elle lutte avec la décision de tout révéler à son fils, parce que, selon la narratrice, une fois qu'on partage l'histoire avec les enfants, « c'est la fin de l'enfance » (LLM : 10), mais elle finit par se dire qu'il est important qu'il comprenne « qu'une situation et un événement peuvent être vus dans une multitude de perspectives possibles selon l'angle où l'on se situe » (LLM : 10). La narratrice essaie de regarder l'histoire comme un point de départ et non pas comme un poids mort qui serait un fardeau pour son enfant et elle. Elle se plaint que l'orgueil « provient d'une vision [...] sans perspective historique ni compréhension circonstancielle » (LLM : 12). Selon elle, la raison de mettre fin à l'innocence historique de l'enfance est claire : « on ne peut pas critiquer un système sans en étudier les raisons historiques ni juger un peuple sans considérer son chemin » (LLM : 13). Selon la narratrice, il faut avoir de l'empathie pour les autres, et cela dépend d'une compréhension de leurs histoires personnelles et de l'histoire d'un peuple. À ce titre, l'histoire sert de source et de point de départ.

#### **4.6.2 Le dépaysement universel**

L'œuvre de Chen est dépourvue, en général, de noms et d'indices géographiques spécifiques. Rosalind Sylvester constate que dans son écriture, « en ne fournissant aucun contexte culturel, l'individu devient nécessairement universel » (Silvester, 2012 : 124). On peut comparer le dépaysement à l'effacement de tout point de repère. Tout au long de cette thèse, nous avons répété notre idée que l'œuvre littéraire fait souvent un commentaire de la réalité. Olivier Abel constate que le rôle de la fiction est d'ouvrir « un autre rapport au réel, et [qu']elle travaille notre langage sur les deux bords, pour qu'il

puisse exprimer davantage l'intime, le *singulier*, et davantage ce qui est plus vaste et plus *universel* » (Abel, 2000 : 207 ; italiques de l'auteur). À cette fin, Chen s'efforce d'atteindre la simplicité dans la vie, pour mieux voir ce qu'elle considère comme essentiel.

La narratrice reconnaît que ses romans récents « avec leur absence de références temporelles et spatiales, reflètent cette tentative de distanciation » (LLM : 93). Selon elle, les différences d'opinion ne s'expliquent pas par des « raisons biophysiques » (LLM : 10), mais plutôt par ce qu'elle appelle des « angles différents » (LLM : 10), c'est-à-dire que l'identité se construit en opposition avec l'Autre. Le dépaysement est exploré par le biais de personnages qui se trouvent entre deux mondes, et qui se forment donc une identité en faisant un amalgame. Dans *La lenteur des montagnes*, Chen met au point deux types de déracinement – d'abord, celui causé par l'éloignement de la Chine : « Je m'en suis distanciee bien avant mon départ pour le Canada » (LLM : 42) ; et ensuite, le déracinement langagier qui, selon elle, représente une aventure pleine de promesses. L'on retrouve ici un autre lien avec la narratrice de *Ru*.

Dans son œuvre, Chen explore le dépaysement à travers le point de vue de personnages qui chevauchent deux mondes. Selon la narratrice, l'essence de l'écriture « est le questionnement » (LLM : 43). L'exploration de la problématique identitaire sous-tend une bonne partie de la littérature d'aujourd'hui, qui semble à la narratrice être « née de la conscience de cette perte d'identité et de cette mouvance » (LLM : 22). Selon Parker, tous ses personnages fictifs « sont en constant dérangement et déplacement » (Parker, 2013 : 253). Les migrations à grande échelle sont fréquentes à notre époque, et la

narratrice constate que, pour elle, « [l]a littérature nous déracine » (LLM : 91). Encore une fois, l'écrivaine emploie le verbe « déraciner », qui évoque la migration tout en faisant appel à l'image du jardin, qui est un thème central dans *La lenteur des montagnes*. Lorsqu'elle dit qu'« en tant qu'écrivain, je serai en route pour toujours à la recherche d'un paradis perdu ou impossible, d'un port manqué ou d'un endroit inexistant » (LLM : 43), cela nous fait penser à l'idée du jardin d'Eden, et de toutes les promesses qui y sont associées tout en étant d'emblée perdues.

La narratrice constate que ce qui est obligatoire pour l'écrivain est « cet étrange mélange de sensibilité et de détachement » (LLM : 47). Elle se lamente sur le fait que « le mot *identité* n'est pas encore démodé, n'a pas encore été discrètement remplacé par le mot *mémoire* » (LLM : 14-15 ; italiques de l'auteure). Chen utilise la technique des parallèles pour comparer l'écart entre les deux mondes physiques et les deux époques qu'elle a connus. La narratrice assure ses fils que « [l]es cultures, éphémères par définition, renaissent au croisement d'autres cultures. Car le *nous* n'existe pas s'il n'y a pas de *vous* » (LLM : 17 ; italiques de l'auteure). De prime abord, l'écriture de Chen repose sur la condition même de se retrouver coincé entre deux mondes. La narratrice croit fermement qu'il faut respecter la différence et que l'origine n'est qu'un point de départ.

Le thème de « la lenteur » est évoqué à plusieurs reprises dans ce récit et son importance est soulignée dans le titre même de l'œuvre. Nous constatons que cette idée de prendre son temps avec la réflexion, avec l'écriture, et avec les relations permet de produire une observation plus claire. La narratrice dit : « j'essaie de trouver une sérénité

dans une vie où l'on fait de ma naissance quelque chose de prédominant » (LLM : 13).

Une lecture réflexive questionne l'altérité, la construction de soi, la construction de l'autre et les rapports entre les cultures. Chen est consciente de l'universalité de la terre : « je bois l'eau de toutes les mers, [...] je respire l'air de l'univers » (LLM : 13-14), et, selon elle, il faudra qu'on se considère « des gens du monde entier » (LLM : 68). La narratrice fait une analogie avec des trains qui représentent la Chine et l'Occident, qui « partent d'endroits différents [...] mais transport[ent] néanmoins une foule nourrie d'aspirations semblables » (LLM : 81), comme les êtres humains, qui sont tous pareils, au fond. Elle suggère que les passagers doivent changer de place pour se mettre dans la peau des autres, afin de mieux les comprendre.

La narratrice parle d'un déracinement subséquent, un événement qui la bouleverse, qui est le décès de son mari. Ce défi la plonge dans « un trou temporel » (LLM : 96) et lui rappelle « [s]on dépaysement d'il y a plus de vingt ans » (LLM : 96). Pour la narratrice, c'est la perte d'un autre cadre de référence, et un nouveau dépaysement. Ses fils et elle sont des âmes en mouvement, qui se trouvent à mi-chemin entre une origine qui leur échappe et un avenir incertain. Nous observons l'exploration d'un espace qui représente une opposition entre deux états d'appartenance, et cette notion d'être à « mi-chemin » correspond à celle de l'« entre-deux » de Bhabha. En quelque sorte, Chen parvient à transformer cette expérience du déracinement en aventure pleine de promesses. Comme dans l'œuvre de Thúy, ceci devient une opportunité pour la créativité identitaire, où la diversité et la différence sont valorisées.

## **4.7 L'apprentissage chez Chen**

### **4.7.1 La notion d'identité**

Chez Chen, la notion d'identité est complexe ; il y a son identité en Chine comme émigrée, une autre identité au Canada en tant qu'immigrante, et aussi une identité en tant que membre d'une famille métissée. Puisque la société chinoise est conformiste, selon elle, la narratrice avoue qu'« il est difficile pour un individu d[']y] tracer son propre chemin » (LLM : 67). À son avis, ceci est davantage possible au Canada. Dans *La lenteur des montagnes*, l'impératif est la construction d'une nouvelle identité et une place qui serait propre aux fils de la narratrice.

Chen s'interroge sur la représentation de l'Autre dans la société d'accueil et à la capacité d'identifier les signes de l'altérité. À ce sujet, Paterson pose la question suivante : « Un personnage, soi-disant “différent” de la norme, que ce soit par la nationalité, la race ou les circonstances sociales, est-il nécessairement Autre dans une société donnée ? » (Paterson, 2004 : 11). En utilisant ce critère de relativité, l'identité de la narratrice change selon sa position géographique et la société qui l'entoure. Pour expliquer ce phénomène, la narratrice invoque la philosophie du texte ancien Yi Jing : « dès qu'un étranger arrive, inévitablement, nécessairement, dès que la forte présence de *l'autre* ébranle nos confortables habitudes et vient annoncer le changement, on éprouve le besoin de s'identifier, de faire appel à la mémoire, aux ancêtres » (LLM : 19 ; italiques de l'auteure). Même si l'identité est en évolution constante et ne peut pas être fixée, dans une situation précaire, l'instinct naturel est de s'ancrer dans les racines.

La même personne en vient à faire partie de « nous » et de « l'Autre », selon les circonstances.

#### 4.7.2. La langue comme identité

Selon Lise Gauvin, la littérature migrante a « au cœur de [sa] problématique identitaire, une réflexion sur la langue et sur la manière dont s'articulent les rapports langues/littérature dans des contextes différents » (Gauvin, 2000 : 8). Dans *La lenteur des montagnes*, la narratrice revient souvent sur la question de la langue comme identité. Pour Chen, la langue est liée au lieu, et donc à l'identité : « Vivant en dehors de la Chine, tu passes beaucoup plus de temps à parler et entendre d'autres langues que le chinois » (LLM : 72). Elle explique qu'elle a fait le choix d'adopter la langue française, parce que son imagination était captivée par la littérature française du vingtième siècle. Nous pouvons dire qu'en ce qui concerne Chen, qui a décidé volontairement d'écrire en français, « la langue française est d'abord l'objet d'une fascination » (Gauvin, 2000 : 202). Chen se sent attirée par la langue française et celle-ci forme sa créativité.

Selon Bhabha, les écrivains trouvent leur inspiration dans « les contraintes contradictoires des langues *vécues* et des langues *appries* qui ont le potentiel d'une impulsion critique et créative remarquable »<sup>101</sup>. La narratrice de Chen raconte à son fils qu'il s'agit d'« une question qui nous perturbe tous les deux » (LLM : 71) et qu'elle a essayé de lui apprendre un peu sa « langue maternelle » (LLM : 71). La narratrice

---

<sup>101</sup> Notre traduction du texte : « [...] the contradictory strains of languages *lived*, and languages *learned*, [which have] the potential for a remarkable critical and creative impulse » (Bhabha, 2004 : x ; italiques de l'auteur).

réfléchit à la fonction de la langue, et au fait que c'est une des victimes de l'expérience de la migration (entre les générations), c'est-à-dire, ici, le fait que ses fils n'apprennent pas à parler le chinois. Elle constate que le « processus de déculturation » (LLM : 72) se fait au jour le jour, insidieusement, malgré les intentions de la mère. Selon Parker, les écrivains migrants trouvent « en chemin la rupture, l'exil, le choix de langue » (Parker, 2012 : 143), les confrontant à des décisions difficiles. Dans le cas de ses fils, la narratrice reconnaît qu'ils sont coupés de la langue chinoise et, ainsi, coupés de la culture chinoise, puisque la culture est intimement liée à la langue.

Gauvin affirme que la « langue/culture et le débat sur l'altérité [sont] au centre même du premier récit de Ying Chen » (Gauvin, 2000 : 203). Selon Gauvin, les œuvres de Chen témoignent du « langage » – ce par quoi elle veut dire que Chen s'approprie le français de son point de vue et que de plus, pour elle, « [l]a langue est devenue synonyme de liberté » (Gauvin, 2000 : 212). La narratrice est fière de sa connaissance de plusieurs langues, expliquant qu'avec la langue française, elle a « une maison de plus dans [s]a vie » (LLM : 88). Elle veut dire que de multiples identités se construisent autour de la langue. De plus, si l'identité est une création, comme elle le constate, on est capable de se construire plusieurs identités, à partir de nombreuses langues différentes : « Je suis en exil dans sa maison [celle de la langue française] même, à quoi s'ajoute l'exil linguistique qu'implique le fait d'habiter à Vancouver » (LLM : 43). Si on lie la langue à une identité, il va de suite que le locuteur de cette langue appartient à une collectivité. Pour illustrer cette idée, la protagoniste dit que « [l]a langue chinoise est [...] l'un des rares fils qui me relie encore à cette terre dont je ne suis plus citoyenne » (Chen, 2004 :

21). Dans ce sens, vivre à Vancouver (ville anglophone) en tant que francophone représente un double exil pour la narratrice.

Aux points de rencontre entre les langues et les cultures ou les « lieux de la culture » (Bhabha) on observe qu'un effet se produit dans deux directions : l'influence de la culture d'accueil sur les nouveaux arrivés ainsi que l'influence de ces derniers sur celle-là. Le problème de l'identité langagière s'appuie sur la réalité que la « langue » (moyen d'expression) est différente du « langage » (faculté) en raison des notions culturelles et conceptuelles qui y sont attachées. Partager la langue n'est pas forcément la même chose que partager l'identité. Autrement dit, Chen désire interroger la nature même du langage (Gauvin, 2000).

#### **4.7.3 La langue et l'écriture comme étapes nécessaires de l'apprentissage**

Les polyglottes qui vivent dans leur pays natal comprennent la différence culturelle entre les langues qu'ils parlent, parce que chaque langue est comme une patrie. Selon Gauvin, pour les écrivains, « la langue est le lieu par excellence d'un espace rêvé, utopique ou atopique » (Gauvin, 2000 : 291). Imaginer signifie créer des images et les organiser dans sa propre tête. La narratrice de Chen constate que la langue d'écriture est « aussi un espace intérieur » (LLM : 87) pour l'écrivain, et qu'elle devient « l'air qu'il respire, la source à laquelle il boit, l'habit qu'il porte, la maison qu'il habite » (LLM : 87). Ici, l'auteure *entre* dans la langue, elle l'adopte et elle la vit ; elle devient une autre personne dans l'espace de cette langue étrangère. Gauvin propose que l'inconfort dans une langue puisse être « à la fois source de souffrance et d'invention » (Gauvin, 2000 :

12), et l'écriture de Chen reflète cette réalité, dans la mesure où l'auteure considère que la difficulté l'oblige à se libérer de tout ce qui n'est pas essentiel afin de « dépasser les petites confusions de l'existence pour arriver à une grande simplicité » (LLM : 24). Selon l'auteure, l'apprentissage d'une nouvelle langue fonctionne comme une inspiration, et elle reconnaît que « si la langue maternelle est une mère dont nous connaissons tant de détails [...] la langue seconde est objet d'amour qui nous tient à distance et nous inspire le meilleur de nous-même » (Chen, 2004 : 27). La narratrice souligne à son fils l'importance d'apprendre une autre langue parce que cela ouvre les portes au monde, et assure « une générosité de regard et de cœur qui te mèneront vers une vérité plus complète et plus juste » (LLM : 89). Il y a, selon elle, une générosité d'esprit chez ceux qui connaissent d'autres langues et d'autres cultures. L'importance que Chen accorde à l'écriture est évidente lorsqu'elle dit que « [l]e roman est [...] la mise en scène de la vie » (LLM : 124). Chez elle, l'écriture est essentielle, même si parfois elle est difficile. Ceci dit, Chen reconnaît qu'il y a des défis particuliers à écrire dans une autre langue, ce que nous allons examiner plus attentivement.

Dans *La lenteur des montagnes*, la narratrice a pour objectif de faire voir la vie d'un autre angle : « Pendant des années, je me suis appliquée à faire vivre les mots, espérant par eux seuls décrire mes impressions sur l'humanité » (LLM : 23). Elle constate que les obstacles qu'elle a dû franchir ont été essentiels pour atteindre la clarté. En effet, pour elle, c'est là « l'objectif ultime de l'écriture » (LLM : 24). Sa position marginale lui procure la distanciation nécessaire à la créativité, et à la découverte. Parker dit, par exemple, que « [l]a langue d'écriture met à distance et c'est dans cet entre-deux

“indicible” que se construit le projet littéraire, que l’écart est creusé pour découvrir le sens » (Parker, 2012 : 155). Sous ce rapport, Chen fait ses observations sur la vie et sur la société depuis sa position entre-deux, du point de vue langagier et également culturel.

La philosophie de la narratrice est la suivante : « Tout est question de regard, voilà ce dont je veux te parler et ce dont traitent mes livres » (LLM : 44), parce qu’elle croit que chaque personne regardera la même situation différemment des autres. Par exemple, elle parle du fait qu’elle et son fils interprètent une photographie avec des regards profondément divergents. Mais nous constatons que le regard est aussi transformé par la langue. La position interculturelle de Chen et son choix de langue d’écriture lui permettent de réfléchir aux problèmes quotidiens depuis sa position dans l’entre-deux.

La narratrice constate que, pour elle, l’écriture est une pratique nécessaire. Elle parle de l’évolution de son écriture depuis qu’elle est devenue mère, en expliquant qu’avant, sa vision portait sur le monde mais que depuis qu’elle a eu ses fils, elle considère l’écriture comme « une manière d’être individuelle » (LLM : 51). Sa motivation et sa raison pour écrire, dit la narratrice, est qu’il lui reste « d’autres choses à [leur] dire » (LLM : 58). Pour cette narratrice (et pour l’auteure Chen) la langue et l’écriture sont nécessaires à l’apprentissage de la personne, parce qu’elles aident à déchiffrer les mystères de la vie, et nous aident « à transcender notre condition » (LLM : 110). Dans cette œuvre en particulier, les parallèles entre la narratrice et Chen sont évidents. La narratrice questionne le but de l’œuvre littéraire, et elle explique à son fils que « dans l’écho des voix entre les lignes [...] lorsque j’invente un personnage, je ne représente pas, je l’incarne » (LLM : 110). Nous constatons que Chen souligne le fait que l’écriture est

aussi un apprentissage. À propos des racines, Chen avoue : « Mon véritable foyer est là où je deviens ce que je veux être [...] mon vrai nid se trouve dans les mots, entre les lignes, dans ce presque-rien qu'on ne peut même pas désigner comme "une place" » (Chen, 2004 : 12). L'écrivaine utilise les mots dans l'objectif de se tisser un chez-soi. Il s'agit de reconstruire une vie fragmentée, et recousue, à l'image d'une courtepointe.

#### **4.7.4 L'adaptation langagière dans le nouveau pays**

Que les personnages de ces récits aient quelques rudiments de la langue, ou – comme la narratrice – une connaissance avancée de celle-ci, ils sont confrontés à une barrière linguistique. Au début de ce chapitre, nous avons cité la narratrice qui a exposé que, pour elle, l'expérience de la migration et l'expérience d'écrire sont inextricables. Selon la narratrice de *La lenteur des montagnes*, l'adaptation langagière est au cœur de sa vie. La difficulté d'écrire dans une autre langue façonne son écriture, dans la mesure où elle est réduite à l'essentiel, une situation qu'elle compare à celle de peindre sur une toile chiffonnée : « Écrire dans une langue seconde, c'est la rendre moins seconde, moins étrangère [...] [lui accorder] le rôle de témoigner de notre expérience » (LLM : 85). Les défis rencontrés dans l'accomplissement de cette tâche se révèlent dans l'écriture qui en résulte.

Selon Chen, lorsque la langue est simplifiée, réduite à l'essentiel, ce qui reste comme écriture est plus authentique. La narratrice souligne que « la difficulté linguistique [...], comme toutes les difficultés profondes, est en soi une source d'inspiration » (LLM : 85). Donc, écrire lui permet de maîtriser la langue et de l'habiter. Elle rappelle au lecteur

que « l'écrivain migrant [...] perd, même parfois sa langue. Il faut alors inventer un regard et une langue. » (LLM : 55). L'adaptation langagière va de pair avec l'adaptation culturelle, et comme la narratrice le dit à son fils, « [l]'apprentissage des autres langues nous enrichit » (LLM : 91). Ceci dit, la narratrice dit qu'« il est vrai que l'égalité entre les langues, tout comme l'égalité entre toutes choses, n'a jamais existé » (LLM : 74). Elle avoue à son fils que passer d'une langue à l'autre constitue « un grand obstacle social » (LLM : 73) puisque culture et langue sont étroitement liées, selon elle. Elle donne des conseils à son fils et des leçons sur la migration : « Quand nous ne pouvons pas changer le monde, c'est le monde qui nous change » (LLM : 73). Pendant une conférence à Shanghai, la narratrice confie son sentiment de malaise langagier, « de ne pas écrire dans ma langue maternelle » (LLM : 83). Mais, en réalité, c'est précisément ce malaise qui la pousse à écrire : « Ces flèches me font écrire » (LLM : 83), parce que, chez Chen, les défis langagiers sont à l'origine de la production littéraire. S'adapter à une autre langue signifie s'adapter à la culture portée par cette langue, et c'est une expérience qui change la perspective de l'écrivain. À cet égard, selon Sherry Simon, « [i]l faudrait [...] trouver des modes d'appartenance ancrés dans les réalités fragmentaires du quotidien, dans les espaces hybrides de la contemporanéité » (Simon, 1999 : 139). À plusieurs reprises dans ce récit, Chen nous révèle son profond attachement à la langue française.

## **4.8 Le ré-enracinement**

### **4.8.1 L'importance de la difficulté**

Pour la narratrice de *La lenteur des montagnes*, le conflit se situe « entre [s]on refus d'être définie et [s]on désir de [s']installer une fois pour toutes quelque part sur la planète » (LLM : 43). Pour réussir son ré-enracinement, il faut se nourrir de la rencontre avec les gens et s'ouvrir aux possibilités nouvelles : « [c']est l'inconfort qui nous ouvrirait les yeux et nous ferait grandir » (LLM : 103). Toute migration s'accompagne d'un déracinement, qui est – avant tout – la perte de ses repères. Mais, comme nous l'avons déjà constaté, cette difficulté peut aussi parfois se révéler source d'inspiration.

La narratrice essaye de se désentraver des définitions contraignantes des autres ; au contraire, elle se sent inspirée par sa double expérience et elle éprouve « un très fort sentiment de relativisme et parfois de la peine » (LLM : 64). La réintégration est particulièrement ardue : « la difficulté doit nous accompagner dans notre descente intérieure » (LLM : 85), et elle constate qu'« un écrivain migrant est un sédentaire qui s'installe ailleurs, quelqu'un qui se suicide dans l'espoir de renaître, qui descend dans un tunnel sans jamais remonter, qui finit par mourir mais aussi par vivre dans ce non-lieu dont il fait sa maison » (LLM : 57). L'image est poétique et optimiste puisque, en principe, la lumière est au bout du tunnel. Dans ce cas, la référence au suicide est comme l'image du phénix qui renaît de ses cendres, afin de se régénérer. Pour elle, l'écriture facilite ce renouveau. Ce qui était un « non-lieu » devient le chez-soi de l'immigrant. « Un écrivain est appelé par un besoin impérieux, celui d'entrer sans tarder au plus

profond de ses expériences et de ses rêves [...] aidé par la langue dans laquelle il s'exprime. Il est au milieu de la langue et, en même temps, en dehors d'elle » (LLM : 84).

Cependant, la narratrice se montre pessimiste au sujet du multiculturalisme canadien : « Aujourd'hui encore, la différence est au cœur de la plupart des discours sur le devenir du Canada » (LLM : 39). Elle constate que ses fils n'ont pas vraiment de pays sur lequel ils peuvent s'appuyer, comme elle-même s'appuie sur la Chine : « devant une politique qui tente non pas de réunir mais de séparer, avec le fameux "chacun sa culture" pour devise » (LLM : 38). Mais elle rappelle que « [l]a liberté d'expression sans la responsabilité de la parole est une absurdité » (LLM : 77). C'est-à-dire que malgré la difficulté, il faut s'exprimer ; ceux qui ont la chance de vivre dans une société libre ont la responsabilité de faire attention à la portée de leurs paroles.

En y réfléchissant, nous constatons que cette responsabilité de s'exprimer (parfois, à la place de ceux qui ne sont pas capables de le faire) est le vrai fil conducteur de tous les récits qui font partie de notre thèse. Les six auteurs choisis pour notre étude viennent de divers pays mais ils se sentent tous obligés de partager leur expérience par l'écrit, une fois au Québec. Face aux défis de l'altérité physique, culturelle et langagière, la narratrice se montre brave : « rien dans ce monde n'est fait pour durer. L'expérience de la migration a rendu très claire pour moi la mortalité des choses » (LLM : 72). Ce que font, par ailleurs, les auteurs que nous étudions, c'est fixer leur expérience dans un moment ou dans un récit qui fera partie de l'histoire du Québec et du Canada.

#### **4.8.2 Le ré-enracinement dans un nouveau territoire qui passerait par les images du jardin, de la montagne et de la rive**

Si la métaphore du jardin représente un espace d'intégration, nous constatons que la condition cosmopolite canadienne (Agier) procure les conditions nécessaires au ré-enracinement identitaire dans le pays d'accueil. La narratrice de Chen constate que les deux aspects les plus importants de la vie sont les origines de la personne et l'effort qu'elle fait dans sa vie personnelle. Chen emploie le champ lexical de la nature pour exprimer ce ré-enracinement, en faisant référence à l'image du jardin, à celle de la montagne et à celle de la rive.

Bien qu'elle dise préférer le mot « source » au mot « racine » (LLM : 42), Chen exploite l'image des plantes, elles qui dépendent de leurs racines pour survivre. Elle emploie le vocabulaire du jardinage, par exemple, en disant : « [p]our mieux contempler le paysage, il faut que le *soi* se détache et devienne *l'autre* » (LLM : 18 ; italiques de l'auteure), où le mouvement de détachement fait penser à une plante déracinée. Ensuite, elle compare la vie à une série en « perpétuelle décomposition et recomposition » (LLM : 22), ce qui peut également faire allusion au jardinage. Dans ce contexte, la décomposition a une dimension positive, puisqu'elle est nécessaire aux nouvelles naissances.

Ailleurs, elle fait l'éloge de la ville de Vancouver, qu'elle compare à un jardin : « Cet endroit est un jardin, auquel j'ai rêvé depuis mon enfance » (LLM : 41). Elle évoque l'image du jardin chez Voltaire et la nécessité pour Candide de « cultiver son jardin » (LLM : 34). Elle indique qu'elle entretient « un petit jardin comme objet de contemplation » (LLM : 34) ; par là, elle a l'impression de contribuer à l'amélioration du

monde. Elle admet que ce n'est qu'« en tant que Canadienne » qu'elle a acquis « un sens de la terre et du sol » (LLM : 34). Pour elle, le bonheur est lié au fait de trouver sa place dans un jardin, et d'y établir des racines. De plus, jardinier l'inspire : « le contact de [s]es mains avec le sol [procure] un tel plaisir, un tel sentiment de relative permanence » (LLM : 33). Elle note que la plupart des Canadiens viennent d'autres pays, et qu'ils sont tous « bien obligés de cultiver de nouvelles racines sur cette nouvelle terre » (LLM : 35). Elle pose donc cette image du jardin à cultiver et des racines à bien établir comme caractéristique partagée par tous les Canadiens et pas seulement par les immigrants récents.

Nous constatons que, chez Chen, c'est l'espoir qui permet le ré-enracinement. Elle compare les Canadiens aux plantes, puisqu'ils « deviennent eux-mêmes des racines » (LLM : 35). Cette image des plantes hybrides, bien enracinées, est en net contraste avec l'image que reprend Dounia de l'arbre trop souvent transplanté, qui « donne rarement des fruits » (BQG : 129), parce qu'il n'est pas capable de rétablir ses racines. Cet exemple reflète une différence entre l'expérience de l'immigration entre celle de Dounia et celle de la narratrice de Chen. Cette dernière est déçue parce qu'au Canada, selon elle, au lieu de s'attendre à ce que les gens se conforment, on « cultive la différence » (LLM : 39). Elle est contre l'idée de « ghettoiser » ethniquement les citoyens. Ici encore, on évoque le thème du jardin, en employant l'expression « cultiver ».

Quant à l'image de la montagne, elle est à l'opposée de celle du jardin. En effet, la narratrice se plaint de l'essence « antimoderne » des montagnes qu'elle décrit en parlant « de leur silence, de leur lenteur, de leur patience, de leur inutilité, de leurs falaises, de

leur magnificence et de leur repli » (LLM : 28). Il semble qu'ici la montagne représente la permanence et l'impossibilité du mouvement ou du changement. La narratrice évoque la « lenteur » à plusieurs reprises dans ce récit, à notre avis parce que la lenteur (de la réflexion, de l'écriture) permet l'observation. En fait, cette narratrice accueille le changement, ce qui nous semble en opposition avec l'image de la montagne comme objet silencieux et impassible. Même pour parler de sa propre quête identitaire, la narratrice emploie l'image de la montagne : « En moi resurgit, comme une montagne [...] ce vieux complexe, mon vieux problème par rapport à mes origines » (LLM : 104), ce qui présente la montagne de façon péjorative. La « lenteur » des montagnes du titre indique la difficulté de changer et de se transplanter, puisque la montagne ne se déplace jamais et ne se transforme que par degrés imperceptibles. La seule chose à laquelle la narratrice rêve parfois avec nostalgie est le « silence de la montagne » (LLM : 31).

Une autre image importante est celle de l'eau et de la rive. Notons d'ailleurs que l'une de ses œuvres précédentes s'intitulait *La rive est loin* (2013). Pour la narratrice, la rive symbolise la civilisation : « vers la rive, vers le monde civilisé » (LLM : 57), parce que les villages se construisent sur la rive, qui représente la mobilité et le commerce. L'eau, comme la terre, est source de vie. Elle compare les moments de la vie à de l'eau, disant qu'il y a des instants « qui s'écoulent, tantôt comme des gouttes d'eau, tantôt comme un fleuve » (LLM : 56). Les vagues se forment au hasard du vent et c'est « l'instant de leur "rencontre" qui marque leur vie » (LLM : 59). Ce sont les rencontres entre les gens qui déterminent la vie. Cette narratrice fait le choix d'aller vers le ré-

enracinement au lieu de rester en marge de la société, comme c'était le cas de protagonistes telles que Dounia et Marianna, par exemple, dans les chapitres précédents.

*La lenteur des montagnes* est un essai littéraire, sous forme de lettre à un de ses fils, où la narratrice imagine une intégration réussie pour elle et pour ses enfants. Tout en reconnaissant que l'intégration des immigrants est douloureuse, elle rassure son fils « qu'une ville jeune comme Vancouver est faite pour toi » (LLM : 68). Elle lui dit que son existence l'aide à poursuivre son propre ré-enracinement dans ce pays. Pour elle, la ville de Vancouver représente l'idéal d'une ville hybride parce qu'il y a tant de minorités que tout le monde peut y trouver sa place. Même si elle est séparée de son fils par l'âge et par le temps, et de son pays d'origine par le temps et par l'espace, ils sont toujours « liés par le sang » (LLM : 30) et leurs expériences en commun les lient et leur permettent un nouvel enracinement. L'optimisme de la narratrice est évident dans ses conseils, entre autres qu'il faut que les immigrants soient « ouverts et remplis d'espoir d'égalité » (LLM : 68), parce que, selon elle, « [l]a pire pollution pour l'âme reste le pessimisme, les pensées négatives » (LLM : 62). Chen suggère qu'« [ê]tre l'autre est une expérience douloureuse pour un immigrant, mais un écrivain y voit là son destin véritable » (Chen, citée par Parker, 2013 : 254). En somme, si nous imaginons le tiers espace de Bhabha comme un jardin où peut fleurir l'expression de l'identité hybride, cet espace donne naissance à des récits tels que *Ru* et *La lenteur des montagnes*.

Dans ce chapitre, notre travail s'est intéressé au nouveau visage de l'écriture migrante chez Thúy et chez Chen, dont l'œuvre propose un optimisme tourné vers l'avenir et une intégration – difficile mais réussie – dans la société d'accueil. Les deux auteures traitent également des difficultés de l'expérience de la migration, mais de façon qui les met à part des écrivains qui les ont précédées dans notre étude. À la différence du sujet migrant, le sujet fictif transnational, selon Paterson, « rejette la notion d'une identité formée surtout à partir des critères d'ethnie ou de lieu d'origine au profit d'une identité complexe, mouvante » (Paterson, 2008 : 96). En exploitant leurs observations sur la vie quotidienne au Québec et au Canada, et les défis de l'intégration tels que les difficultés langagières et culturelles qui les marquent comme « autres », les deux auteures présentent l'espoir et les possibilités inhérentes à l'expérience de la migration.

Ce qu'elles ont en commun avec des auteurs comme Farhoud, Agnant, Bouyoucas et Laferrière, c'est l'idée de la fonction commémorative de l'écriture pour honorer les ancêtres et transmettre l'expérience aux enfants. Selon Chen, les auteurs sont « toujours à mi-chemin entre le vrai et le faux, avec notre plume comme avec notre corps » (Chen, 2004 : 59). Là où Thúy et Chen rompent avec le modèle classique de l'écriture migrante est principalement dans l'optimisme pour le ré-enracinement au Québec et au Canada, et dans l'attention tournée vers ce qui est à venir plutôt que ce qui est révolu.

### **Conclusion : Les transformations de l'identité migrante**

Bien que l'histoire révèle que la migration n'est guère un phénomène moderne, les migrations à petite ou à grande échelle se produisent actuellement un peu partout dans le monde. Comme les nouvelles quotidiennes en font foi, les personnes migrantes sont souvent l'objet de soupçons de la part des groupes majoritaires établis dans les régions où elles se déplacent. À cet égard, la littérature migrante peut nous faire comprendre ce phénomène de l'intérieur, parce qu'elle remet en question la fixité des catégories du Soi et de l'Autre. Écouter la voix de protagonistes qui ont connu la migration incite à reconsidérer celle-ci sous l'angle de l'expérience personnelle, donnant un visage à ceux et celles dont le profil et le caractère se limitent trop souvent aux statistiques.

L'écriture migrante au Québec ne se tient pas aux considérations dites des communautés culturelles ; au contraire, certains publient des textes très critiques par rapport au Québec et à leur expérience. L'immigré marqué par une identité en mouvement doit se poser la question de l'adaptation, ce que nos auteurs montrent dans leurs œuvres. Nous constatons d'ailleurs qu'au cœur de leur production littéraire il y a le fait d'avoir vécu eux-mêmes une migration et de vouloir la décrire et la partager, même sous le couvert de la fiction. Lorsque l'individu se transplante dans un nouveau milieu, il vit le choc inévitable des cultures qui s'affrontent et, dans cette mesure, l'écrivain immigrant se tient sur la corde raide selon la position qu'il adopte dans la société, ce d'autant que l'auteur migrant partage aussi plusieurs des valeurs de la société québécoise. Si la littérature migrante contemporaine renoue avec les interrogations sur la cohérence identitaire des individus – celles des groupes et des identités complexes – notre travail

s'est intéressé particulièrement à la façon dont notre corpus traite de la représentation de l'altérité de l'immigrant ; nous avons voulu faire ressortir les aspects positifs et négatifs de la condition de l'altérité.

Dans cette thèse, nous avons examiné la transformation de la figure de l'Autre et de l'identité migrante dans la littérature québécoise entre 1995 et 2017. Ce travail s'est voulu une étude de l'esthétique de l'altérité discursive que l'on retrouve dans les œuvres majeures de ces deux dernières décennies. Dans les textes choisis pour notre étude, nous observons les malentendus causés par l'ignorance des codes linguistiques et sociaux et par d'autres signes d'altérité. Le lecteur se rend compte que l'interaction avec l'Autre produit en nous le besoin de repenser notre identité et la représentation de l'individu dans notre monde qui est constamment en train de changer. En mettant en scène les récits migrants, ce corpus essaie de susciter la sympathie des lecteurs et des spectateurs québécois en proposant que l'avenir de la nouvelle génération d'immigrants se trouve entre autres dans le métissage culturel et dans l'éducation. Notre travail a étudié l'épreuve de la migration dans une sélection d'œuvres littéraires contemporaines d'expression française, en fonction d'une diversité de cultures à l'intérieur de la francophonie ; ces œuvres fournissent un récit adapté à la nouvelle mythologie immigrante canadienne. L'émergence de ce corpus inscrit au cœur des œuvres individuelles l'actualité de la migration post-coloniale et de ses thèmes, tels que l'identité reconstruite ou ré-imaginée. De plus, nous avons organisé l'analyse de ces œuvres afin de les présenter dans un ordre logique qui suit une trajectoire intéressante, de l'intégration difficile à l'intégration plus réussie de la part des protagonistes immigrés.

Il nous appartient de souligner la transformation constante de l'identité et de la voix migrantes à notre époque, transformation qui sous-tend notre propos. Nous avons constaté que les six auteurs, bien qu'ils aient des origines variées, partagent de nombreuses caractéristiques. Ils sont tous marqués par l'expérience de la migration, et cela se reflète dans leurs œuvres où l'altérité est personnifiée. Le groupe d'auteurs dont nous avons choisi d'étudier les œuvres témoigne de trois rapports distincts avec la société d'accueil. Notre étude fait ressortir un mouvement dans la capacité d'adaptation des protagonistes : tandis que Farhoud et Agnant montrent les difficultés auxquelles font face des femmes âgées pour qui le déracinement est significatif, Laferrière et Bouyoucas adoptent plutôt une distance ironique pour faire voir la danse fragile entre les immigrants et la société d'accueil ; Thúy et Chen, enfin, proposent quant à elles un point de vue plus optimiste sur les possibilités de renouvellement offertes par l'immigration.

Nous avons présenté dans le premier chapitre un cadre théorique basé sur la théorie de Bhabha, mais qui emploie également des concepts élaborés par des théoriciennes contemporaines telles que Janet Paterson, Linda Hutcheon et Lise Gauvin. Nous avons également introduit plusieurs étiquettes pour la littérature de notre corpus, avant d'identifier ceux qui seraient les plus appropriés pour notre étude, soit la littérature migrante et post-coloniale. En outre, le premier chapitre nous a permis d'identifier des notions centrales pour mener à bien notre étude, notamment celles du tiers espace, de l'hybridité, de l'altérité et ce que Gauvin appelle le « langage ». Ces outils nous ont permis de discuter de la tradition orale, de l'ironie et de l'humour, ainsi que de l'identité transculturelle dans les chapitres suivants.

Dans le deuxième chapitre, nous avons traité du *Bonheur a la queue glissante* (1998) d'Abla Farhoud et de *La dot de Sara* (1995) de Marie-Célie Agnant. Nous avons examiné plusieurs thèmes chez les deux auteures : la marginalisation dans le pays natal, la marginalisation dans la société d'accueil, la reprise de la voix par le récit oral, l'emploi des proverbes pour se dire, le partage du patrimoine par la cuisine (Farhoud), et la transmission orale du legs (Agnant).

Le troisième chapitre a représenté la manière dont les écrivains Dany Laferrière et Pan Bouyoucas ont traité de l'humour et de l'ironie pour mettre en évidence l'altérité des immigrants. Dans ce chapitre, notre étude a porté spécifiquement sur *Comment conquérir l'Amérique en une nuit* (2010) et *Tout ce qu'on ne te dira pas, Mongo* (2015) de Laferrière et sur *Le cerf-volant* (2000) et *Le mauvais œil* (2015) de Bouyoucas. Chez les deux auteurs, l'ironie a permis de souligner l'ambivalence et les défis d'être dans l'entre-deux. Leurs œuvres ont exploré l'altérité et ses indices, la représentation de l'altérité et son rapport avec l'ironie, ainsi que l'ironie et l'humour comme outils. Chez Bouyoucas, spécifiquement, la diglossie est employée comme signe de l'altérité, ce qui entraîne parfois la xénophobie. Quant à Laferrière, il exploite les dimensions sémantique et évaluative de l'ironie (Hutcheon) dans ses « conseils » au nouvel arrivé.

Le dernier chapitre de notre étude a été consacré à l'étude de *Ru* (2009) de Thúy et de *La lenteur des montagnes* (2014) de Chen. Leurs œuvres ont examiné la notion d'identité transnationale, la rupture nécessaire entre le pays d'origine et le pays d'accueil, la promesse de l'intégration dans la société d'accueil, le dépaysement, la rupture entre mère et enfant, et l'écriture comme symbole de ré-enracinement, parmi d'autres. Nous

avons exploré, chez ces deux auteures, une expression fraîche de l'expérience de la migration, s'intéressant particulièrement à ce qui adviendra des générations futures.

Le personnage de l'Autre doit négocier un type d'appartenance de la meilleure manière possible, selon sa situation particulière. Du point de vue théorique, la compréhension de ces récits nécessite une approche qui intervient dans les discours d'appartenance politique, social et culturel. Selon nous, il est nécessaire de souligner le fait que documenter l'histoire, l'expérience, la mémoire et l'identité est un acte souvent dédié à ceux qui demeurent sans voix. La culture se transforme continuellement au contact des autres cultures. Si le principe post-colonial est de donner voix à l'altérité, nous avons essayé, au fil de notre étude, de dévoiler sa représentation dans les textes choisis. Selon l'auteur Ook Chung, « [l]e métier de conteur est l'héritage qu'[il a] reçu de [s]a condition d'être-en-exil » (Chung, cité par Parker, 2013 : 255). Nous constatons que le corpus examiné dans cette thèse explore l'expérience de la migration et en permet l'expression, parfois en l'honneur des ancêtres. La documentation de ces histoires aide à assurer que la mémoire de la migration sera préservée.

Dans le chapitre qui a porté sur les récits de Farhoud et d'Agnant, nous nous sommes intéressée à l'incapacité de communiquer dans le pays d'accueil, ce qui constitue sans doute le plus grand signe de l'altérité. Les deux protagonistes ont forgé une vie métissée à Montréal, qui n'est pas réussie hors des liens familiaux. Dans cette circonstance, la langue maternelle s'est insérée fréquemment dans les récits comme une mémoire du pays et de la vie quittés, et pour indiquer le fort attachement à la culture natale (puisque la culture est liée à la langue). Dans le cas de ces deux textes, nous avons

trouvé la fonction thérapeutique, mémorielle et didactique de la communication pour les femmes, en menant une étude des stratégies d'accès à la parole des femmes immigrées. Interroger les indices d'altérité dans ces œuvres nous a permis de montrer comment Farhoud et Agnant soulignent le malaise psychologique et identitaire subi par l'immigrante, ce qui est un thème récurrent dans la littérature de l'exil, parce que l'adaptation à un nouveau pays peut être longue et difficile. Le parcours de la protagoniste respective de Farhoud et d'Agnant réside dans le tissage de deux cultures et de deux langues différentes, de la même façon que la cuisine de Dounia représente un métissage culinaire qui existe comme un point de rencontre entre les deux, et que raconter des histoires à sa petite-fille représente le point de rencontre entre Marianna et Sara. Les deux narratrices et leurs enfants et petits-enfants se retrouvent dans un espace entre la langue maternelle et la langue adoptive. Quoique analphabètes, Dounia et Marianna réussissent toutes deux à transmettre leur mémoire culturelle à leur progéniture respective. Bien que la nouvelle génération – dans les deux récits – aille vers la modernité et l'assimilation, elle reste à jamais marquée par son éducation culturelle, en grande partie soutenue autour de la table, par la nourriture de Dounia et, dans le cas spécifique de Marianna, par les histoires racontées. Si la vieille femme s'efforce de surmonter les contraintes de sa condition d'immigrante – et de femme –, en donnant voix à son histoire, cette mémoire culturelle constitue son *patrimoine*. Dounia et Marianna sont des femmes à la marge de tout, et l'œuvre respective de Farhoud et d'Agnant questionne ce statut de la femme migrante. Dans leurs pays d'origine, les deux narratrices ont été toutes deux

marginalisées à cause de leur sexe et, dans leur nouveau pays d'accueil, elles se trouvent dans une situation semblablement désavantageuse à cause de l'écart langagier et culturel.

Dans le troisième chapitre, portant sur l'exploration de l'altérité dans l'écriture de Bouyoucas et de Laferrière, nous avons observé l'emploi de l'ironie et de l'humour pour élaborer une critique de la société d'accueil, dans la perspective de l'étranger. Ce chapitre a emprunté une toute autre direction que les autres, puisque les deux auteurs ont mis l'humour à profit pour aborder la question épineuse de l'intégration et de l'appartenance. En outre, en se basant sur des impressions alimentées par des préjugés, les deux écrivains ont évoqué des stéréotypes afin de se moquer de la société et de l'accueil accordé aux migrants. Leur écriture s'intéresse à l'évolution continuelle de l'identité et ils traitent des mêmes problématiques qu'on observe chez d'autres écrivains migrants ; ce qu'ils apportent de singulier est leur capacité de faire rire le lecteur tout en traitant de thèmes sérieux. Ils emploient l'humour plutôt qu'un ton victimaire, et l'ironie leur sert d'outil stratégique pour étudier la figure de l'Autre. Leur œuvre met en scène la réalité quotidienne de l'immigré. Par exemple, dans *Tout ce qu'on ne te dira pas*, Mongo, lorsqu'il est question des mœurs québécoises, Mongo demande d'un ton ironique si on n'a pas le droit de dire exactement ce qu'on veut au Québec. Cela est l'occasion pour l'auteur de faire un commentaire politique, et l'ironie permet de faire accepter cette critique par le rire. Grâce à l'emploi de l'ironie et de l'humour, les deux écrivains réussissent à nous faire mieux comprendre l'épreuve de la migration, de l'exil et les défis de l'intégration. En exploitant leurs observations sur la condition humaine, Laferrière et Bouyoucas témoignent de l'expérience de l'immigré. Dans *Le mauvais œil*, nous

observons un autre phénomène ; l'architecte a vécu à l'étranger – dans le pays natal de sa femme – pendant cinquante ans, avant de rentrer « chez lui ». À ce moment-là, c'est sa femme qui devient « étrangère ». Nous constatons que manipuler la perspective du couple contribue à l'effet sur le lecteur. Nous pourrions avancer que, dans cette production littéraire, les deux écrivains présentent un récit qui permet au spectateur ou au lecteur de se rendre compte que de nombreux effets ironiques sont en fait dérivés des relations entre ce qui représente la culture « standard » et ce qui relève de l'univers de l'immigrant.

Bouyoucas vient d'une région où la langue française est parfois une langue seconde mais il l'adopte et l'utilise comme langue d'écriture. Ce phénomène se reflète dans son œuvre où, souvent, il y a un conflit ou une confrontation entre plusieurs langues dans la vie des protagonistes, comme dans l'exemple (tiré du *Cerf-volant*) où Andréa discute avec Stella de sa déception que sa fille quitte son mari. Andréa se demande « [s'il n'est pas] puni pour l'avoir forcée à épouser un Grec » (CV : 78). Stella lui répond, d'un ton ironique : « Au moins, là, tu n'as pas besoin d'un interprète pour parler à tes petits-enfants » (CV : 79). Elle ne peut pas s'imaginer en dehors de sa propre communauté culturelle – c'est-à-dire de sa *communauté discursive* (Hutcheon) – et dans une position où elle ne pourrait pas parler la même langue que ses petits-enfants. Dans le cas des auteurs pour qui le français est une langue seconde, Parker constate qu'elle est aussi « une langue “tierce” au sens où l'entend Homi Bhabha lorsqu'il parle de “tiers espace”, celui d'une “hybridité” qui remet en question, [qui] réinterprète [...] » (Parker, 2013 : 255). À l'exception de l'œuvre de Thúy et de Chen, les récits de notre étude ont exploité cet « entre-deux » où

les personnages se parlent entre eux dans leurs langues maternelles ou, au minimum, utilisent des proverbes ou de la diglossie lorsqu'ils s'expriment.

Comme nous l'avons vu dans le chapitre quatre, l'écriture de Thúy et de Chen reflète des changements socio-culturels qui ont transformé la condition des femmes, pour ne parler que d'une seule facette de la vie. En contraste avec les récits de Farhoud et d'Agnant, où notre étude s'est attardée spécifiquement sur les défis liés à la condition féminine, les œuvres de Thúy et de Chen ont dépassé la différence de genre pour traiter des défis partagés par la majorité des immigrants. Les deux écrivaines abordent la question de cette expérience d'un point de vue « universel », ouvrant de nouvelles perspectives sur l'adaptation langagière et sur la pensée vers l'intégration de la prochaine génération. Nous avons souligné le fait que l'œuvre de Chen et de Thúy ne possède pas de référents temporels et qu'elle est dépourvue de la structure traditionnelle en chapitres ; les fragments semblent assemblés de façon aléatoire, mais évoquent fréquemment la nature. En quelque sorte, les deux narratrices présentent l'expérience du déracinement comme une aventure pleine de promesses qu'elles transforment en une opportunité pour la créativité identitaire. Comme la narratrice de Thúy le dit : « [m]a naissance a eu pour mission de replacer les vies perdues » (*Ru* : 11). Elle sent le devoir d'avancer l'histoire des ancêtres, et – en cette instance – l'écriture de Thúy représente une ouverture vers le ré-enracinement. Le plus grand écart entre les récits de ce chapitre et ceux qui les précèdent est que ces textes se posent la question de l'intégration de la prochaine génération. Les deux narratrices reconnaissent qu'elles sont des âmes en mouvement vers un avenir incertain. Dans le cas de Thúy, les parents de Tinh l'ont préparée à l'intégration

au nouveau pays et lui ont fait apprendre le français et l'anglais pour faciliter son adaptation. Quant à la narratrice de Chen, elle présente son récit sous forme d'une longue lettre adressée à son fils, afin de partager avec lui son expérience de la vie et sa stratégie pour réussir. Selon Chen, c'est l'espoir qui permet le ré-enracinement éventuel. Elle parle de la ville accueillante de Vancouver, où grandissent « de jeunes êtres extrêmement confiants, ouverts et remplis d'espoir d'égalité » (LLM : 68). Le potentiel d'un bon avenir pour ses fils motive en partie la narratrice. Selon Parker, la langue française – pour Chen – « devient ce lieu habitable [...] qui permet à l'écrivain nomade de construire son nouveau chez soi ailleurs » (Parker, 2013 : 259). Les deux auteures consacrent beaucoup de temps à parler de l'effacement de tout point de repère parce que, pour elles, toute possibilité de ré-enracinement est née de ce déracinement.

Le débat actuel sur la littérature monde nous incite à revoir des catégories prises pour acquises depuis les années 1990 telles que la littérature migrante. Nous y avons accordé une nouvelle signification pour qu'elle s'applique de façon adéquate au contexte contemporain. Nous constatons que les romans de notre corpus nous permettent d'explorer la relation difficile entre le Même et l'Autre. L'identité nationale québécoise – comme l'identité canadienne – reste une entité insaisissable. De nos jours, elle est caractérisée par une pluralité ethnique, culturelle et linguistique, et elle est de nature instable. Les grandes vagues d'immigration actuelles vont changer l'image de cette représentation littéraire. Les auteurs de la littérature migrante québécoise de la période post-coloniale continuent à évoquer les tropes et les problématiques de l'expérience de

migration, toujours différente selon les crises mondiales et la politique d'immigration du Québec et du gouvernement canadien.

Il reste à s'interroger sur d'autres textes et d'autres auteurs que nous n'avons pas étudiés, mais dont l'œuvre est particulièrement intéressante, par exemple Wajdi Mouawad. Malgré sa grande lourdeur, l'œuvre de Mouawad propose une vision originale de l'expérience de la (re)construction de l'identité entre les frontières. Mais elle allait moins bien avec les autres auteurs de notre étude, parce que son écriture est d'abord et avant tout une réflexion sur la guerre et la violence, alors que les œuvres que nous avons choisies présentent plutôt l'expérience de l'altérité et de l'intégration dans la société québécoise.

Nous aurions pu faire par ailleurs une étude d'autres textes des mêmes auteur(e)s, comme *Mãn* de Kim Thúy, par exemple, et mettre ce roman en comparaison avec *Le bonheur a la queue glissante* de Farhoud, en nous concentrant sur l'importance de la cuisine comme legs. Dans ce cas, notre étude aurait été davantage concentrée sur un seul thème, par exemple, la nourriture comme métaphore de l'héritage. Il aurait également été possible de nous concentrer sur un(e) seul(e) auteur(e) dans cette thèse. Nous avons plutôt essayé de faire un survol de la littérature contemporaine québécoise, choix qui nous a limitée d'une certaine façon.

Il aurait également été possible d'envisager de changer les couples de textes analysés en parallèle, parce que d'autres couples auraient fait ressortir d'autres aspects des œuvres étudiées. Par exemple, nous aurions pu mettre ensemble les travaux de Laferrière et d'Agnant, les deux auteurs haïtiens, pour comparer l'expérience de la

migration chez chacun d'eux, et voir si la différence de sexe a un impact sur les œuvres. À notre avis, les deux ont mis en relief des aspects différents de cette épreuve. Un autre couple logique, selon nous, aurait été une étude contrastée du *Bonheur a la queue glissante* et de *Ru*, parce que les deux œuvres traitent de l'importance de la cuisine comme un legs du pays natal.

Tout au long de notre étude, nous avons privilégié le concept de l'altérité et sa représentation littéraire. Malgré la diversité de corpus, nous y avons repéré des points de convergence liés à l'expression de la position de l'immigré(e) en marge de la société d'accueil. Nous avons essayé de choisir des œuvres récentes et peu étudiées, comme celle de Pan Bouyoucas, qui méritent pourtant qu'on s'y attarde. Si l'œuvre de Laferrière et celle de Chen ont déjà fait couler beaucoup d'encre, il n'existe pas encore d'étude traitant de leurs plus récents textes, tels que *Tout ce qu'on ne te dira pas*, *Mongo* et *La Lenteur des montagnes*. Puisque de telles œuvres incitent à repenser le rapport des auteurs et des œuvres à des catégories telles que « la littérature migrante », il nous a semblé de la première importance d'analyser ce genre de texte non seulement en fonction de son évolution depuis les années 1990, mais selon des exemples des plus actuels.

Dans un monde de plus en plus globalisé, il est capital de continuer à réfléchir à la question de l'identité. L'objectif principal de notre projet a été d'explorer la transformation notable de la façon dont l'expérience de la migration a été représentée au cours des vingt-cinq dernières années. À cette fin, notre travail a insisté sur les points principaux suivants : la notion du tiers espace de créativité théorisée par Bhabha, celle de la « post-colonialité » de la littérature de la période suivant les décolonisations et sur les

signes d'altérité dans notre corpus littéraire. Nos auteurs s'appuient entre autres sur des jeux langagiers pour exprimer cette altérité.

L'exploration littéraire de notre corpus représente une chorégraphie entre l'histoire, la culture et l'expression. La seule façon d'amalgamer deux vies est d'adopter une hybridité obligatoire, mais au fur et à mesure de notre étude, nous avons décelé un changement dans l'équilibre à l'intérieur de cette hybridité.

Le débat actuel sur la littérature monde nous incite à revoir des catégories prises pour acquises depuis les années 1990 telles que la littérature migrante. Nous y avons accordé une nouvelle signification pour qu'elle s'applique de façon adéquate au contexte contemporain. Nous constatons que les romans de notre corpus nous permettent d'explorer la relation difficile entre le Même et l'Autre. L'identité nationale québécoise – comme l'identité canadienne – reste une entité insaisissable. De nos jours, elle est caractérisée par une pluralité ethnique, culturelle et linguistique, et elle est de nature instable. Ce morcellement identitaire, selon Pamela V. Sing, « laisse ses empreintes dans le texte » (Sing, 2013 : 282). Les grandes vagues d'immigration actuelles vont informer et changer l'image de cette représentation littéraire. Les auteurs de la littérature migrante québécoise de la période post-coloniale continuent à évoquer les tropes et les problématiques de l'expérience de migration, toujours différente selon les crises mondiales et la politique d'immigration du Québec et du gouvernement canadien.

## **Bibliographie**

### **I. Corpus primaire**

Agnant, Marie-Célie. *La dot de Sara*, Montréal : Les Éditions du remue-ménage, 1995.

Bouyoucas, Pan. *Le cerf-volant*, Montréal : Éditions Trait d'union, 2000.

Bouyoucas, Pan. *Le mauvais œil*. Montréal : Les Allusifs, 2015.

Chen, Ying. *La lenteur des montagnes*, Montréal : Les Éditions du Boréal, 2014.

Farhoud, Abba. *Le bonheur a la queue glissante*, Montréal : Éditions de l'Hexagone, 1998.

Laferrière, Dany. *Comment conquérir l'Amérique en une nuit*, Montréal : Les Éditions du Boréal, 2010.

Laferrière, Dany. *Tout ce qu'on ne te dira pas, Mongo*, Montréal : Mémoire d'encrier, 2015.

Thúy, Kim. *Ru*, Montréal : Les Éditions Libre Expression, 2009.

### **II. Corpus secondaire**

Chen, Ying. *La mémoire de l'eau*, Montréal : Les Éditions Leméac, 1992.

Chen, Ying. *La rive est loin*, Montréal : Les Éditions du Boréal, 2013.

Chen, Ying. *Les lettres chinoises*, Montréal : Les Éditions du Boréal, 1993.

Farhoud, Abba. *Jeux de patience*, Montréal : VLB éditeur, 1997.

Farhoud, Abba. *Toutes celles que j'étais*, Montréal : VLB éditeur, 2015.

Godbout, Jacques. *Les Têtes à Papineau*, Montréal : Les Éditions du Boréal, 1991.

Laferrière, Dany. *Comment faire l'amour avec un Nègre sans se fatiguer*, Montréal : VLB éditeur, 1985.

Poulin, Jacques. *Volkswagen Blues*, Montréal : Les Éditions Québec Amérique, 1984.

Thúy, Kim. *Mãn*, Montréal : Les Éditions Libre Expression, 2013.

### **III. Ouvrages critiques et théoriques**

Agier, Michel. « Frontières de l'exil. Vers une altérité biopolitique. », *Hermès, La Revue*, n° 63 (2012) : 88-93.

Agier, Michel. *La condition cosmopolite : L'anthropologie à l'épreuve du piège identitaire*. Paris : La Découverte, 2013.

Amossy, Ruth. « La "socialité" du texte littéraire : de la sociocritique à l'analyse du discours. L'exemple de *L'Acacia* de Claude Simon [en ligne], <http://ressources-socius.info/index.php/reéditions/24-reéditions-de-livres/carrefours-de-la-sociocritique/126-la-socialite-du-texte-litteraire-de-la-sociocritique-a-l-analyse-du-discours-l-exemple-de-i-l-acacia-i-de-claude-simon> [site consulté le 8 mai 2016].

Amossy, Ruth et Claude Duchet. « Entretien avec Claude Duchet » : *Littérature*, n°140 (2005) : 125-132.

Arino, Marc et Marie-Lyne Piccione [dir.]. *1985 – 2005 : vingt années d'écriture migrante au Québec. Les voies d'une herméneutique*, Bordeaux : Eidolon, 2007.

Ashcroft, Bill, Gareth Griffiths et Helen Tiffin [dir.]. *The Post-Colonial Studies Reader*, New York : Routledge, 2006.

- Audet, René et Andrée Mercier. *La Narrativité contemporaine au Québec. Tome 1. La littérature et ses enjeux narratifs*, Québec : Les Presses de l'Université Laval, 2004.
- Barbérís, Pierre. « La sociocritique ». *Introduction aux méthodes critiques pour l'analyse littéraire*, D. Bergez [dir.]. Paris : Armand Colin, coll. Lettres Sup, 2005. pp. ?
- Bernard, Maryse. « La littérature des mondes magiques et des mémoires : Dany Laferrière voit grand et en profondeur » (le 2 juin 2013) [en ligne]. <http://www.ideas-idees.ca/blog/la-litterature-des-mondes-magiques-et-des-memoires-dany-laferriere-voit-grand-et-en-profondeur>, [site consulté le 30 avril, 2016].
- Berry, Ellen et Mikhail Epstein. *Transcultural Experiments: Russian and American Models of Creative Communication*, Londres : Palgrave Macmillan, 1999.
- Bhabha, Homi K. « Cultural Diversity and Cultural Differences », *The Post-Colonial Studies Reader*, Bill Ashcroft, Gareth Griffiths, et Helen Tiffin [dir.]. New York : Routledge, 2006. pp. 155-157.
- Bhabha, Homi K. *The Location of Culture*, New York : Routledge, 2004.
- Biron, Michel. *Histoire de la littérature québécoise*, Montréal : Éditions du Boréal, 2010.
- Boucher, Colette. « Québec-Haïti. Littérature transculturelle et souffle d'oralité : une entrevue avec Marie-Célie Agnant », *Ethnologies*, vol 27, n° 1 (2005) : 195-221.
- Boustani, Carmen. *Effets du féminin. Variations narratives francophones*, Paris : Karthala, 2003.

Burgoyne, Lynda. « Abla Farhoud : l'œuvre de la mémoire et de l'oubli », *Jeu : Revue de théâtre*, n° 73 (2009) : 88-92.

Carrière, Marie et Catherine Khordoc. « Deuils au pluriel : sur deux textes d'Abla Farhoud », *Voix et Images*, vol. 31, n° 3 (93), (2006) : 105-125.

Carrière Marie, et Catherine Khordoc [dir.], *Migrance Comparée/Comparing Migration : Les Littératures du Canada et du Québec/The Literatures of Canada and Quebec*, Bern : Peter Lang SA, 2008.

Carrière, Marie. « La pensée postcoloniale : considérations critiques, esthétiques et éthiques », *Zeitschrift für Kanada-Studien*, 32.1 (2012) : 49-64.

Carrière, Marie. « Du métaféminisme et des histoires au féminin », *Regenerations : Canadian Women's Writing/Régénérations : Écritures des femmes au Canada*, Marie Carrière et Patricia Demers [dir.]. Edmonton : University of Alberta Press, 2014. pp. 85-98.

Carrière, Marie. « Mémoire du *care*, féminisme en mémoire » dans *Women in French Studies*, vol. 23 (2015) : 205-217.

Carter, Adam. « Namelessness, Irony, and National Character in Contemporary Canadian Criticism and the Critical Tradition », dans *Studies in Canadian Literature/Études en littérature canadienne*, 2003 [en ligne].

[www.journals.hil.unb.ca/php/SCL/article/view/12779/13750](http://www.journals.hil.unb.ca/php/SCL/article/view/12779/13750) [Site consulté le 20 mai 2015].

Casanova, Pascale [dir.]. *Des littératures combattives. L'internationale des nationalismes littéraires*, Paris : Éditions Raisons d'agir, 2011.

Chamberlain, Mary et Selma Leydesdorff. « Transnational families : memories and narratives ». *Global networks* 4.3 (2004) : 227-241.

Charaudeau, Patrick. « Des catégories pour l'humour ? » *Questions de communication*, n° 10, Presses Universitaires de Nancy, 2006, [en ligne]. <http://www.patrick-charaudeau.com/Des-categories-pour-l-humour,93.html> [Site consulté le 4 mai 2016].

Chartier, Daniel. « Les origines de l'écriture migrante. L'immigration littéraire au Québec au cours des deux derniers siècles », *Voix et Images*, vol. 27, n° 2, (80), (2002) : 303-316.

Cloutier, Mario. « Pan Bouyoucas : cadeau de grec », *La Presse*, (le 11 octobre 2015) [en ligne]. <http://www.lapresse.ca/arts/livres/entrevues/201510/09/01-4908393-pan-bouyoucas-cadeau-de-grec.php>

Dahab, F. Elizabeth. *Voices of Exile in Contemporary Canadian Francophone Literature*, Maryland : Lexington Books, 2009.

De Man, Paul. « The Concept of Irony », *Aesthetic Ideology, Theory and History of Literature*, Andrzej Warminski [dir.], Minnesota : University of Minnesota Press, 1996, pp. 163-184.

Detambel, Régine, « Jankélévitch (Vladimir), L'ironie », [en ligne], [http://www.detambel.com/f/index.php?sp=liv&livre\\_id=745](http://www.detambel.com/f/index.php?sp=liv&livre_id=745). [Site consulté le 5 août 2015.]

Dobrovsky, Serge. « Autobiographie/vérité/psychanalyse ». *Autobiographiques : de Corneille à Sartre*. Paris : PUF, 1988. pp. 61-79.

Drabinski, John E. *Levinas and the Postcolonial : Race, Nation, Other*, Édimbourg : Edinburgh University Press, 2011.

Duchet, Claude. « Introduction : socio-criticism », *SubStance*, n° 15, (1976) : 4.

Duchet, Claude. « Pour une sociocritique ou variations sur un incipit », *Littérature*, n° 1, (1971) : 5-14.

Elliott, Anthony et Larry Ray [dir.]. *Key Contemporary Social Theorists*, Oxford : Blackwell Publishing, 2003.

Forget, Danielle. « L'ironie : stratégie de discours et pouvoir argumentatif », *Études littéraires*, vol. 33, n° 1 (2001) : 41-54.

Ganguly, Keya. « Temporality and postcolonial critique », *The Cambridge Companion to Postcolonial Literary Studies*, Neil Lazarus [dir.], Cambridge : Cambridge University Press, 2004. pp. 162-180.

Gauvin, Lise. *Écrire pour qui ? L'écrivain francophone et ses publics*, Paris : Éditions Karthala, 2007.

Gauvin, Lise [dir.]. *Les métropoles culturelles dans l'espace francophone*, Montréal : Les Éditions Hurtubise, 2011.

Gauvin, Lise. *Langagement. L'écrivain et la langue au Québec*, Montréal : Éditions du Boréal, 2000.

- Geist, Maria. « L'ironie pour se dire dans l'écriture migrante québécoise », *La Revue chameaux*, n° 9, *Littératures francophones et ironie* (Printemps 2016) [en ligne]. <http://revuechameaux.org/numeros/numero-9/item/lironie-pour-se-dire-dans-la-litterature-migrante-quebecoise/>
- Geist, Maria. « La nourriture comme métaphore de la voix dans *Le Bonheur à la queue glissante* d'Abla Farhoud », *La Revue ScriptUM*, n° 2 (2016) : 119-129.
- Geist, Maria. « La culpabilité de l'Autre : la représentation de l'altérité dans *Le mauvais œil* de Pan Bouyoucas », *Voix Plurielles*, vol. 14, n° 2 (2017) : à paraître.
- Gendrel, Bernard et Patrick Moran. « Humour, comique, ironie », *Acta fabula*, vol. 10, n° 2, [en ligne]. [www.fabula.org/revue/document4891.php](http://www.fabula.org/revue/document4891.php), [site consulté le 3 novembre 2014].
- Genette, Gérard. « Mort de rire », *Des genres et des œuvres*, Paris : Éditions du Seuil, (2012) : 411-522.
- Gikandi, Simon. « Poststructuralism and postcolonial discourse literature », *The Cambridge Companion to Postcolonial Literary Studies*, Neil Lazarus [dir.], Cambridge : Cambridge University Press, 2004. pp. 97-119.
- Grace, Daphne. *Relocating Consciousness : Diasporic Writers and the Dynamics of Literary Experience*, Amsterdam : Rodopi, 2007.
- Green, Mary J. *Women and Narrative Identity Rewriting the Quebec National Text*, Montréal : McGill-Queen's University Press, 2002.

Grutman, Rainier. « Bilinguisme et diglossie : comment penser la différence linguistique dans les littératures francophones ? », *Les études littéraires francophones : état des lieux*. Lieven D'Hulst et Jean-Marc Moura [dir.], Lille : Collection UL3 Lille, 2003, pp. 113-126.

Grutman, Rainier. *Des langues qui résonnent. L'hétérolinguisme au XIXe siècle québécois*, Québec : Fides, 1997.

Guy, Chantal. « Dany Laferrière, jeune cinéaste », *La Presse*, (le 4 septembre 2004) [en ligne].

[http://collections.banq.qc.ca:81/lapresse/src/pages/2004/09/04/K/82812\\_20040904LPK11.pdf](http://collections.banq.qc.ca:81/lapresse/src/pages/2004/09/04/K/82812_20040904LPK11.pdf)

Hamon, Philippe. *L'Ironie littéraire*, Paris : Hachette Supérieur, 1996.

Harel, Simon. « L'exil dans la langue maternelle : l'expérience du bannissement », *Québec Studies*, 14 (1992) : 23-30.

Harel, Simon. « Une littérature des communautés culturelles *made in Québec?* », *Globe : revue internationale d'études québécoises*, vol. 5, n° 2 (2002) : 57-77.

Harel, Simon. *Les passages obligés de l'écriture migrante*, Montréal : Les Éditions XYZ, 2005.

Hargreaves, Alec G. « Resistance at the Margins » dans *Post-Colonial Cultures in France*, Alec G. Hargreaves et Mark McKinney [dir.], Oxford : Blackwell Publishing, 2003. pp. 226-239.

Hargreaves, Alec G., Charles Forsdick, et David Murray [dir.], *Transnational French Studies : Postcolonialism and Littérature-monde*, Liverpool : Liverpool University Press, 2010.

Huggan, Graham. « The Postcolonial Exotic : Marketing the Margins », *The Post-Colonial Studies Reader*, Bill Ashcroft, Gareth Griffiths, et Helen Tiffin [dir.], New York : Routledge, 2006, pp. 421-427.

Huston, Nancy. *Nord perdu*, Paris : Actes Sud, 1999.

Hutcheon, Linda. *Double-Talking: Essays on Verbal and Visual Ironies in Canadian Contemporary Art and Literature*, Toronto : ECW Press, 1992.

Hutcheon, Linda et Mario J. Valdés. « Irony, Nostalgia and the Postmodern : A Dialogue », *Poligrafias* 3 (2000) : 18-41.

Hutcheon, Linda. *Irony's Edge: The Theory and Politics of Irony*, New York : Routledge, 1994.

Hutcheon, Linda. « Ironie, Satire, Parodie : Une Approche Pragmatique de l'Ironie », *Poétique : Revue de Théorie et d'Analyse Littéraires* 12.46 (1981) : 140-155.

Hutcheon, Linda. *A Poetics of Postmodernism: History, Theory, Fiction*, New York : Routledge, 1992.

Ionescu, Mariana. « L'écriture de Kim Thúy et Liliana Lazar : résilience ou résistance ? », *Revue @nalyses*, vol. 9, n° 3 (automne 2014) : 95-111.

Ireland, Susan. « Narratives of Return », *Textualizing the Immigrant Experience in Contemporary Quebec*. Susan Ireland et Patrice J. Proulx [dir.], Westport : Praeger, 2004, pp. 23-47.

Jankélévitch, Vladimir. *L'ironie*, Paris : Flammarion, 1964.

Jodelet, Denise. « Formes et figures de l'altérité » dans *L'Autre : Regards psychosociaux*, Margarita Sanchez-Mazas et Laurent Licata [dir.], Grenoble : Les Presses de l'Université de Grenoble, 2005, pp. 23-47.

Jorges, Christina. « Prisons et chez-soi dans la littérature migrante canadienne et allemande féminine : la construction de l'espace chez Agnant, Farhoud et Demirkan », Thèse doctorale. Université de Montréal, 2012 [en ligne].

<https://papyrus.bib.umontreal.ca/xmlui/handle/1866/88077>.

[site consulté le 20 juin 2017]

Kellett, Kathleen. « La parole mémorielle dans la littérature franco-canadienne migrante au féminin » dans *Les littératures franco-canadiennes à l'épreuve du temps*, Lucie Hotte et François Paré [dir.], Ottawa : Les Presses de l'Université d'Ottawa, 2016, pp. 185-212.

Kerbrat-Orechionni, Catherine. « L'ironie comme trope », *Poétique : Revue de Théorie et d'Analyse Littéraires* 12.41 (1980) : 108-127.

Kerbrat-Orrechioni, Catherine. « Les récits conversationnels, ou la parole "ordinaire", c'est tout un art », dans Jean-Baptiste Martin et Nadine Decourt [dir.], *Littérature orale, paroles vivantes et mouvantes*, Lyon : Presses Universitaires Lyon, 2002, pp. 99-121.

Lalagianni, Vassiliki et Jean-Marc Moura [dir.]. *Espace méditerranéen : Écritures de l'exil, migrations et discours postcolonial*, New York, Rodopi : 2014.

Lamoureux, Diane, Chantal Maillé et Micheline DeSève [dir.]. *Malaises Identitaires* :

*échanges féministes autour d'un Québec incertain*, Montréal : Éditions remue-ménage, 1999.

Lang, Candace. « Assessing French and American Critical Trends », *boundary 2*, vol. 10, n° 3 (Printemps 1982) : 271-302.

Lazaridès, Alexandre. « Écriture(s) de l'exil », *Jeu : revue du théâtre*, n° 72, (1994) : 52-62.

Le Bris, Michel [dir.], *Pour une littérature-monde*, Paris, Gallimard : 2007.

Lequin, Lucie. « Écrire la convergence sans s'y perdre : le défi des écrivaines migrantes », dans Lucie Lequin et Catherine Mavrikakis [dir.], *La Francophonie sans frontière. Une nouvelle cartographie de l'imaginaire au féminin*, Paris : L'Harmattan, 2001, pp. 237-247.

Lequin, Lucie. « Abla Farhoud et la fragilité du bonheur », *Rocky Mountain Modern Language Association (RMMLA)* 58.1 (Printemps 2004), URL: <https://rmmla.memberclicks.net/assets/docs/Journal-Archives/2000-2009/58-1-2004alequinl.pdf>. [site consulté le 20 juillet 2017].

Lequin, Lucie. « Excès contagieux et résilience. La violence dans l'œuvre de Marie-Célie Agnant, de Nelly Arcan, Abla Farhoud et Aki Shimazaki », *Dialogues francophones* (Roumanie), n° 14 (2008) : 95-107.

Lequin, Lucie. « Le dire comme quête de soi et d'un monde habitable ou la parole comme brèche dans le mur du convenu », *Interfaces Brasil/Canada* (Rio Grande), n° 8 (2008) : 135-151.

Lionnet, Françoise et Ronnie Scharfman. *Post/Colonial Conditions : Exiles, Migrations, and Nomadisms*, New Haven, Yale University Press, 1993.

MacDougall, Jill. « La voix de l'autre : réflexions sur le théâtre migrant, l'œuvre d'Abla Farhoud et sa traduction anglo-américaine », *L'Annuaire théâtral : revue québécoise d'études théâtrales*, n° 27 (2000) : 134-146.

Marcheix, Daniel. « Migration, folie, écriture et formes de vie dans les romans d'Abla Farhoud », dans *Migrance Comparée/Comparing Migration : Les Littératures du Canada et du Québec/The Literatures of Canada and Quebec*, Bern : Peter Lang SA, 2008, pp. 223-236.

Marois, Sylvain. « Abla Farhoud : sublimation spleenétique », *Nuit blanche, magazine littéraire*, n° 100 (2005) : 16-20.

Martin, Jean-Baptiste, et Nadine Decourt [dir.], *Littérature orale, paroles vivantes et mouvantes*, Lyon : Presses Universitaires de Lyon, 2002.

Marx, John. « Postcolonial literature and the Western literary canon », *The Cambridge Companion to Postcolonial Literary Studies*, Neil Lazarus [dir.], Cambridge : Cambridge University Press, 2004.

Meadwell, Kenneth. « La Migrance de l'Autre dans le récit canadien d'expression française : *La mémoire de l'eau* de Ying Chen », *Migrance Comparée/Comparing Migration : Les Littératures du Canada et du Québec/The Literatures of Canada and Quebec*, Marie Carrière et Catherine Khordoc [dir.], Bern : Peter Lang SA, 2008. pp. 91-106.

Meschonnic, Henri. « Qu'entendez-vous par l'oralité ? », *Le rythme et le discours*, vol. 56, n° 1 (1982) : 6-23.

Mielusel, Ramona. « La traversée de/dans l'espace d'immigration chez Nancy Huston, Leila Sebbar, Abla Farhoud et Régine Robin », *migrations/translations*, Maroussia Ahmed, Corinne Alexandre-Garner, Nicholas Serruys, Iulian Toma et Isabelle Keller-Privat [dir.], Paris : Presses Universitaires de Paris-Ouest, 2015, pp. 221-239.

Miraglia, Anne Marie. « La parole, le silence et l'apprentissage de l'exil dans *Le Bonheur a la queue glissante* d'Abla Farhoud », *Studies in Canadian Literature / Études en littérature canadienne*, vol.30, no.2 (2005) : 79-95.

<http://journals.hil.unb.ca/index.php/SCL/article/view/15291/16389>. [site consulté le 4 novembre 2014].

Moisan, Clément et Renate Hildebrand. *Ces Étrangers du dedans*, Montréal : Éditions Nota bene, 2001.

Mongin, Olivier, Nathalie Lempereur, et Jean-Louis Schlegel. « Qu'est-ce que la pensée postcoloniale ? », *Esprit*, vol. décembre, no. 12 (2006) : 117-133.

Moura, Jean-Marc. « Les études postcoloniales : pour une topique des études littéraires francophones », *Les études littéraires francophones : état des lieux*. Lieven D'Hulst et Jean-Marc Moura [dir.], Lille : UL3 Lille, 2003, pp. 44-61.

Moss, Jane. « Immigrant Theater: Traumatic Departures and Unsettling Arrivals », *Textualizing the Immigrant Experience in Contemporary Quebec*. Susan Ireland et Patrice J. Proulx [dir.], Westport : Praeger, 2004, pp. 65-81.

- Mouneimné, Tina. *Vers l'imaginaire migrant. La fiction narrative des écrivains immigrants francophones au Québec (1980-2000)*, Bruxelles : Peter Lang, 2013.
- Nepveu, Pierre. *L'écologie du réel: mort et naissance de la littérature québécoise contemporaine*, Montréal : Éditions du Boréal, 1999.
- Paré, François. *Les littératures de l'exiguïté*. Ottawa : Le Nordir, 2001.
- Parker, Gabrielle. « À mi-chemin entre deux mondes : parcours féminins chez Ying Chen ». *Relief*, vol. 5, n° 2 (2012) : 75-87.
- Parker, Gabrielle. « Francophonie(s) asiatique(s) contemporaine(s) : Perspectives critiques ». *International Journal of Francophone Studies*, vol. 16, n° 3 (2013) : 241-262.
- Paterson, Janet. *Figures de l'Autre dans le roman québécois*, Québec : Nota Bene, 2004.
- Paterson, Janet. « Identité et altérité : littératures migrantes ou transnationales ? », *Interfaces Brasil/Canada (Rio Grande)*, n° 9 (2008) : 87-101.
- Popovic, Pierre. « La sociocritique. Définition, histoire, concepts, voies d'avenir », *Pratiques*, vol. 151-152 (2011) : 7-38.
- Porra, Véronique. « Malaise dans la littérature-monde (en français) : de la reprise des discours aux paradoxes de l'énonciation », *Recherches et Travaux*, n° 76 (2010) : 109-129.
- Pratt, Mary Louise. « Arts of the Contact Zone », *Profession* (1992) : 33-40.
- Pratt, Mary Louise. *Imperial Eyes : Travel Writing and Transculturation*, New York : Routledge, 1992.

- Proulx, Patrice J. « Writing Home : Explorations of Exile and Cultural Hybridity in the Correspondence of Nancy Huston and Leila Sebbar ». *L'Esprit Créateur*, vol. 40, n° 4 (2000) : 80-88.
- Proulx, Patrice J. « Migration and Memory in Marie-Célie Agnant's *La dot de Sara* and Abla Farhoud's *Le bonheur a la queue glissante* ». *Textualizing the Immigrant Experience in Contemporary Québec*, Ireland, Susan et Proulx, Patrice J. [dir.], Westport : Praeger, 2004, pp. 127-136.
- Robin, Régine. *Le Deuil de l'origine*, Paris : Presses universitaires de Vincennes, 1993.
- Robin, Régine. « L'écriture d'une allophone d'origine française » *Tangence*, n° 59 (1999) : 26-37.
- Robin, Régine. *Nous autres les autres*, Montréal : Les Éditions du Boréal : 2011.
- Rutherford, Jonathan. « The Third Space. Interview with Homi Bhabha » dans *Identity : Community, Culture, Difference*, Londres : Lawrence and Wishart (1990) : 207-221.
- Sadkowski, Piotr. « L'écrivain "transaméricain" se met en scène québécoise ou *Comment faire l'amour avec un Nègre sans se fatiguer* de Dany Laferrière », *Parcours québécois : Introduction à la littérature du Québec*, Pierre Morel [dir.], Québec : Éditions Cartier, 2007, pp. 156-166.
- Said, Edward W. *Reflections on Exile and Other Essays*, Cambridge : Harvard University Press, 2000.
- Scott, Corrie. *De Groulx à Laferrière : un parcours de la race dans la littérature québécoise*, Montréal : Les Éditions XYZ, 2014.

Schoentjes, Pierre. *Poétique de l'ironie*, Paris : Éditions du Seuil, Collection:

« Points/Essais-Inédits », 2001.

Silvester, Rosalind. « From the individual to the universal : Ying Chen's *Un enfant à ma porte* », *International Journal of Francophone Studies*, vol. 15, n° 1 (2012) : 119-130.

Sing, Pamela V. « Migrance, sensorium et translocalité chez Ying Chen et Kim Thúy ». *International Journal of Francophone Studies*, vol. 16, n° 3 (2013) : 281-301.

Sleuthag, Gordon E. « Parody », *Encyclopedia of Contemporary Literary Theory*, Toronto : University of Toronto Press, 2000, pp. 603-605.

Spears, Arthur K., Carole M. Berrotte Joseph, Albert Valdman [dir.], *The Haitian Creole Language*, Boulder : Lexington Books, 2012.

Strasser, Anne. « Le deuil dans le roman et dans l'autobiographie du ressassement à la réparation », *@analyses*, vol. 7, n° 1 (hiver 2012) : 199-218.

Suchet, Myriam. « Textes hétérolingues et textes traduits », Thèse, Université Concordia, 2011. [en ligne] : <http://www.theses.fr/2010LIL30033>

Vaïs, Michel et Philip Wickham. « Le brassage des cultures : table ronde », *Jeu : revue de théâtre*, n° 72 (1994) : 8-38.

Verthuy, Maïr. « Pan Bouyoucas : le principe des vases communicant ou de la nécessité de “sortir de l'ethnicité” », *Literary Pluralities*, Christl Verduyn [dir.], Peterborough : Broadview Press, 1998, pp. 172-183.

Vigeant, Louise. « Les dessous des préfixes... », *Jeu : revue du théâtre*, n° 72 (1994) : 39-48.

Walker, Keith. « Immigritude : Emile Ollivier and Gérard Etienne », *Textualizing the Immigrant Experience in Contemporary Quebec*, Susan Ireland et Patrice J.

Proulx, [dir.], Westport : Praeger, (2004) : 173-185.

Yu, Yi-Lin. « Relocating Maternal Subjectivity : Storytelling and Mother-Daughter Voices in Amy Tan's *The Joy Luck Club* », *thirdspace : a journal of feminist theory and culture*, vol. 1, n° 2 (2002) : pp. ?.

Zagolin, Bianca. « Littérature d'immigration ou littérature tout court ? », *Possibles*, vol. 17, n° 2 (1993) : pp. 57-62.

Zesseu, Claude. « Migration, oralité et altérité dans l'écriture migrante québécoise : le cas d'Abla Farhoud », *migrations/translations*, Maroussia Ahmed, Corinne Alexandre-Garner, Nicholas Serruys, Iulian Toma et Isabelle Keller-Privat [dir.], Paris : Presses Universitaires de Paris-Ouest, 2015, pp. 241-252.

Ziethen, Antje. « Migration, imagination, poétique. Le paradigme transnational chez Marie-Célie Agnant », *Études littéraires*, vol. 46, n° 1 (hiver, 2015) : 105-118.

Zuccherro, Jim. « What's Immigration Got to Do with It ? Postcolonialism and Shifting Notions of Exile in Nino Ricci's *Italian-Canadians* », *Is Canada Postcolonial ? Unsettling Canadian Literature*, Laura Moss [dir.], Waterloo : Wilfred Laurier Press, 2005, pp. 252-267.

Zumthor, Paul. « Oralité », *Intermédialités : histoire et théorie des arts, des lettres et des techniques/Intermediality : History and Theory of the Arts, Literature and Technologies*, n° 12 (2008) : 169-202.