

# TRAJECTOIRES TRANS-LOCALES DE L'IMAGINAIRE AU FEMININ<sup>1</sup>

Lucie Lequin  
Concordia University – Canada

**Résumé :** L'appellation de l'écriture migrante, l'une des formes du décentrement de la littérature québécoise depuis les années 1980, est remise en question tant par les critiques que par les créateurs. C'est surtout la clôture du corpus qui gêne, car elle range alors qu'on voulait *déranger*. Cet article examine ce qu'en disent d'une part, les critiques qui mettent en garde contre cette nomination statique, d'autre part, quelques écrivaines (Agnant, Chen, Farhoud, Milićević, Werbowski, Shimazaki), qui rejettent l'étiquette, car pour elles, la littérature s'élabore dans un imaginaire sans frontière. Pour appuyer leurs propos extra-littéraires, nous examinerons brièvement, quelques-unes de leurs œuvres. À l'évidence, la topique de l'appartenance et de la migration s'est déplacée depuis les années 1980. De plus en plus, les œuvres d'auteures nées à l'étranger s'inscrivent dans les préoccupations partagées avec d'autres auteurs locaux autour du soi et du rapport au monde qui se pensent dans un mode trans-local, un mode *intranquille* qui entend soutenir le mouvement dynamique du littéraire.

**Mots-clés :** écriture migrante – écriture du soi – désencadrement – écriture sans frontière – imaginaire intranquille.

**Abstract :** The appellation of migrant writing, one of the forms of decentering of Québécois literature since the decade of the 1980s, is called into question by critics, as well as by the creators. It is especially the closure of the corpus which obstructs reading that is being questioned, because it arranges, whereas one wanted *to disturb or de-range*. This article examines what critics, on the one hand, warn against in terms of this static nomination, and how, on the other hand, some women writers (Agnant, Chen, Farhoud, Milićević, Werbowski, Shimazaki), reject the appellation, because for them, literature is worked out in imagination without borders. To illustrate their extra-literary remarks, we will examine briefly some of their works. This analysis will show that the themes of belonging and migration have changed considerably since the 1980s. More and more, the works of the writers born abroad share the concerns of other local writers about matters of the self and of the self's relation to the world, where the self thinks itself in a « trans-local » mode, a mode of « disquietude », which intends to keep its dynamic and changing movements within the literary.

**Keywords :** Migrant writing – writing of the self – decentering – writing without borders – disquietude of imagination.

---

<sup>1</sup> Ce texte est une version remaniée et augmentée d'une conférence présentée dans le cadre de la journée d'études *Migration et identité culturelle au Canada*, Université Simon Fraser, 8 mars 2007.

Avec le rapetissement du monde, l'étonnement est-il encore possible ? La vitesse de l'avion abolit les distances, révélant plutôt l'insignifiance que l'imprévu. La télévision et l'internet nous bombardent quotidiennement d'images venant des pays limitrophes ou des antipodes élargissant notre sens du familier. L'ébahissement, comme la stupéfaction, s'amenuise, même le sens de l'horreur se vit dans l'instantané, allant d'un drame à un autre, de préférence spectaculaire. Dans notre ère cosmopolitique, pourtant les grandes et petites horreurs silencieuses, peu médiatisées, sont laissées dans l'ombre, impunément. Elles durent trop longtemps pour notre attention trop souvent sollicitée. Pourquoi notre civilisation est-elle trop souvent oublieuse « de ce qui fait réellement la qualité, et donc la dignité, de la vie des hommes ? » (Gaubert, 2001 : 21).

Avec la fragilisation des singularités locales, quelle place réserve-t-on à *l'être* humain, familier ou inconnu ? Le distant déclenche-t-il encore l'étonnement, l'inouï, l'imprévu ? Peut-il encore créer un espace dialogique où l'un rencontre l'autre sur un mode de curiosité, d'échange, d'aventure, voire de plaisirs partagés ? Où et comment arrive le passage du sens ? Le *là-bas* est-il toujours lointain ou peut-il arriver dans l'ici ?

Peu de temps avant sa mort, Émile Ollivier écrivait : « S'il est vrai qu'un spectre, celui du mondialisme, hante la planète il faut œuvrer à la création d'une internationale des intellectuels, des artistes et des écrivains » (Ollivier, 2002 : 96). En 2002, il n'abordait donc pas la littérature en fonction de frontière et d'appartenance à un lieu donné, mais plutôt en fonction du rôle principal qu'elle joue, soit celui de penser le monde et l'être qui s'y trouve. Dans « Les champs littéraires sont-ils désespérément monolingues ? Les écritures migrantes », Régine Robin affirme le caractère hybride de l'écriture migrante, mais à l'instar de Derrida, c'est aussi pour elle une écriture « du désajustement des temps présents, d'une internationale » des écrivains voyageurs qui acceptent de s'ouvrir à la ressource d'un tel désajustement risquant tant la catastrophe que la surprise.

Enfin, pour Robin, « Ce sont les écritures migrantes, marranes, qui façonnent le nouvel imaginaire, qui confèrent une nouvelle dimension aux littératures 'nationales' qui s'essoufflent (Robin, 2000 : 40). Comme Ollivier, Robin sort la littérature de l'ethnicité et lui redonne son rôle premier, soit celui de penser le soi et le monde et sa pluralisation. Pour certains, dont Ulrich Beck, la littérature s'apparente à un « échange, voire un dialogue ou même un conflit trans-local » (Mossetto, 2000 : 12) qui jouent à la fois dans la tradition et l'inattendu.

L'appellation *écriture migrante*, née dans les années 1980, voulait déranger le corpus établi et engendrer de nouvelles habitudes de lecture et d'interprétation. La stratégie a été des plus efficaces. Selon les auteurs de *Histoire de la littérature québécoise*, la littérature québécoise des années 1980 est en effet marquée par le « décentrement » dont les manifestations sont nombreuses, décentrement entre autres par rapport « à la nation, à l'His-

toire, à la France, à la religion catholique, à la littérature elle-même » (Biron *et al.*, 2007 : 534).

Avec l'ébranlement des repères, parfois leur éradication, nombre d'écrivains, peu importe leur origine, tentent donc de se reconstruire une identité dans ce monde décomposé. On parle alors de l'écriture du *je*, de l'écriture de l'intériorité, du « sujet 'sans appui' » (*ibidem* : 534). Dans ce contexte historique et littéraire, l'écriture migrante, quoique parfois emblématique de ce décentrement, ne serait que l'un des marqueurs de ce mouvement pluraliste.

Néanmoins, l'écriture migrante agit comme « mode incontournable d'accès à la littérature québécoise », dit Harel (2005 : 21). Les auteurs nés à l'étranger appartiennent maintenant de plain-pied à la littérature québécoise. Leurs œuvres sont lues dans les cours de littérature ; elles font l'objet de thèses et de mémoires. Elles sont lues par le grand public lecteur et sont parfois couronnées de prix. Notons, entre autres, l'attribution du Prix du Gouverneur Général de 2005, catégorie romans, à l'écrivaine Aki Shimazaki pour son roman *Hotaru*.

Cette reconnaissance n'est pas sans une certaine mise à distance créée par une catégorisation trop limitative. L'écriture migrante iconisée est devenue un corpus clos que l'on étudie trop souvent refermé sur lui-même. D'une certaine façon, les commentateurs et les critiques reproduisent là, involontairement, l'esprit de clocher – la pensée de la société québécoise comme homogène dans son histoire et sa culture, près de ses racines – dont ils veulent se départir ou qu'ils jugent désuet.

D'un côté, l'écriture migrante, de l'autre l'écriture québécoise. La contradiction avec l'inclusion affirmée des auteurs migrants dans la littérature québécoise est alors flagrante. Ironiquement, l'écriture migrante sert souvent « à cautionner » (*idem* : 13) le caractère universel de l'écriture québécoise. Des études récentes mettent au jour cette incongruité. Signalons, entre autres, *Les passages obligés de l'écriture migrante* par Simon Harel et *L'esprit migrant. Essai sur le non-sens commun* par Pierre Ouellet. Ouellet reprend l'idée de la migration pour l'étudier autrement, pour faire réfléchir, peut-être pour décatégoriser.

Pour lui, la migration n'est pas que géoculturelle. Il y aurait alors quatre grandes classes de personnages affectés par la sensibilité migratoire : l'étranger, l'artiste, le fou, l'exclu. Ce faisant, l'écrivain que l'on qualifie de migrant disparaît, du moins dans cette étude, par ailleurs passionnante, qui examine, chez les auteurs natifs, la migration de nature symbolique et ontologique qui « caractérise le déplacement du Sens et de l'Être dans l'expérience intime de l'altérité » (Ouellet, 2005 : 12).

Dans son dernier ouvrage, Simon Harel dégage les forces et les faiblesses du discours sur la pluralité qui fascine nombre de chercheurs depuis une trentaine d'années. Il parle d'engouement, de passion, d'« euphorie » (Harel, 2005 : 70) quant à la valorisation de la migration et propose d'étudier par le biais

de l'habitabilité du lieu, le trauma de l'immigration, le geste d'habiter tant un lieu imaginaire et symbolique qu'un nouveau lieu physique, ce qui engage également l'idée d'hospitalité. Il ne veut pas en finir avec les écritures migrantes, mais il veut dépasser les discours stéréotypés sur l'errance et l'exil.

L'étude d'Harel prolonge son travail antérieur sur le phénomène migratoire en littérature, mais il provoque aussi parce qu'il secoue les idées stéréotypées sur le concept d'écriture migrante et il le fait brillamment. Cependant, il maintient la catégorie, peu importe la nomination qu'il lui donne. Comment alors entrer dans le « laboratoire cosmopolite » (*idem* : 22) qu'est la littérature québécoise s'il y a deux laboratoires ? Lequel choisir ? Ou comment, si l'on suit plutôt Ouellet rencontrer le créateur qui a immigré, si tous les artistes sont des migrants ? Il ne s'agit pas de choisir une voie plutôt qu'une autre mais de reconnaître qu'il y a un malaise quant aux concepts d'écriture migrante, d'exil et d'errance.

Dans « D'exil et d'écriture » publié il y a une dizaine d'année, nous anticipions ce malaise, affirmant que l'exil se vivait aussi sans périple, sur place :

La problématique de l'exil multiforme échappe au cadre géopolitique et dit les négociations quotidiennes, un corps à corps, entre l'enracinement et le déracinement. L'exil, c'est le hors jeu, le hors champ, c'est vivre l'arrachement de son espace et tenter d'apprivoiser son lieu d'asile. Qu'il s'agisse d'un exil intérieur ou d'un exil officiel, dûment enregistré, c'est prendre conscience de ce qui allait de soi avant le dérangement ou de ce qui va de soi dans le nouvel espace (Lequin, 1995 : 23).

C'est surtout la clôture du corpus migrant qui nous gêne, car elle biaise la lecture, la réception, parfois même l'écriture. Elle range alors qu'on voulait *déranger*. Nous continuons de croire que l'exil s'éprouve tant de l'intérieur qu'à la suite d'une immigration, que c'est un enjeu formateur et déformant, simultanément, en alternance ou encore séparément. À l'évidence, il faut, croyons-nous, transcender, l'idée d'écriture migrante et parler d'écriture actuelle. Alors, les frontières entre les catégories littérature migrante et littérature québécoise se feront poreuses. Selon le philosophe Abel, c'est le pouvoir de questionner qui « fait fonction de 'transcendental', de condition de possibilité [...] Et une communauté peut être rassemblée par une interrogation vive et neuve. C'est elle qui nous rend *contemporains* » (Abel, 2000 : 238).

L'interrogation qui traverse l'écriture actuelle est celle du soi : « Qui suis-je ? » et « Comment vivre ? ». Une question moins importante est celle de la nomination. Étant donné les questions partagées par nombre d'auteurs, de nouvelles ou d'anciennes souches, l'appellation écriture migrante a-t-elle perdu sa pertinence ? Comme les chercheurs, les écrivains migrants se posent cette dernière question et refusent, pour la plupart, l'appellation dont on les a affublés. Ils ne sauraient être confinés dans cet ailleurs ; plusieurs d'entre eux pourraient,

excédés, reprendre les mots d'Addolorata : « Des immigrants. Ça fait vingt ans qu'on est là » (Micone, 1987 : 57) : Addolorata est le personnage principal d'une pièce éponyme publié et joué en 1987. Mais comment les nommer ou plutôt faut-il encore les nommer ?

### Refus de la nomination statique

Nous nous limitons ici au regard critique de quelques écrivaines qui se penchent tant sur leur écriture que sur la classification restrictive où, sagement, leurs œuvres ont été rangées. Abla Farhoud refuse toute étiquette, mais se reconnaît une posture problématique : « Si pour les Québécois je représente l'ailleurs, quand je suis ailleurs je représente les Québécois... » (Farhoud, 2000 : 45).

Cette double posture la gêne puisqu'elle écrit, non pas à partir de son statut légal – immigrante devenue citoyenne canadienne –, elle puise plutôt au « centre » d'elle-même, y reste connectée pour faire œuvre. Le fait d'avoir été immigrante y occupe un espace, mais il y a longtemps qu'elle a cessé d'immigrer : « La parole de l'immigrant est une étape pour la collectivité [...] et une étape dans la vie de l'écrivain migrant, si toutefois il ne se laisse pas enfermer dans cette étiquette! » (*idem* : 56).

Pour Farhoud, l'étiquette est réductrice et lui rappelle un « malaise d'enfance : ne pas être acceptée dans mon entièreté » (*ibidem*). Elle est plus qu'une immigrante. A-t-elle pour autant renoncé à sa culture d'origine ? Non, dit son écriture où l'on trouve des références au Liban, à la guerre, des proverbes libanais, des coutumes... L'écrivaine a aussi recours à la langue québécoise, québécismes, jurons, images locales, noms de rue, nom de lieux, valeurs ; parfois, elle insère aussi des mots d'anglais dans son écriture. Ses cultures s'entrecroisent et se superposent ; c'est dans ce palimpseste que l'exploration du soi et du monde advient. Pour Abla Farhoud, « Écrire est une migration symbolique, c'est un chemin que l'on prend, on ne sait pas où on va arriver, on ne connaît pas le pays d'arrivée » (*idem* : 58). En ce sens, toute écriture est migrante et mouvement vers l'inconnu. Comme écrivaine, la patrie première de Farhoud est chaque livre qu'elle écrit « pendant qu'elle l'écrit » (Farhoud, 2000 : 52).

L'écrivaine Ying Chen partage aussi l'inconfort de la nomination limitative : « Au moment où je suis présentée comme écrivaine néo-québécoise, j'ai le sentiment de devenir non seulement plus que jamais chinoise, mais encore une porte-parole de la culture chinoise » (Chen, 2004 : 48), rôle qui la rebute. Chen se nourrit de plusieurs cultures, de plusieurs langues et elle affirme : « Je suis moi » (*idem* : 49) avant d'être chinoise, québécoise, canadienne...

Pour Ying Chen, « Il s'agit de se confondre dans le tout pour cultiver le soi, et ensuite plonger dans le soi pour comprendre le tout » (*idem* : 49). Elle veut

écrire libérée de toute mission. Son foyer « est là où [elle devient] ce qu'[elle] veut être » (*idem* : 13). Selon Chen, les écrivains parlent tous la même langue, « la langue de la littérature » (*idem* : 92) qui serait le fruit « de toutes les littératures de tous les temps » (*idem* : 93). Au fond, puisque pour elle, la littérature est, à la fois, saisissement du soi et du monde, elle imagine la littérature sans frontière ni nation, sans pour autant renier ni ses origines ni le lieu habité. La fin de son carnet *Quatre mille marches* le rappelle avec éloquence : « Enfin, je ne suis pas mes ancêtres, je ne suis pas les autres. Mais je ne serai pas moi sans mes ancêtres et sans les autres » (*idem* : 122).

Dans « Écrire en marge de la marge », l'écrivaine Marie-Célie Agnant repère ses multiples marges : celle de tout écrivain, celle de la femme, celle de la femme noire, celle de la femme haïtienne, celle du dehors diasporique au pays natal, celle aussi du dehors au pays habité où elle est renvoyée à un dedans (Haïti) qui, pourtant, la place au dehors : « Face à ma table de travail, je découvre moi, avec plaisir, que je suis tout cela. Identités multiples, multiples marges. Une de ces identités prédomine cependant. D'abord et avant tout, celle de la femme noire qui cherche sa voix et sa voie » (Agnant, 2002 : 18).

Si elle se perçoit comme marginale au Québec, elle affirme qu'en Haïti, comme écrivaine, elle l'aurait sans doute été aussi. C'est donc à partir de cette position de marginale qu'elle écrit, non pas avec un stylo, mais avec un marteau, un maillet (*idem* : 16). Pour elle, l'écriture est engagement : « Une chose est certaine, l'écriture se pratique aussi en réaction à ... Les femmes vont alors écrire pour contrer l'oppression et l'exclusion, pour bouleverser l'ordre établi, et leurs écrits portent des traces de ces luttes qu'elles mènent » (*idem* : 17).

Comme nombre d'autres auteurs dits migrants, elle se méfie des « étiquettes classificatrices » (*idem* : 19), en même temps, elle reconnaît que c'est à cause de sa « marginalité qu'on s'intéresse » (*ibidem*) à son travail. Elle aussi se retrouve dans des situations schizophrènes, auteure québécoise, un jour, auteure haïtienne, le lendemain, auteure qui refuse l'étiquette, auteure qui est d'abord lue parce que libellée à la mode du jour : « Entre avantages et désavantages, l'important est de dire. Écrire dans la résistance et le refus, écrire pour perpétuer cette énergie de résistance [...] L'espace du refus, là où l'on peut dire 'Non!' se trouve dans la marge » (*idem* : 20). Se réclamant de multiples marges, Marie-Célie Agnant, l'écrivaine, habite donc le dire de la résistance et s'affirme nomade (*idem* : 190).

Ces écrivaines se font écho. Dans leurs œuvres, elles ont parlé de leur solitude d'être humain, de celle aussi de l'immigré, mais elles l'ont aussi contournée, dépassée, parfois pour y revenir. Leur écriture s'attache non pas à un seul lieu, mais plutôt à la façon d'habiter à la fois, plusieurs lieux, plusieurs langues, plusieurs visions de soi et du monde ou encore d'habiter à l'intersection entre ces lieux, et ainsi d'avoir parfois à choisir, à nouveau, une direction jusqu'ici inconnue, ou plutôt de fondre ces lieux en un seul lieu hybride.

Leur écriture, fécondée par leur foi dans le pouvoir des mots, dessine donc une vision du monde et du soi, interminée, une vision se forgeant. Elles s'éloignent des postures d'autorité et refusent d'être emprisonnés dans les rets de la nomination univoque. Elles se réclament plutôt de la convergence de leurs multiples mondes, une convergence en mouvement, qui se fait et se défait. Loin d'être géographes à la solde des pouvoirs établis—, institution littéraire, critique littéraire, organismes subventionnaires ... —, dont la mission serait de délimiter, de protéger et de vérifier l'état des frontières, elles se font des architectes de l'imaginaire *intranquille*, celui qui déplace les frontières pour trouver le limon fertile où construire, à nouveau, du dérangement et du décentrement.

Elles sont ainsi des artisanes du palimpseste tant au niveau de leur écriture que dans le champ plus large de la littérature québécoise<sup>2</sup>. Nous ne pouvons ici explorer les nombreuses occurrences où les auteurs dits migrants ont parlé directement de leur écriture ou encore de leur point de vue sur la catégorisation en études littéraires. Nous pensons, entre autres, à Monique Bosco, Hédi Bouraoui, Pan Bouyoucas, Joël Des Rosiers, Naïm Kattan, Sergio Kokis, Mona Latif-Ghattas, Nadine Ltaif, Ante Pende, Régine Robin, mais dans l'ensemble la seule nomination réclamée est celle d'écrivain ou d'écrivaine puisqu'au fond la littérature n'a pas de frontière. Elle est à la fois locale et mondiale.

### Une convergence intranquille

Mais que disent donc les œuvres des écrivaines et écrivains classés comme migrants ? Parlent-elles encore de l'exil, du déracinement, de l'enracinement dans une nouvelle culture, de la discrimination et de la non appartenance ou encore de la double appartenance, voire de l'hybridité culturelle, autant de motifs abordés dans les années quatre-vingt<sup>3</sup> ? Leurs œuvres se sont-elles éloignées de ces motifs attendus ? À notre avis, dans des œuvres récentes se profile un imaginaire *intranquille* et perméable qui se laisse traverser par la convergence. Nous ne parlerons que d'œuvres de femmes où le fait féminin continue de tramer l'écriture ; cependant, les écrivaines abordent aussi et surtout la construction du soi, construction multiforme et à jamais en mouvement.

<sup>2</sup> Voir au sujet du palimpseste littéraire, Lucie Lequin et Maïr Verthuy, « Nouveaux palimpsestes de la littérature québécoise ou L'Écriture migrante au féminin », Mireille Calle-Gruber et Jeanne-Marie Clerc, dir., *Le renouveau de la parole identitaire*, Montpellier / Kingston, Université Paul-Valéry et Queen's University, 1993, 253-265.

<sup>3</sup> Voir à ce sujet l'introduction de *Multi-culture, multi-écriture. La voix migrante au féminin en France et au Canada*, (Lequin / Verthuy, 1996). Voir aussi, entre autres, des travaux de Simon Harel, Lucie Lequin, Pierre L'Hérault, Carmen Mata, Pierre Nepveu, Irène Oore, Régine Robin, Sherry Simon, Christl Verduyn, Maïr Verthuy.

Commençons par l'œuvre d'Abla Farhoud qui sonde la difficulté d'être, des femmes surtout, et décante l'idée du bonheur. Il serait toutefois réducteur de présumer que Farhoud ne parle que des femmes libanaises (Lequin, 2004). Notamment, dans *Maudite machine* et *Splendide solitude*, l'action se passe à Montréal et les personnages sont profondément montréalais, sans ambiguïté, sans hésitation. Attardons-nous à son roman *Splendide solitude* où la seule référence au monde arabe est le prénom d'une amie d'enfance, ce qui n'est guère exotique à Montréal. Le personnage principal est une femme dont la première allégeance est à elle-même, quoique ce contact soit fondamentalement défectueux.

L'objet du roman est de retrouver le contact et de le renouer. Ce combat passe par le corps « Le chemin de moi à moi », (Farhoud, 2001 : 96) dit la narratrice. Cette femme d'une cinquantaine d'années arpente son appartement en quête de sens ; son corps, qui a métabolisé toutes ses pertes – parents, mari, enfants et surtout elle-même –, lui fait défaut et crie de douleur. C'est par l'apprivoisement de la douleur physique que la narratrice constate son auto emprisonnement : « Je ne sais pas pourquoi je me suis enfermée, je ne sais plus comment sortir de mon corps ou plutôt comment réussir à m'allier à lui » (*idem* : 347).

Ce roman constitue une véritable plongée intérieure où la douleur physique affrontée donne accès à une compréhension nouvelle de la douleur affective et spirituelle, et peu à peu à une appropriation du soi, et enfin du sens. La narratrice peut alors renouer avec le dire partagé ; elle invite des amies à manger et leur lit des passages sur ses retrouvailles avec elle-même et, par la suite, avec les autres. Placée au second plan, l'appartenance au lieu, se vit d'abord dans sa rue que le *je* observe, puis dans le quartier, et finalement dans la ville entière dont elle reprend possession montée sur sa bicyclette, à la fin du roman. Cette promenade concrétise le mieux être interne durement conquis et le nouveau savoir-vivre qu'elle apprivoise peu à peu.

Dans son tout dernier roman *Le Fou d'Omar*, Abla Farhoud s'éloigne du monde des femmes pour pénétrer dans celui des hommes, monde qu'elle n'a pas encore abordé de façon directe. Elle ne veut pas, non plus, être confinée au dire des femmes, elle dérange alors le dire des hommes et plonge dans la relation père et fils. Quatre narrateurs masculins se partagent le récit : le père Omar Lkhouloud et ses deux fils, Rawi et Radwan, et un voisin Lucien Laflamme. Certes, le lecteur y retrouve des références au Liban, à la guerre et aux coutumes entourant la mort, au rôle convenu du fils aîné, mais au cœur du roman sévit la maladie mentale, la folie. Dans *Splendide solitude*, le corps somatisait le mal être, dans *Le Fou d'Omar*, c'est la tête qui a flanché.

D'une part, ce roman est, en partie, un retour à la problématique de l'exil qui se vit doublement, immigration et aliénation du malade mental dont l'immense solitude se répercute sur ses proches. D'autre part, il met en action la curiosité du voisin et son empathie réelle. Ce personnage du Québécois ouvert

à l'autre et jouant un rôle de premier plan dans l'œuvre est tout à fait nouveau dans l'écriture de Farhoud.

Dans ses œuvres antérieures où la topique du déracinement sous-tend le récit, l'écrivaine a ébauché des silhouettes de personnages empathiques – notamment Madame Chevette dans *Le Bonheur a la queue glissante* –, mais ne leur a pas donné une voix majeure. Ici, Lucien Laflamme est l'un des narrateurs et comme il s'agit d'un soliloque, sa pensée est donnée en direct, sans censure, ni maquillage. Original et contemplatif, Lucien s'intéresse de loin à ses voisins qui s'isolent à cause de la folie de Radwan. Il lit la littérature arabe en traduction ; il apprend des passages du Coran, par cœur, pour exercer sa mémoire, mais surtout parce qu'il veut comprendre tout autant la situation politique mondiale, le fondamentalisme, que les mouvements de population dans sa propre ville. Au début, dit-il, « c'est tellement plus simple de sauter à pied joints sur la différence [...] Peu à peu, c'est la ressemblance qu'on découvre [...] Différence ou pas, ressemblance ou non. Un coup de cœur réciproque. Il y a des fils invisibles qui lient les êtres » (*idem* : 131).

Selon Lucien, l'amour de chaque lieu comme l'amour de chaque enfant est unique et irremplaçable ; chaque nouvel amour peut se superposer sur un premier amour, à l'infini. Le cœur est immense. Ce savoir-vivre, tout en strates, exprimé par Lucien Laflamme fait écho aux paroles d'Abla Farhoud qui voit la littérature comme lieu de convergence. Trop insister sur la différence empêche le troc, l'échange et ne crée pas de communauté véritable : « A worthwhile politics requires both that we recognize differences and that we share a community : that we value both relationality and individuality » (Phelan, 1991 : 140).

Ces mots de Shane Phelan pourraient capturer l'essence de Lucien Laflamme. Par le biais de ce personnage, Abla Farhoud demande le partage mutuel plutôt que le tatouage des différences ; de même, elle réclame la possibilité de multiples appartenances. Dans une entrevue au sujet de ce roman, elle affirme que Lucien Laflamme est « le personnage qui lui ressemble le plus » (entrevue avec Mathieu Simard). Ces deux dernières œuvres de Farhoud appartiennent fortement au courant des fictions du soi, débordant ainsi le confinement trop étroit de l'écriture migrante dans lequel, on ne pourra plus classer, croyons-nous, les œuvres de Farhoud. L'étiquette se serait-elle enfin décollée ?

Ying Chen, elle, refuse les frontières étanches entre les catégories par l'effacement des points d'ancrage. Dans ses trois premiers romans, la Chine se réduit surtout à Shanghai et elle est moins un lieu géographique précis qu'un lieu habité, un lieu tant formateur que déformant, un lieu à quitter soit par l'émigration soit par la mort et simultanément un lieu indélébile, à jamais tatoué sur l'âme des êtres qui y ont vécu. Dès lors, la Chine devient une ambiance.

C'est donc moins la Chine réelle qui compte dans l'écriture de Chen que le rapport de l'être à ce pays ; rapport qui, dans l'œuvre de Chen, ressort de l'as-

phyxie et de la touffeur. La Chine comme pays réel se dissout pour devenir un lieu surtout imaginaire où l'enracinement de soi en soi est toujours difficile, voire impossible. Quant au Québec, il est nord-américain – rythme de la marche, espace, habitudes de consommation, les convenances, entre autres. À partir d'*Immobile*, l'écriture de Chen est dépourvue d'allusions à quelque sinéité ou américanité. La géographie ne ressort qu'à l'imaginaire, puisque le lieu d'où parle la narratrice demeure sans nom.

De même les personnages ne sont plus désignés que par une lettre. L'auteure efface donc les points d'ancrage, les traces d'appartenance légale, au fond celle qui compte le moins. L'essentiel tend vers l'identité, prise et déprise ; l'espace relève du temporel et est essentiellement flou. Parlant du *Champ dans la mer*, Ying Chen qualifie le temps et l'espace de « désencadrés » (Chen, 2004 : 113). Tout n'est que décors : la mort, la mémoire, notamment. Ces derniers romans mettent en mots l'idée de strate : chaque narratrice dialogue avec un double antérieur, comme si, de vie en vie, de génération en génération, tout se perdait et pourtant, tout durait. C'est ce dilemme impossible, mais vrai, que Ying Chen explore. L'être humain serait alors un terrain sédimentaire où, parfois, une couche première profondément enfouie remonte à la surface et agit dans le présent.

Le combat avec les limites du temps, individuel et incertain, fait converger présent, passé et avenir. En ce sens, l'imaginaire *intranquille* de Ying Chen découd le temps et ainsi, le renouvelle, le rénove. La facture même de quatre derniers romans transgresse le genre romanesque puisque les récits y sont aussi théâtraux et poétiques. Leur oralité en est une preuve patente. Le refus du cadre, qu'il soit politique, social ou familial, des frontières et des marqueurs, présent dès le début de son œuvre, devient de plus en plus personnel, sondant davantage l'intériorité de l'être que son rapport à autrui et au monde.

L'espace de la réincarnation est aussi le lieu de la non fuite de soi : « C'est vous-même que vous voulez fuir » dit le squelette à son double contemporain (*idem* : 21) dans *Querelle d'un squelette avec son double*. Cette idée de l'impossibilité de se fuir, déjà présente dans le premier roman, constitue l'espace rêvé de ce roman. Où mènera cette plongée dans le for intérieur ? L'insolite qui s'infiltré dans l'écriture de Chen trace une route pas encore accessible. Ses jeux temporels inusités deviennent exilaires. Ils sont déplacements.

Ils sont loin toutefois de l'idée de rencontre d'un autre, extérieur à soi, et de celle d'appropriation mutuelle qui habitent l'œuvre de Farhoud. Dans son tout dernier roman, *Le Mangeur* paru en 2006, la narratrice réincarnée *je* saute d'un monde à l'autre, celui plus ancien de la vie avec son père, récit d'un amour absolu, et celui de sa vie avec A, son mari dans le temps présent. Dans ces univers surréels, le *je* cherche le silence absolu, celui qui ralentit la vie, celui qui libère : « Même si nous étions attendus par une fin atroce, ralentissons notre

course en accordant notre attention aux instants qui nous séparent de cette fin. Vivre veut dire cela. Vivre n'est possible qu'ainsi » (*idem* : 97).

*Le Chemin de pierres*, roman de Ljubica Milićević, publié en 2002, met en scène le sentiment d'étrangeté. Mala, rentrée à Gardo? pour assister aux funérailles de sa mère, se sent « étrangère » (Milićević, 2002 : 46). Sa ville natale n'est plus que guerre, haine et peur. Les policiers, la reconnaissant aussi comme étrangère, la laissent partir. Ce roman dénonce la défiguration du lieu originel qui, à part le nom conservé, n'est plus que lieu de mort. Le Québec, lieu habité, à peine évoqué, est associé à la sécurité, à la liberté d'être et de porter son nom.

L'étrangeté émane non seulement de l'enlaidissement du pays mais surtout de l'altération des êtres. Si certains ne sont plus que tristesse et posent encore des gestes dignes et bons, d'autres ont intégré le mal et la laideur. Aussi abîmés que le pays, ces derniers pataugent dans le mal, voire tuent parce que l'occasion se présente, sans même savoir pourquoi. C'est cette étrangeté déshumanisante que Mala refuse. Comment pourrait-elle encore savourer un moment de beauté quand même la mort est banale? Tout est défléchi. Mala veut fuir ; elle convainc son père de quitter aussi le pays et les remous de la guerre ; elle a « besoin de respirer » (*idem* : 116).

Ljubica Milićević, dans *Le Chemin des pierres* examine aussi l'inexorable réalité meurtrière du ressentiment ethnique et religieux. Ici, il n'y a aucune issue, à part la fuite loin de la guerre, ce roman se veut surtout une dénonciation de la démesure humaine au nom d'un nom, d'un Dieu, d'un coin de pays. Davantage fiction de soi que roman sur l'exil, cette œuvre est une mise en question du mal impudique, impuni et inhumain qui se fait au grand jour, sans obstacle, sans scandale.

De même, Tecia Werbowski, dans *Le Mur entre nous*, malgré quelques remarques sur l'immigration au Québec d'Iréna, son personnage principal, s'intéresse à la bassesse humaine. À dix-huit ans, Iréna découvre qu'elle est adoptée et juive. Ses parents adoptifs lui remettent alors un sac de toile contenant des effets de sa mère, dont un manuscrit écrit par cette dernière, qu'elle reconnaît puisqu'une amie de celle-ci l'a fait publier sous son propre nom.

Non seulement apprend-elle la mort de sa mère mais aussi le vol de son identité, de sa création, de sa réputation ; c'est une double mort que la jeune Iréna découvre, une, aux mains de l'ennemi, l'autre, aux mains d'une amie, Zofia, qui, durant ces dix-huit années, a agi comme tante aimante croyant son crime inattaquable. Devant cette double révélation, la vie d'Iréna se transforme radicalement : « Mon nom est vengeance » (Werbowski, 1996 : 64).

Le récit met en mots cette quête qui l'amène au meurtre, en fait raté, même si Zofia meurt. Abila Farhoud et Ying Chen sont déjà les auteures de plusieurs œuvres. Ljubica Milićević et Tecia Werbowski sont plus jeunes dans l'écriture ; toutes deux ont dû quitter leur pays d'origine. Les deux romans, ici brièvement présentés, examinent surtout dans un cas, le lieu quitté et le mal qui y sévit,

et dans l'autre l'idée de vengeance à assouvir ; les thèmes convenus de l'écriture migrante sont presque absents. Leur mal être passe par l'étouffement ; Mala ne peut vivre sans respirer et Iréna ne peut respirer sans venger sa mère de l'ennemie proche, la fausse amie.

*Le Livre d'Emma* de Marie-Célie Agnant pose aussi la question du mal vif, de la rupture avec le passé et du comment guérir de l'irréversible. Emma ouvre les vieilles blessures, les siennes comme celles de ses ancêtres ; et les expose, les crie, les hurle. Pour elle, les cicatrices demeurent incicatrisables et il ne lui reste qu'à officialiser sa mort. Par contre, Flore, l'interprète, grâce aux confidences d'Emma, peut rompre avec le ressentiment, sortir de sa neutralité rassurante, faire le deuil de l'irréparable, faire place à sa naissance, enfin. *Le Livre d'Emma*, au-delà du récit, d'une mal-aimée, à la fois intérieur et partagé, est un livre sur la parole, sur l'interprétation et, indirectement, sur le pardon. Il ne donne pas de réponse, il montre le pouvoir destructeur, voire meurtrier, du ressentiment.

Dans *Un alligator nommé Rosa*, Agnant soulève à nouveau la question de l'oubli impossible et du mal non dit, ce « mur dans la gorge » (Agnant, 2007 : 56). Deux adultes, morts à l'intérieur depuis l'enfance, tentent de comprendre l'origine du mal. D'où vient le mal ? Pourquoi devient-on meurtrier ? Comment peut-on participer au meurtre de masse ? Comment une femme, en principe une source de vie, peut-elle se joindre à la meute meurtrière ? Pire, comment peut-elle diriger cette meute ? Les deux protagonistes mettent au grand jour leurs terreurs nocturnes et leur enfance dérobée.

Toutefois, peu à peu, par la superposition de leurs voix, qui en contiennent d'autres, ils sont à même de constater que rien, ni le dire ni le partage de leur douleur n'arrivent à leur redonner la vie perdue. Tout au plus, éprouvent-ils un certain sentiment de justice, sans véritable consolation ni appropriation du soi. Le récit du soi d'Antoine et de Laure n'advient, en effet, que dans ses liens au récit politique qui l'accompagne, récit de meurtres de masse, d'enlèvements, d'abus de toutes sortes, comme si la destruction de leur filiation respective avait à jamais entravé la véritable naissance d'un soi viable. L'imputabilité établie, de même que la vengeance – Rosa finira ses jours dans un mouir des plus horribles – laissent un récit de soi inabouti. Les deux personnages semblent à jamais marqués par la souffrance et leur deuil impossible, à jamais inachevés.

Ajoutons quelques mots sur l'écriture d'Aki Shimazaki. Presque toute son œuvre se passe encore au Japon, à l'exception de son dernier livre, *Mitsuba* dont le narrateur Takashi immigre au Québec, et du premier livre de la pentalogie, *Le poids des secrets*, *Tsubaki*, dont la narratrice première, Namiko, habite sans doute le Canada. Toutefois, le récit de la narratrice réelle, soit Yukiko, la mère de Namiko, se passe au Japon.

Le secret, le dire atténué, les convenances, l'hypocrisie, le mensonge, la discrimination séculaire et répétitive, le racisme, la haine, autant de topiques qui

s'entrecroisent. L'exil dont parle Shimazaki (Lequin, 2005) est intérieur, de même que le déplacement. Il faut « pouvoir se déplacer en soi pour arriver à dire et ainsi se débarrasser des convenances et de l'étiquette » (*idem* : 99). La multiplicité des voix narratives, les indices qui, d'un livre à l'autre, sont laissés dans l'ombre ou encore, expliqués et compliqués par d'autres indices sous-tendent les jeux mémoriels.

Chaque voix narrative est à la fois enquête et quête ; enquête pour expliquer le mal être, l'amour, la mort, le désir et quête de soi, entravée, mais persistante malgré les convenances. Au fond, Aki Shimazaki réclame l'inconvenance, celle d'oser forger son propre art de vivre qui pose des questions sur le comment vivre. En ce sens, son œuvre est universelle puisqu'elle interroge le soi dans le monde. La blessure identitaire est de tous les temps, de tous les lieux, de toutes les cultures.

Les œuvres, des auteures ici abordées, sont lieu de question et donnent à voir un réel à la fois inouï et familier. Elles sont en quête d'un art de vivre, d'un savoir-vivre. Ces œuvres pensent le monde et le disent. Elles nouent souvent le dire et le vivre. La pensée du monde et du soi a lieu dans et par l'œuvre qui *fait* du sens. L'œuvre de Farhoud interroge l'enfermement dans l'espace, souvent hors du temps. Les causes de l'enfermement sont multiples : le deuil inaccompli, l'immigration, la culture patriarcale locale, parfois libanaise, parfois québécoise, la religion et les convenances dans la culture québécoise d'il y a quelques décennies, un mal innommé, une angoisse intérieure, une auto-prison, comme c'est le cas dans *Splendide Solitude*.

L'écriture de Farhoud est un voyage de remontée vers soi qui interprète le mal que celui-ci soit intime ou qu'il se greffe au social, au politique ou encore au collectif. Elle aussi rappelle la nécessité, voire l'urgence de la parole pour exorciser le mal ou pour passer du côté de l'action et du réel. Plusieurs de ses narratrices et narrateurs racontent oralement ou écrivent. Ils lisent aussi beaucoup. Qu'il s'agisse de lectures, de paroles ou d'écriture, les mots redisent la question du « comment vivre ? » et tendent tous vers une refiguration du soi et du monde sans toutefois en proposer des images définies. La narratrice de Tecia Werbowski se met aussi à écrire pour survivre, pour qu'à l'intérieur d'elle « un mur s'écroule » (Farhoud, 2001 : 67), pour que la vengeance fonde. Le ressentiment se meut alors en mots et ses ravages finissent par faire place à la vie qui redevient *habitable*. Le deuil de sa mère peut advenir.

Dans l'œuvre de Ying Chen, le seul fait d'interroger la tradition est une forme de dissidence. Ou ses personnages se conforment aux attentes sociétales et ne se posent aucune question ou les personnages habitent l'aire des questions et n'arrivent pas à vivre dans leur société que celle-ci soit réelle ou imaginée. Par ailleurs, si les personnages principaux refusent l'« enveloppe sécuritaire d'un 'dépà-là' » (Simon, 1998 : 378), l'issu de leur interrogation, voire de leur

révolte, laisse perplexe. Notamment, la révolte mal ciblée, sans modèle ou interlocuteur, mène à la mort dans *L'Ingratitude*.

De même, dans les derniers romans, la femme réincarnée, outre son double d'antan, n'a pas d'interlocuteur. Ainsi dans *Querelle d'un squelette avec son double*, plus la narratrice contemporaine tente d'ouvrir les limites du temps et de son corps, plus elle se dépouille des effets du démarcage, plus elle semble s'exposer à la mort. À ce combat narcissique (Chen, 2003 : 162) et impossible du soi avec soi se joute une critique de la société moderne, scientifique et technologique qui laisse peu de place à l'être et aux sentiments. L'appel du passé par le biais de la réincarnation est peut-être aussi un appel au ralentissement.

Toutefois, dans l'œuvre plus récente de Chen, aucun rôle n'est donné ni à la parole ni à l'écriture ni à la relation avec autrui. Convoquant le passé, les narratrices de Chen marchent inexorablement vers la mort. Aucune place pour elle dans le réel, ni rêvé ni recherché. Au fond, l'œuvre de Chen questionne la pertinence de la vie. *Le Mangeur* indique toutefois une issue moins sombre. Dans les deux mondes, le *je* parle avec un autre, son père ou son mari ; la solitude y est moins intégrale. Ce dernier roman laisse entendre la possibilité d'un nouvel amour, d'un nouveau désir. La narratrice retournée dans la maison de son père appelle A pour qu'il vienne la chercher. Les deux mondes se rejoignent alors et le présent semble l'emporter. Elle fait le deuil d'une certaine vie, pour se réfugier avec A dans leur « vie quotidienne presque paisible » (Chen, 2006 : 33). Lors de leurs retrouvailles, l'image du soleil est de bon augure : « Derrière lui [A.], il y a une fenêtre, un soleil levant. Et nous décidons de sourire » (*idem* : 137). Mais, comme la lumière change rapidement, l'image de la mort maintient son appel.

Aki Shimazaki, elle, au contraire, fait place à la vie même si nombre de ses personnages meurent. Dans son récit en cinq temps, outre l'histoire entremêlée de deux familles et de leurs émotions trop longtemps retenues, Shimazaki tente de débusquer derrière les apparences, les blessures identitaires. Le travail de la mémoire se place au cœur de son récit, une mémoire singulière, intime, souvent encore voilée malgré une révélation partagée ; cependant, contrairement aux derniers personnages de Chen qui fuient le réel, les personnages de Shimazaki sont toujours fortement, de plain pied, dans le contexte sociopolitique du Japon. L'auteure souligne avec éloquence que le privé demeure éminemment politique. Le dire, écrit ou parlé, joue ici surtout un rôle de filiation ; il permet l'enchaînement d'une génération à l'autre tout en ouvrant un autre rapport au réel.

L'œuvre d'Agnant, elle, oscille entre le dire partagé qui se fait passage d'une génération à l'autre et porteur de vie, et le dire trop longtemps retenu. Ou les personnages d'Agnant, à force de (se) raconter, prennent des risques – notamment le risque de se perdre à nouveau – mais arrivent ainsi à se retrouver autrement et à reprendre le fil de leur soi perdu. C'est le cas notamment de Flore qui, reprenant le récit d'Emma, instaure pour elle-même un commencement

imprécis, incertain, voire risqué mais qui la replace résolument dans le mouvement de la vie. Ou les personnages d'Agnant restent coincés dans leur trauma – l'histoire des femmes esclaves pour Emma, et pour Laure et Antoine, les meurtres de masse sous le régime Duvalier – et leur dire ne les débarrasse ni de leur angoisse ni de leur manque.

Pour ces derniers, le mal n'est pas conjuré, sans doute ne peut-il l'être. Sa révélation leur semble toutefois nécessaire pour qu'il cesse de confisquer d'autres vies. Emma, Laure et Antoine exposent leur trauma, l'irréparable de leur mémoire intime et collective pour que d'autres puissent s'extirper du ressassé et se *déplier* face à la vie et faire leur deuil, alors qu'eux, ils demeurent absents à eux-mêmes, à jamais en deuil et en « plein dans ce vide » (Sibony, 1991 : 124).

Ces évocations rapides soulignent que l'espace romanesque d'auteures québécoises de nouvelles souches n'est plus celui de l'exil, de l'hybridité ou encore du déracinement angoissant, de l'entre-deux, mais plutôt l'espace du retour à l'enfance, de la mémoire, aussi parfois un espace indéfini où seul compte le combat de l'être avec soi-même ou encore un espace défini, trop défini que l'on rejette, et presque toujours l'espace d'un être fragmenté, l'« être d'une blessure », pour reprendre une expression de Michel Biron (1999 : 585). Ce déplacement de focalisation du pays quitté comme du pays d'accueil vers un lieu où l'être habite et apprend à vivre, s'invente comme sujet, s'inscrit dans la littérature québécoise actuelle. La focalisation sur l'être plutôt que sur le lieu délimité, dûment nommé, et à l'appartenance ou non à ce lieu, rappelle l'importance accordée au mal identitaire dont parle la critique.

## Un imaginaire trans-local

Pour conclure, il me semble évident que la topique de l'appartenance et de la migrance se soit déplacée de l'espace national vers l'espace du soi et de ses relations au monde. En quelque sorte, un nouvel espace se forge où le déracinement n'est plus une seule question de pays et de nation, mais une source de questions plurielles, une marche vers soi. Ces questions du « Qui suis-je ? » et du « Comment vivre ? » s'entrelacent et font écho à nombre d'œuvres de la littérature québécoise actuelle (voir entre autres Biron *et al*, 2007 : 624-626). La proximité des préoccupations des auteures migrantes, de leurs questions avec celles des auteurs natifs mettent en lumière leur engagement dans l'expérience locale. Néanmoins, les questions identiques n'entraînent pas des réponses unanimes ; elles sont même parfois exclusives. Cependant, la diversité de réponses des uns et des autres est ce qui assure (l'humain, la culture, la littérature ...) contre l'étouffement, voire la mort.

Selon les auteurs de *Histoire de la littérature québécoise*, la fiction de soi,

cette écriture du « sujet 'sans appui' », est l'un des marqueurs du décentrement de la littérature québécoise comme l'est d'ailleurs l'écriture migrante. En ce sens, les écrivaines dont il est question ici participent doublement à ce décentrement par leur apport initial à la problématique du déracinement et par la suite, par leur plongée tout aussi intense dans l'intériorité de leurs personnages, parfois aussi, comme chez plusieurs écrivains locaux une « inflexion autobiographique » (*idem* : 626).

Dans leur saisie du soi et du monde, les auteures ici présentées ne sont pas nécessairement représentatives, mais elles nous forcent à regarder autrement l'écriture migrante, qui n'a parfois de *migrante* que le lieu de naissance de l'auteure. Il s'agit alors d'une information extra-littéraire, presque mondaine. Chez Farhoud et Chen, il y a déplacement de la problématique du déracinement lié à l'immigration vers une interrogation du soi, en relation féconde avec autrui chez Farhoud et coupé d'autrui, dans un monde désenchanté et *désencadré* chez Chen. Shimazaki, elle, par le récit du soi, sous forme de lettre testamentaire, de confidence, de soliloque, forge peu à peu le soi, le met à distance et à l'épreuve pour arriver lentement, souvent indirectement, à la question du « Qui suis-je ? ».

Comme Chen et Farhoud, la question de l'appartenance est surtout identitaire et émotive. Dans des contextes différents, les personnages de Marie-Célie Agnant, Ljubica Milićević et Tecia Werbowski tentent de décanter le passé pour en guérir et ne pas rester coincées dans le ressentiment afin de pouvoir, par la suite, arriver au deuil salvateur, à tout le moins à le faciliter pour autrui lorsque le soi n'a plus aucun accès à la joie et à la tendresse.

Bref, quelle langue parlent la mort et l'amour? Quel pays habitent le mal être, la faille identitaire et l'être blessé? Quelle culture détient les droits sur la mémoire, l'espérance, la désespérance? Ces topiques fondamentales sous-tendent toute littérature et ne connaissent ni frontière ni langue nationale. Plutôt que d'instituer la différence en catégorie close, cherchons plutôt la communalité des questions. Pour le philosophe Abel, le partage du pouvoir de questionner est la « base du vivre-ensemble » (Abel, 2000 : 239).

En ce sens, nul ne domine puisque d'un lieu à l'autre, d'une époque à l'autre, on repasse sur les mêmes questions : « Toute interrogation [...] peut apparaître comme un scandale qui brise la complaisance de la reproduction et le vertige de l'accumulation. Mais elle est aussi ce qui permet de recommencer ensemble, de tout partager à nouveau, et autrement » (*idem* : 249). Donc, les interrogations dérangent, décentrent, voire suspendent un savoir reconnu, mais aussi, elles permettent la découverte, la créativité et repoussent la stérilité confortable et l'« essoufflement » selon l'idée de Régine Robin.

Au Québec, dans la foulée de l'écriture du soi se tisse une communauté littéraire sans frontières, loin de l'esprit de clocher, de plus en plus cosmopolite et qui vibre au son des mêmes questions fondamentales fondant peu à peu, selon le vœu d'Ollivier, l'internationale des écrivaines et écrivains qui n'est ni

« tout local » ni « tout mondial » (Mossetto, 2000 : 12). Faut-il encore parler de ce qu'on appelle au Québec l'écriture migrante? Oui, pour s'assurer que le corpus québécois lu soit maintenu dans le mouvement, pour ne pas qu'il s'enlise dans les habitudes de lecture. Non, parce le danger de figer le corpus de l'écriture migrante dans une catégorie à part est toujours présent et dénoncé par les écrivains migrants eux-mêmes. La nomination *écriture actuelle*, davantage féconde, renvoie à l'idée que les frontières sont avant tout intimes, poreuses et mouvantes, puisque la quête du sens se veut décentrée, désencadrée et libre de toute appartenance. Les frontières d'ordre national ne participent pas du littéraire, mais du politique et du légal. L'imaginaire n'est pas territorial. Continuer d'insister sur l'écriture migrante risque de maintenir l'idée étroite de la communauté alors que l'on croit rêver au cosmopolitisme. Le philosophe Appiah perçoit le véritable cosmopolitisme comme une conversation déjà entamée :

The points of entry to cross-cultural conversations are things that are shared by those who are in the conversation. They do not need to be universal ; all they need to be is what these particular people have in common. Once we have found enough we share, there is further possibility that we will be able to enjoy discovering things we do not yet share. That is one of the payoffs of cosmopolitan curiosity. We can learn from one another ; or we can simply be intrigued by alternative ways of thinking, feeling and acting (Appiah, 2006 : 97).

### Références bibliographiques :

- ABEL, Olivier (2000). *L'Éthique interrogative. Herméneutique et problématique de notre condition langagière*. Paris : PUF.
- APPIAH, Kwame Anthony (2006). *Cosmopolitanism. Ethics in a World of Strangers*. New York : W. W. Norton & Company.
- AGNANT, Marie-Célie (2001). *Le Livre d'Emma*. Montréal : Remue-ménage.
- AGNANT, Marie-Célie (2002). « Écrire en marge de la marge » in *Reconfiguration. Canadian Literatures and Postcolonial identities / Littératures canadiennes et identités postcoloniales*. Marc Maufort et Franca Bellarsi, dir. Bruxelles : P.I.E.-Peter Lang, pp. 15-21.
- AGNANT, Marie-Célie (2007). *Un alligator nommé Rosa*. Montréal : Remue-ménage.
- BIRON, Michel (1999). « Lettre à un étudiant », in *Voix et Images*, vol. XXV, 75, pp. 582-587.
- CHEN, Ying (1992). *La Mémoire de l'eau*. Montréal : Leméac.
- CHEN, Ying (1993, version révisée). *Les Lettres chinoises*. Montréal : Leméac.
- CHEN, Ying (1995). *L'Ingratitude*. Montréal / Arles : Leméac / Actes Sud.
- CHEN, Ying (1998). *L'Immuable*. Montréal : Boréal.
- CHEN, Ying (2003). *Querelle d'un squelette avec son double*. Montréal : Boréal.
- CHEN, Ying (2004). *Quatre mille marches*. Montréal : Boréal.

- CHEN, Ying (2006). *Le Mangeur*. Montréal : Boréal.
- FARHOUD, Aba (1997). *Jeux de patience*. Montréal : VLB éditeur.
- FARHOUD, Aba (1998). *Les Filles du 5-10-15¢*. Carnières-Morlanwelz : Lansman.
- FARHOUD, Aba (1998). *Le Bonheur a la queue glissante*. Montréal : L'Hexagone.
- FARHOUD, Aba (1999). *Maudite Machine*. Trois-Pistoles : Éditions de Trois-Pistoles.
- FARHOUD, Aba (2000). « Immigrant un jour, immigrant toujours ou comment décrocher une étiquette ou se décrocher de l'étiquette » in *D'autres rêves. Les écritures migrantes au Québec*. Anne de Vaucher, dir. Venise : Supernova, pp. 45-59.
- FARHOUD, Aba (2001). *Splendide solitude*. Montréal : L'Hexagone.
- FARHOUD, Aba (2003). *Les Rues de l'alligator*. Montréal : VLB éditeur.
- FARHOUD, Aba (2005). *Le Fou d'Omar*. Montréal : VLB éditeur.
- GAUBERT, Joël (2001). *Quelle crise de la culture?* Paris : Éditions Plein Feux.
- HAREL, Simon (2005). *Les Passages obligé de l'écriture migrante*. Montréal : XYZ.
- LEQUIN, Lucie (1995). « D'exil et d'écriture » in *Le roman québécois au féminin (1980-1995)*. Gabrielle Pascal, dir. Montréal : Triptyque, pp. 23-33.
- LEQUIN, Lucie (2004). « Aba Farhoud et la fragilité du bonheur » in *Rocky Mountain E-Review of Language and Literature*, vol 58, n° 1, pp. 1-13.
- LEQUIN, Lucie (2005). « De la mémoire vive au dire atténué » in *Voix et images*, vol. XXXI, 91, pp. 89-99.
- LEQUIN, Lucie & Maïr, Verthuy (1993). « Nouveaux Palimpsestes de la littérature québécoise ou L'Écriture migrante au féminin » in *Le renouveau de la parole identitaire*. Mireille Calle-Gruber et Jeanne-Marie Clerc, dir. Montpellier / Kingston : Université Paul-Valéry et Queen's University, pp. 265-273.
- LEQUIN, Lucie (1996). *Multi-culture, multi-écriture. La voix migrante au féminin en France et au Canada*. Paris : L'Harmattan.
- MICONE, Marco (1987). *Addolorata*. Montréal : Guernica.
- MILIĆEVIĆ, Ljubica (2002). *Le Chemin des pierres*. Montréal : Leméac.
- MOSSETTO, Anna Paola (2000). « Le migrantisme est un humanisme » in *D'autres rêves. Les écritures migrantes au Québec*. Anne de Vaucher, dir. Venise : Supernova, pp. 11-19.
- OLLIVIER, Émile (2002). « L'Enracinement et le déplacement à l'épreuve de l'avenir » in *Études littéraires*, vol 34, n° 3, pp. 87-97.
- OUELLET, Pierre (2005). *L'Esprit migrateur. Essai sur le non-sens commun*. Montréal : VLB éditeur.
- ROBIN, Régine (2000). « Les Champs littéraires sont-ils désespérément monolingues ? Les écritures migrantes » in *D'autres rêves. Les écritures migrantes au Québec*. Anne de Vaucher, dir. Venise : Supernova, pp. 19-43.
- PHELAN, Shane (1991). « Beyond Equality and Difference », in *Differences : A Journal of feminist Cultural Studies*, vol. 3, n° 1, pp. 128-143.
- SHIMAZAKI, Aki (1999). *Tsubaki*. Montréal / Arles : Leméac / Actes Sud.
- SHIMAZAKI, Aki (2000). *Hamaguri*. Montréal / Arles : Leméac / Actes Sud.
- SHIMAZAKI, Aki (2001). *Tsubame*. Montréal / Arles : Leméac / Actes Sud.
- SHIMAZAKI, Aki (2003). *Wasurenagusa*. Montréal / Arles : Leméac / Actes Sud.
- SHIMAZAKI, Aki (2004). *Horatu*. Montréal / Arles : Leméac / Actes Sud.
- SHIMAZAKI, Aki (2006). *Mitsuba*. Montréal / Arles : Leméac / Actes Sud.
- SIBONY, Daniel (1991). *Entre-deux. L'origine en partage*. Paris : Seuil.

- SIMARD, Mathieu (2005). « Abla Farhoud : *Le Fou d'Omar* ou être à l'origine de sa propre vie » in [www.librairiepantoute.qc.ca](http://www.librairiepantoute.qc.ca)
- SIMON, Sherry (1998). « Traduction et représentation identitaire » in *La Recherche littéraire. Objets et méthodes*, réédition. Claude Duchet et Stéphane Vachon, dir. Montréal / Paris : XYZ, PUV et CCIFQ, pp. 378-389.
- WERBOWISKI, Tacia (1996). *Le Mur entre nous*, traduit du polonais par l'auteure et revu par Martin Gipe. Montréal : Éditions du Club Québec Loisirs inc.