

LAVOIE, MARIE-LYNE, M.A. Exil et Choc Migratoire: Impact sur la Créativité et Analyse de l'Écriture de Trois Auteurs Québécoises. (2015)
Directed by Dr. Cybelle H. McFadden. 106 pp.

Dans cette étude sur l'écriture migrante, les romans des Québécoises Abla Farhoud, *Le bonheur a la queue glissante*, *Le fou d'Omar*, Nadia Ghalem, *La villa Désir*, *Les jardins de cristal* et Nora Atalla, *Une escale à Kingsey Falls*, *La couleur du sang*, sont analysés avec l'hypothèse que le choc migratoire produit un choc créateur qui transparaît dans la narration, l'aspect sémiologique et les thèmes de ces romans.

L'analyse des textes démontre les effets du choc créateur: premièrement le mode narratif est intradiégétique et multiple; deuxièmement au niveau sémiologique, un métissage linguistique et une intertextualité arabo-québécoise poétisent la prose; et finalement, les thèmes de la perte identitaire et de la reconstruction du "Moi" sous formes métaphoriques universalisent l'expérience d'exil.

En conclusion, la puissance du choc créateur dans la forme et le contenu de l'écriture d'Abla Farhoud, Nadia Ghalem et Nora Atalla est démontrée par la création de textes poétiques et universels.

EXIL ET CHOC MIGRATOIRE: IMPACT SUR LA CRÉATIVITÉ
ET ANALYSE DE L'ÉCRITURE DE TROIS
AUTEURES QUÉBÉCOISES

by

Marie-Lyne Lavoie

A Thesis Submitted to
the Faculty of the Graduate School at
The University of North Carolina at Greensboro
in Partial Fulfillment
of the Requirements for the Degree
Master of Arts

Greensboro
2015

Approved by

Cybelle H. McFadden
Committee Chair

© 2015 Marie-Lyne Lavoie

APPROVAL PAGE

This thesis written by MARIE-LYNE LAVOIE has been approved by the following committee of the Faculty of The Graduate School at The University of North Carolina at Greensboro.

Committee Chair Cybell H. McFadden

Committee Members Roberto E. Campo

Verónica Grossi

11/02/2015
Date of Acceptance by Committee

11/02/2015
Date of Final Oral Examination

REMERCIEMENTS

Je tiens à remercier la professeure Cybelle McFadden pour ses critiques constructives et ses précieux conseils du début à la fin de l'écriture de ce mémoire. Merci également aux professeurs Roberto Campo et Verónica Grossi pour leurs commentaires et suggestions des plus pertinentes suite à la lecture et défense du mémoire. Je souligne avec une appréciation spéciale l'inspiration et le dynamisme que m'a insufflés le professeur Bertrand Landry tout au long de mes études de maîtrise.

Merci à Allison et Christine pour leur amitié énergisante. De plus, je voudrais exprimer toute ma gratitude à Tom qui a su composer avec mon horaire chargé en me laissant l'espace et me donnant le soutien nécessaires à la réussite de ce travail.

Enfin, un grand merci à mes parents pour leur présence indéfectible, à mon frère Hugo pour avoir partagé ses vastes connaissances du Québec tant au niveau de son histoire sociale que politique et à mes chers enfants, Majdoulyne et Marwan, qui ont compris l'importance que j'accordais à ce projet et qui sont pour moi une source inépuisable d'inspiration et de motivation.

PRÉFACE

Le thème de l'exil ne m'est pas étranger. Ce qui bien sur aiguise ma curiosité et mon intérêt pour ce travail. En effet, mon cas personnel est un bon exemple d'exils existentiels et territoriaux. Mon premier exil, fut la transition entre ma vie chez mes parents, dans la ville de St-Jérôme au Québec, où je vivais et étudiait en français, à ma vie universitaire dans un appartement au centre ville de Montréal pour étudier à la faculté de médecine de l'université McGill, en anglais. C'était en 1985 alors que je n'avais que 19 ans. J'ai mis beaucoup de temps à revenir de ce choc culturel et linguistique. De l'autre côté d'un fossé culturel et empêtrée dans un anglais utilitaire, je ne me sentais plus moi-même: hébétée en étrangère chez moi. Mon deuxième exil fut ma relation avec le futur père de mes enfants, un homme d'origine marocaine, avec qui j'ai vécu pendant douze ans. Même si notre lieu de résidence était au Québec, le Maroc est entré chez moi avec toute sa richesse et ses traditions, et ce particulièrement après la naissance de nos deux enfants. Enfin, mon troisième exil a été territorial, lorsqu'en janvier 2000, j'ai immigré aux États-Unis, en Caroline du Nord, avec mes deux enfants.

J'ai vécu mes années universitaires à l'université McGill de 1985 à 1991 dans un appartement au centre-ville, puis à l'université de Montréal de 1991 à 1997 à différentes adresses sur le plateau Mont-Royal. Ces années montréalaises coïncident avec les flux importants d'immigrants qui ont donné naissance aux communautés culturelles, les "minorités visible", en particulier en provenance du Maghreb; à l'application et aux retombées de la loi 101 sur la langue française; au climat post référendaire de 1980 et au

référendum de 1995; et à l'émergence de l'écriture migrante. De ma position de Québécoise "de souche" plongée dans le milieu universitaire anglophone, puis dans son système hospitalier, j'ai pu constater au long des années et de façon encore plus frappante lors de mes visites subséquentes au cours des années 2000 à 2015, l'atténuation des frontières ethniques entre anglophones et francophones d'abord, puis entre tous les Québécois Montréalais de différentes origines. Dans les hôpitaux anglophones, alors que dans les années 80 parler français était presque un sacrilège, j'ai été surprise lors d'une visite au Montreal General Hospital en 2009 d'entendre les deux langues cohabiter avec aisance dans les salles d'opérations. De plus, lors de mon dernier séjour au Québec en juillet 2015, j'ai ressenti et apprécié dans les parcs Lafontaine et Jeanne-Mance ainsi que dans le reste de la ville, le naturel des relations entre les Québécois de diverses origines. L'identité québécoise s'est affirmée en se redéfinissant d'une façon constructive au cours des cinq dernières décennies. Les immigrants, en s'intégrant à la majorité francophone, ont été au cœur de ces transformations. De par ses thèmes universalisés et grâce à son succès, l'écriture migrante a certainement participé au discours bidirectionnel du projet social québécois. Elle a favorisé la découverte de points communs entre tous les Québécois et a contribué à exposer la réalité québécoise du point de vue de l'immigré, éclairant ainsi des perspectives nouvelles de construction sociale. Au-delà du discours politique souvent faussé par les jeux de pouvoir, Montréal devient indéniablement un espace de possibilité où les gens, avec leurs différences et leurs similitudes, sont au cœur

du changement. Et c'est de cet espace, qui n'a que faire des frontières et où il fait bon vivre, que j'écris ce mémoire.

TABLE DE MATIÈRES

	Page
CHAPITRE	
I. INTRODUCTION	1
Société québécoise et exil.....	1
Écriture migrante au Québec	13
Notre corpus, hypothèse et analyse proposées dans ce travail	17
II. CRÉATIVITÉ, PAROLE FÉMININE, NARRATION ET SÉMIOLOGIE	25
Théorie de la créativité littéraire suite au choc migratoire	25
Prise de parole féminine et représentations masculines	31
Le "je" narrateur et les narrateurs multiples	38
Intertextualité et sémiologie: Métissage arabe-français-anglais.....	46
III. THÈMES DE LA PERTE IDENTITAIRE.....	52
Perte des sens: Isolement dans l'exil.....	54
Folie: Stigmatisation et perte des points de repère	58
Mort: Redéfinition du "Moi" à la mort d'un proche	64
IV. THÈMES DE LA RECONSTRUCTION DU "MOI"	72
Geste d'amitié: Inclusion dans la société d'accueil	72
Écriture: Travail de reconstruction interne et transformation sociale	81
V. CONCLUSIONS.....	91
La créativité dans l'écriture migrante québécoise.....	91
Écriture migrante et société: Au-delà du transculturalisme.....	95
OUVRAGES CITÉS.....	100
OUVRAGES CONSULTÉS.....	105

CHAPITRE I

INTRODUCTION

Société québécoise et exil

Le Québec, terre d'accueil reconnue, est aujourd'hui une société composée de citoyens d'origines très diverses, en particulier au cœur de sa métropole, Montréal. En effet, selon l'article de Micheline Labelle sur la politique d'immigration au Québec, Montréal continue de regrouper la grande majorité des immigrants résidant au Québec, soit environ 85% et la part d'immigrés dans la population de la région métropolitaine de Montréal (RMM) est d'environ 30%. En 2014, les principaux pays d'origine des immigrants au Québec ont été, par ordre d'importance, l'Iran, la France, l'Algérie, la Chine, Haïti, le Maroc, le Cameroun, la Colombie, la Côte d'Ivoire, la Tunisie, le Mexique, le Liban, l'Inde et l'Égypte. Plusieurs pays arabes méditerranéens parmi lesquels le français est largement parlé, font donc partie des principaux pays d'origine de l'immigration québécoise actuelle. Ceci se comprend en partie par la politique d'immigration du Québec dont le but est, selon l'Accord Canada-Québec relatif à l'immigration et à l'admission des aubains de 1991, de permettre au Québec d'accroître ses pouvoirs en matière de sélection et d'intégration des immigrants au Québec de façon à préserver son poids démographique au sein du Canada et à favoriser l'intégration des immigrants dans le respect de son «caractère distinct».

Cette politique d'immigration particulière au Québec est élaborée plus clairement par l'énoncé politique de 1990, "Au Québec pour bâtir ensemble", qui propose un contrat moral basé sur une culture commune de valeurs démocratiques, laïcité de l'État, résolution pacifique des conflits, français comme langue officielle et commune, pluralisme et interculturelisme avec adaptation des institutions à la diversité par des accommodements raisonnables, en respectant l'égalité entre les femmes et les hommes. Suite à plusieurs événements où la théorie de la politique d'adaptation des institutions s'est heurtée à des controverses quant à son application pratique, une Commission de Consultation sur les pratiques d'accommodement reliées aux différences culturelles a été formée avec à sa tête Gérard Bouchard et Charles Taylor. Le rapport de la Commission Bouchard/Taylor fut rendu en 2008. Le Parti Québécois s'est ensuite inspiré de ce rapport pour rédiger une Charte des valeurs québécoises qui fut déposée en novembre 2013, mais jamais adoptée en tant que loi en raisons de fortes réticences et protestations sur les plans légal et moral provenant de divers milieux québécois, canadiens et étrangers. Une crise politique en a résulté, faisant ombre au débat de fond. De plus, le Parti Québécois a peu après perdu les élections provinciales et son successeur, le Parti Libéral, n'avait aucun intérêt à poursuivre dans cette voie. Nous pouvons nous poser la question à savoir si la Charte des valeurs québécoises apportait des précisions utiles quant au projet de société québécois. Ajoutait-elle une valeur au-delà de la Charte des droits et libertés canadienne et québécoise? Était-elle constitutionnelle? Quoiqu'il en soit, cette période de crise au Québec a démontré que malgré le terrain parcouru vers le transculturalisme, tout projet de société comporte des risques élevés de dérapage puisque

les intérêts politiques supplantent trop souvent les intérêts sociaux qui devraient être au cœur du débat. D'un autre côté, cette période a également démontré une volonté d'appartenance et de participation dans la définition de la société par tous les Québécois. En effet, une représentation plus diversifiée des Québécois impliqués dans l'élaboration de la charte aurait probablement donné une plus grande légitimité à celle-ci.

Bien que chaque personne qui est empêchée de retourner dans son propre pays soit un exilé, Edward Saïd fait la distinction entre exilés, réfugiés, expatriés et immigrants (181). D'un point de vue historique, les exilés sont ceux qui ont été bannis de leur pays d'origine, souvent pour des raisons politiques. Les réfugiés sont, selon Saïd, une création du vingtième siècle. Il s'agit des gens qui ont dû quitter leur pays pour des motifs religieux ou politiques. Les expatriés, par contre, choisissent volontairement de changer de pays, surtout pour des raisons personnelles et sociales. Les émigrés, quant à eux, ont un statut ambigu car, comme l'explique Janet Paterson, «certains décident volontairement d'habiter un nouveau pays alors que d'autres sont motivés par des considérations économiques et sociales» (89). Ce qui est clair, c'est que l'émigration, même dans les meilleures circonstances, est un déracinement qui implique une période transitoire plus ou moins prolongée d'instabilité identitaire. Idéalement, s'en suivra une intégration de l'individu à la société d'accueil. Du point de vue individuel, le travail d'adaptation se situera principalement au niveau de l'immigré, mais l'échange avec les membres de la société d'accueil amènera ceux-ci à se questionner sur leurs valeurs jusque-là absolues. Au niveau de la société québécoise, en particulier à

Montréal, les immigrants forment dorénavant une partie significative de la population. Ces minorités visibles, selon l'appellation québécoise, interagissent avec le peuple québécois et éventuellement deviendront partie intégrante de celui-ci. La notion de transculturalisme, telle que définit par Clément Moisan et Renate Hildebrand, entrera alors en jeu, soit «une altérité culturelle vécue comme un passage dans et à travers l'autre» (17). Le passage de valeurs "dans et à travers" l'autre, implique un contact soutenu de la communauté immigrée avec la majorité en place. Ce groupe nouvellement arrivé et minoritaire doit atteindre un nombre critique, ne pas former un ghetto et avoir une certaine reconnaissance, une voix pour transmettre ses façons de voir et de faire au groupe majoritaire et établi. Comme nous le verrons plus loin, l'écriture migrante a participé à la reconnaissance des communautés culturelles et leur a donné une ou plusieurs voix.

Grâce au transculturalisme, par ces échanges et transferts bidirectionnels entre la culture dominante et les différentes communautés culturelles, la société s'enrichit de nouvelles perspectives et ainsi évolue. Selon Caroline Charbonneau, de par sa forte concentration pluriethnique, la société québécoise devient un lieu propice à l'éclosion d'expériences transculturelles, épreuves qui la mèneront inévitablement d'une "homogénéité sécurisante" à une "hétérogénéité comminatoire." Ce passage, continue-t-elle, ne se fera pas sans heurts et ébranlera le sens même d'expressions jusqu'alors immuables comme «identité nationale» ou «québécoisité» (22). L'expérience associée à l'échec de la Charte des valeurs québécoises, discutée précédemment, est certainement

une épreuve transculturelle qui, malgré tout, fait progresser la définition de ce que c'est que d'être québécois à ce moment-ci de l'histoire. Comme le précise Pierre Nepveu, il apparaît évident que «la notion de transculture nous obligera à redéfinir le centre québécois» (29), ce dernier terme désignant l'espace métaphorique où se meuvent les indigènes par opposition à la périphérie où se trouvent les allogènes. Tout au long de ce lent et pénible processus de transculturation, l'immigrant traversera une éprouvante crise identitaire, parce qu'il n'est pas facile d'être allogène dans un pays où comme le dit Charbonneau: «l'autochtonie est presque devenue un acte de revendication, et passer de l'extranéité à l'intranéité l'est encore moins» (23). Ce qui nous amène à discuter de l'autochtonie dans une perspective historique.

En effet, pour comprendre la complexité de la société québécoise actuelle dans laquelle l'immigré tente de s'intégrer, une perspective historique est requise. Bien sûr, le Québécois "de souche", s'il se réclame "autochtone", c'est seulement par rapport au nouvel arrivant au Québec. Il est clair qu'historiquement, les autochtones primordiaux du Québec sont les Amérindiens et les Inuits. Les discriminations violentes que ces premières nations ont subies par les colonisateurs d'origines britannique et française continuent à ce jour d'être révélées. Le racisme allant du presque génocide de départ à l'assimilation en masse de leurs enfants qui s'est poursuivie pendant des années. Aujourd'hui, les Amérindiens et Inuits représentent environ 2% de la population québécoise (wikipedia). Onze ethnies autochtones du Québec sont dispersées sur l'ensemble du territoire québécois, soit les Inuits, les Iroquoiens (Mohawks, Hurons) et

la famille algonquienne (Montagnais, Naskapis, Cris, Algonquins, Attikameks, Abénaquis, Malécites et Micmacs). L'ensemble des Amérindiens et des Inuits du Québec poursuivent leurs combats en revendiquant la reconnaissance de leurs droits autochtones: ancestraux ou issus de traités historiques. Ils sont représentés dans leurs négociations avec le gouvernement québécois par l'Assemblée des Premières Nations du Québec et du Labrador et la Société Makivik de Kativik. Toutefois, les négociations sont compliquées par la double tâche d'arriver à des ententes à la fois provinciales et fédérales. En 1995, le droit de gouvernance et l'autonomie politique sont reconnus comme un droit ancestral. En 1999, le Canada est dorénavant formé d'un nouveau territoire: le Nunavut, territoire inuit. Les Inuits acquièrent ainsi une plus grande autonomie politique. Plus récemment, la Paix des Braves, une entente avec les communautés Cris du Nord-du-Québec, est conclue en 2002. De plus, pour reconnaître les droits des Autochtones à l'échelle internationale, l'Organisation des Nations Unies (ONU) a produit la Déclaration sur les droits des peuples autochtones. Signée en septembre 2007, cette déclaration a été adoptée en ayant l'appui de 143 États. Par contre, il est important de souligner qu'à cette date, le Canada, comme l'Australie, les États-Unis et la Nouvelle-Zélande, a voté contre cette entente et ne l'a pas signée.

D'autre part, la double histoire coloniale du Québec mérite d'être rappelée pour rendre compte d'un aspect crucial de la réalité québécoise: un peuple francophone baigné dans la mer anglophone de l'Amérique du Nord. La bataille des plaines d'Abraham en 1759 opposant les soldats français, les "Canadiens" et les Amérindiens à

l'armée britannique ainsi que la décision le même jour par l'armée française d'abandonner le camp de Beauport conduisit cinq jours plus tard à la capitulation de la forteresse de Québec. Sous le régime britannique et sous l'emprise du clergé catholique, le peuple canadien-français vivote tant bien que mal au Québec. Les Canadiens-français sont dominés économiquement par les anglophones. La langue française survit, mais elle s'anglicise progressivement. Cette situation se poursuit jusqu'à la Révolution tranquille au début des années soixante. La Révolution tranquille marque un grand bouleversement politique et social au Québec. Cette période est caractérisée par la sécularisation de l'État, l'instauration des principes de l'État-providence en éducation, santé et services sociaux, par la reconstruction de l'identité québécoise et enfin, par le mouvement de libération des femmes au Québec. Dans la seconde moitié des années 1960, les États généraux du Canada français déterminèrent l'avenir collectif du peuple canadien-français, en circonscrivant son milieu politique à celui de la société québécoise et son territoire national à celui de l'État québécois.

À partir de ce moment, le terme Canadien-français, fut remplacé par Québécois pour désigner le Canadien d'origine française vivant au Québec. Le dualisme inscrit dans le terme Canadien-français, un double rappel historique, ne correspondait plus à l'identité en construction et aux aspirations d'autodéfinition québécoises. Enfin, la Révolution tranquille, par la nouvelle confiance qu'elle donne aux Québécois est caractérisée par une montée en flèche du nationalisme québécois. Bien que le "non" au référendum sur la souveraineté du Québec l'ait remporté en 1980 et en 1995, c'était lors de ce dernier que par une faible marge. Le projet de faire du Québec un pays ne s'est

pas concrétisé, mais de grands pas ont été faits pour que la majorité Franco-Québécoise se sente chez elle au Québec, en commençant par la langue. C'est en 1977 que la Charte de la langue française au Québec (loi 101) fut adoptée. La loi 101 consacrait officiellement le français comme langue de scolarisation chez les francophones et les immigrants dont les parents n'ont pas fréquenté l'école anglaise, normalisait l'usage du français dans le monde du travail et imposait l'unilinguisme français pour la signalisation routière et l'affichage de l'administration et enfin énonçait que l'affichage public et la publicité commerciale devaient être en français uniquement. Dans leur article sur l'aménagement du paysage linguistique au Québec, Richard Bourhis et Rodrigue Landry rappellent l'ampleur du défi que le docteur Camille Laurin s'était proposé de réaliser au sein du gouvernement de René Lévesques: «le "père" de la loi 101, s'était donné pour mission à la fois de rassurer les francophones sur le statut et la pérennité du fait français au Québec, et de signifier clairement aux anglophones et aux allophones que le statut du français par rapport à celui de l'anglais était en train de changer dans la province» (107). La réaction des Anglo-Québécois à la loi 101 fut des plus négative, creusant un fossé encore plus profond entre ceux-ci et les francophones du Québec, les “deux solitudes”. Il est estimé qu'environ 120000 anglo-québécois quittèrent le Québec suite à l'application de la loi 101. Ils représentent maintenant 6 à 7% de la population québécoise. Toutefois, dans la perspective des buts visés, le bilan de l'impact de la Charte de la langue française au Québec, après plus de 35 ans d'application, est positif puisque le français est adopté par la grande majorité des

immigrés au Québec de par l'effet de la scolarisation en français et la francisation du milieu du travail. De plus, depuis l'application de la loi 101, le nombre de postes de direction occupés par des francophones s'est accru progressivement et la proportion de professionnels francophones a augmenté significativement. L'essor économique combiné à la prise de pouvoir politique de la société québécoise a favorisé la reconstruction de son identité et l'a dotée d'une plus grande confiance en elle-même. Ceci a favorisé la créativité et l'expression des talents québécois. Enfin, la reconquête de son identité et la prise en charge de son devenir a ouvert la société québécoise au monde et lui a permis d'accueillir les immigrants chez elle, avec fierté. Et comme l'expriment avec verve Édouard Glissant et Patrick Chamoiseau: «Ce n'est pas parce qu'une communauté accueille des étrangers, consent à leurs différences, même à leurs opacités, qu'elle se dénature ou risque de périr. Elle s'augmente au contraire, et se complète ainsi. Elle donne de l'éclat à ce qu'elle est, à ce qu'elle a, comme à ce qu'elle devient, et elle offre cet éclat qui de s'offrir reçoit» (20). De plus, les vagues d'immigrés des années 1980 ont mis en présence d'autres voix culturelles au Québec. Les "deux solitudes" n'étaient plus seules avec leurs points de vue et positions. En effet, selon Klaus-Dieter Ertler et Martin Löschnigg, la présence d'autres ethnicités a eu pour effet d'estomper les frontières culturelles entre anglophones et francophones (9). Puisque les trois auteurs de notre corpus ont immigré au Québec dans les années cinquante et soixante, dans l'enfance ou en tant que jeune adulte, elles ont fait partie de ce moment critique de l'évolution de la société québécoise de la Révolution tranquille à aujourd'hui.

Elles ont sûrement ressenti les tensions entre Anglo et Franco-Québécois, les incompréhensions avec le reste du Canada, les injustices envers les Amérindiens et Inuits et de façon encore plus aiguë, les transformations associées à l'intégration des communautés culturelles, "les minorités visibles", à part entière dans la société québécoise. Toutes trois proviennent de pays arabes méditerranéens où le français est couramment parlé, plus précisément du Liban, de l'Algérie et de l'Égypte. Alors, la question se pose, pourquoi avoir choisi le Québec comme lieu d'immigration? Bien sûr pour la sécurité; choisir un pays en paix, s'éloigner des conflits Israélo-arabes et des tensions internes associées au post-colonialisme récent au moment de leur immigration. De pair avec la stabilité du pays d'accueil, vient l'espoir de se bâtir une situation économique plus avantageuse. De plus, vivre en français avec l'opportunité de devenir citoyennes à part entière et ce relativement rapidement, est probablement un facteur incitatif à l'immigration au Canada. Aussi, la stimulation d'évoluer au sein d'une société encore jeune, où "tout" n'a pas encore été fait, où la littérature est en construction maintenant et où il est donc possible de s'intégrer en tant qu'auteur au cœur du cursus et non pas en marge de celui-ci. En quelque sorte, l'attrait de l'Amérique, avec les notions de "nouveau monde" et de "melting pot", mais en français. Bien sûr, il y a le climat... mais quel auteur ne se nourrit pas de contrastes? En effet, dans la littérature des trois auteurs se retrouvent à la fois le soleil brûlant des dunes de sable désertiques de leurs origines et la glaciale étoile du nord brillant au-dessus des flancs de montagnes enneigées de leur terre d'accueil. Enfin, l'immigration au Québec est peut-être aussi une façon de

prendre une certaine distance d'avec la France, sans le poids quotidien d'avoir à vivre avec son ancien colonisateur dans le cas du Liban et de l'Algérie. En effet, les Québécois, des colons colonisés, puis décolonisés, s'apparentent aux Algériens et autres peuples des anciennes colonies françaises du point de vue identitaire et littéraire. Peter Klaus fait ressortir ce parallèle dans son essai *Littérature et identité (nationale) dans les cultures francophones contemporaines: un parallèle surprenant dans la création littéraire algérienne et québécoise*. La façon d'être au monde et les thèmes qu'abordent les auteurs québécois et algériens se rejoignent du fait que les deux peuples soient passés par la décolonisation. En effet, comme l'explique Klaus: «Colonisé dans la tête par l'Église catholique, colonisé économiquement par l'Anglais et l'Américain, oscillant entre de multiples dépendances (Ottawa-Rome-Paris), le Québécois s'est senti tout à coup des affinités avec les autres colonisés du monde» (82). Cet héritage commun facilite probablement l'intégration des émigrants des anciennes colonies au peuple québécois. De plus, puisque le franco-québécois est minoritaire dans son pays à majorité anglophone, il se sent un peu étranger chez lui. Dans cette perspective, il peut sembler à l'exilé qu'il rejoint d'autres exilés, même si leurs situations diffèrent à bien des égards. Cette argumentation était probablement plus valable avant les années 1980, puisque depuis lors, les Québécois se sont bâti un pays, le Québec, où ils sont majoritaires et de ce fait se sont éloignés de cette sensation d'être des exilés chez eux. Quoiqu'il en soit, toute affinité avec l'«Autre» favorisant l'entrée en communication, ceci

augmente les chances de succès au niveau de l'intégration de l'immigré à la société d'accueil.

La colonisation française a bien sûr marqué l'histoire de l'Algérie et du Liban, laissant derrière elle sa culture et sa langue en même temps que de profondes cicatrices. L'Égypte fut également marquée par la colonisation et les conflits qui l'accompagnent, mais à la différence de l'Algérie et du Liban, son colonisateur fut l'Angleterre. Les liens entre l'Égypte et la France ne furent donc pas liés à une entreprise de colonisation. La langue française s'est implantée en Égypte depuis le XIXe siècle en tant que langue de communication internationale en conséquence du prestige de la monarchie française. Comme le décrit Doha Chiha dans son aperçu historique de la francophonie en Égypte, la maîtrise du français, prisée par les classes dirigeantes, a favorisé la création d'établissements scolaires catholiques français fréquentés principalement par l'élite égyptienne (67-69). Les trois auteures, Abla Farhoud, Nadia Ghalem et Nora Atalla, qui intéressent notre étude proviennent donc de pays postcoloniaux. Elles ont été touchées à différents degrés par la colonisation, la guerre et l'exil ou l'émigration. En effet, le contexte de colonisation, puis de guerre d'indépendance, a forcé une partie importante de la population, dont une forte proportion d'intellectuels, à l'exil. D'autre part, du point de vue culturel, elles proviennent de pays où la structure sociale est patriarcale. De ce fait, la lutte féministe est un thème indéniable dans l'écriture de chacune des trois auteures; elles peignent et font fréquemment référence à la société patriarcale de leurs pays d'origine. Elles abordent la situation de la femme à travers ses relations d'inégalité

par rapport à l'homme. En général, la violence physique et verbale envers la femme, sa servitude dans le couple et la famille, son acceptation silencieuse des injustices et sa honte sont représentées chez la mère ou la grand-mère, les protagonistes de la génération précédente. La plupart du temps, les protagonistes contemporaines aux trois auteures sont représentées dans leur lutte pour vaincre ces conditions sexistes. Nous pensons que ce contexte d'inégalité à l'encontre de la femme dans sa culture d'origine est un motif d'exil territorial, puisqu'il limite les opportunités de celle-ci de façon similaire au colonialisme et à la guerre.

Quant au rapport qu'elles entretiennent avec la culture française, dans les cas de Nadia Ghalem et d'Abla Farhoud, celui-ci est sûrement teinté par l'histoire coloniale de leur pays respectif avec la France. Enfin, chez Nora Atalla, puisque comme mentionné précédemment l'Égypte fut colonisée par l'Angleterre et non par la France, cette tension avec la culture française est plus discrète. De plus, dans son cas, l'acquisition de la langue française et de sa culture fut faite au sein de sa famille d'origine gréco-libanaise et franco-géorgienne, ainsi que par les institutions scolaires québécoises, puisqu'elle a grandi au Québec. Ceci lui donne une perspective différente, peut-être plus détachée de la France. Quoiqu'il en soit, toutes trois ont immigré au Québec, y vivent et y écrivent.

Écriture migrante au Québec

Les trois auteures de notre corpus ont choisi d'écrire en français. On peut imaginer qu'il s'agit là d'un choix assez naturel, puisqu'elles ont fait leur formation

scolaire en français, l'une en Égypte, les deux autres au Québec. Toutefois, puisque d'une part leur langue maternelle est l'arabe et que d'autre part tout autour du Québec l'anglais domine, en plus de l'utilisation croissante de l'anglais mondialement, il s'agit définitivement là d'un choix. En particulier, le choix du français au lieu de l'arabe ou de l'anglais. Selon Sherry Simon: «la question du choix d'un langage littéraire, surtout dans le contexte d'une société multilingue où langue et pouvoir s'associent, est centrale à l'œuvre. C'est le lieu où se rejoignent le littéraire et le social, l'esthétique et l'éthique. En ouvrant un espace culturel nouveau, certains écrivains issus des minorités culturelles au Québec font de la problématique du langage littéraire un lieu riche de significations» (457-458). Selon Simon Harel: «Le choix linguistique s'apparenterait (...) au désir de créer un nouvel enracinement matriciel comme si la langue adoptée permettait de mettre un terme à l'abandon de l'orphelin-émigrant. Changer de langue serait alors changer de peau» (27). Et même lorsqu'il n'y a pas nécessité de changer de langue proprement dit, d'une culture à une autre, la langue a ses expressions particulières et sa tournure qui évoluent dans le temps selon le lieu et l'histoire qui l'imprègnent. Il y a donc toujours un apprentissage de la langue du pays d'adoption pour l'immigré.

Les trois auteures de notre corpus, des Québécoises écrivant en français, s'inscrivent dans le corpus de la littérature québécoise. Leurs œuvres s'intègrent dans l'écriture migrante québécoise. L'histoire de cette écriture migrante mérite d'être éclairée. Avant d'être qualifiée d'écriture migrante par la critique littéraire québécoise, cette écriture a connu plusieurs appellations, comme écriture immigrante, néo-québécoise ou de l'exil. Au cours de ce mémoire, nous adopterons également l'expression «écriture

migrante» de Robert Berrouët-Oriol. Comme le précise Nepveu, qui penche aussi en faveur de cette dénomination, migrante «insiste davantage sur le mouvement, la dérive, les croisements multiples que suscite l'expérience de l'exil» (234). Marie Carrière définit la littérature migrante comme celle «qui rend problématiques tout retour aux origines, toute appartenance univoque à un territoire et à une identité» (57). La littérature migrante est avant tout une expression de l'exil et, dans beaucoup de théories, les auteurs migrants sont souvent présentés comme des passeurs culturels. L'écrivain migrant est le chaînon entre deux cultures comme l'explique Émile Ollivier dans *Passeurs culturels* de Suzanne Giguère: «Je crois que l'écrivain est un passeur de sens, d'images nouvelles et de mots. (...) C'est peut-être ce pont entre l'ici et l'ailleurs que nous tentons d'établir en tant qu'écrivains migrants» (60). Tout écrivain est un passeur culturel; il transmet ce qu'il trouve en lui, ce qu'il cherche et découvre. L'écrivain migrant, par son hybridité, crée des rencontres entre les cultures; il ouvre les frontières.

Ce phénomène de l'écriture migrante est relativement nouveau. Sherry Simon situe en fait vers 1983 le moment où la pluralité culturelle s'est définitivement imposée comme problématique littéraire au Québec; c'est effectivement à cette date qu'eut lieu la parution des revues *Vice Versa* et *Humanitas*, dont les orientations transculturelles avaient pour objectif de rappeler la composante dorénavant pluraliste de la société québécoise. Du point de vue littéraire, les œuvres produites par des auteurs néo-québécois (Poirier, DFP) ont contribué aux changements sociaux. Cette écriture migrante a peu à peu été reconnue comme faisant partie intégrante de la littérature

québécoise. Aujourd'hui, nous pouvons dire que la littérature québécoise s'est enrichie et modifiée grâce au transculturalisme littéraire. Comme l'exprime Moisan par analogie: «La danse des cultures s'impose désormais et elle entraîne les participants de ce ballet à modifier leurs façons d'agir, à accorder leurs démarches, dont la conséquence est de donner naissance à une nouvelle écriture, plurielle, migrante ou métisse» (134). Ce ballet, la "nouvelle" littérature québécoise, se crée par des interactions complexes entre tous les danseurs de la troupe. Son danseur étoile depuis quelques années au Québec est l'écriture néo-québécoise. Et le thème central de cette dernière, attribuable à l'expérience de l'émigration ou de l'exil est la «dissociation de l'identité» (149). Comme nous le démontrerons dans le présent travail, le pendant de ce thème central de perte identitaire est sa reconstruction qui se manifeste dans le fait même d'écrire et la transformation sociale que cette écriture entraîne.

Moisan dans *Ces étrangers du dedans* et dans *Écritures migrantes et identités culturelles* analyse l'histoire de l'écriture migrante au Québec, un corpus d'œuvres produites par environ 150 écrivains migrants, en la divisant en quatre périodes évoluant de 1937 à 1997: les périodes uniculturelle, polyculturelle, interculturelle et transculturelle. Cette dernière période, la période transculturelle, s'étend de 1986 à 1997. C'est pendant cette période que les écrivains méditerranéens se sont inscrits et ont contribué à l'évolution de la littérature québécoise. Le rayonnement des écrivains migrants se démontre par l'augmentation de l'espace de diffusion qu'ils occupent, les prix littéraires qu'ils obtiennent et la place grandissante qu'ils prennent dans

l'enseignement comme en rend compte Moisan: «Pour le montrer, je prends à nouveau l'exemple des six manuels destinés aux collèges et universités, publiés de 1994 à 1997 où sont inscrits les écritures et les écrivains migrants, sous la forme de chapitres, de larges sections» (97). La présence et l'importance des écrivains migrants se manifeste également par la "Querelle de LaRue" en 1997. En effet, Monique LaRue a exposé la problématique du «devenir» de la littérature québécoise dans *L'arpenteur et le navigateur*. Selon Moisan, ce texte de LaRue, est un «texte fondateur» (120) en ce qu'il s'oppose à l'institutionnalisation doctrinaire et propose plutôt une attitude inclusive dans une perspective d'évolution de la littérature québécoise en constant changement.

Notre corpus, hypothèse et analyse proposée dans ce travail

Le corpus de cette étude comprendra six romans. Puisque les thèmes développés dans les romans des trois auteurs et analysés dans ce travail sont en liens directs avec leur histoire, permettez-moi ici une brève biographie de chacune, accompagnée de quelques mots sur chacun de leurs romans. Chaque auteur contribuera deux romans.

Nadia Ghalem, *Les jardins de cristal* (1981) et *La villa Désir* (1988). D'origine algérienne, Nadia Ghalem est née à Oran en 1941, elle a voyagé un peu partout dans le monde avant de s'établir au Québec en 1965. Elle a étudié la psychologie au niveau baccalauréat, la communication au niveau maîtrise et la littérature au niveau doctorat. Elle s'intéresse en particulier au post-colonialisme. Dans un entretien publié sous le titre *Passeurs culturels, Une littérature en mutation*, elle discute des thèmes de l'exil, de

l'identité et de l'écriture migrante. Sur l'exil elle dit: «il m'a fallu du temps pour «apprivoiser la déchirure de l'éloignement» (*Les Jardins de cristal*), pour régler cette peine d'amour terrible» (80). Pour ce qui est de l'identité: «La question identitaire est une notion complexe. [...] Pour moi la pureté n'existe pas, j'entends ethniquement. Même les monarques ont été métissés. Cela dit, nous avons tous plusieurs identités, sociale, nationale, culturelle, qui ne sont jamais fixées, c'est-à-dire qu'elles suivent le cours de nos apprentissages» (82). Quant à l'écriture migrante: «Le terme «écriture migrante» me surprend. Personnellement, je me considère comme une écrivaine. Point à la ligne. Les classifications, les étiquettes, entraînent une certaine forme d'exclusion. Elles sous-entendent qu'il existe des écritures du terroir, et d'autres écritures qui sont en dehors de ce cadre. Il faut casser cette notion du "nous" et du "vous"» (82). Dans le roman *Les jardins de cristal*, l'héroïne, qui a connu une enfance marquée par la colonisation et la guerre, puis l'exil, expose sa folie dans un long récit à sa mère. Dans *La villa Désir*, les deux héroïnes, l'une écrivaine et l'autre actrice, toutes deux immigrées, vivent une relation à la fois d'amitié et de travail. L'écrivaine a trouvé sa voie dans l'écriture, l'actrice se cherche entre la réalité et la fiction.

Les romans d'Abla Farhoud analysés, soit *Le bonheur a la queue glissante* (2004) et *Le fou d'Omar* (2005), ont tous deux l'immigration au Québec comme thème central. D'origine libanaise, née en 1945, Abla Farhoud a immigré au Québec avec ses parents en 1951. Comédienne à 17 ans, elle a joué de petits rôles à la télévision de Radio-Canada. Elle retourne vivre au Liban de 1965 à 1969, puis vit en France de 1969

à 1973, avant de revenir s'établir définitivement au Québec depuis. Elle a étudié le théâtre à l'Université de Vincennes à Paris, puis a obtenu une maîtrise en théâtre de l'Université du Québec à Montréal. Lorsque questionnée sur la nature de son écriture, elle décrit une double perspective, puisqu'à l'intérieur du Québec elle est caractérisée comme auteure migrante tandis qu'à l'étranger elle est considérée comme écrivaine québécoise: «si pour les Québécois je représente l'ailleurs, quand je suis ailleurs je représente les Québécois» (45). Selon elle, toutes les deux sont des perspectives valables: «habiter au Québec pendant plus de 40 ans a forcément forgé, transformé ma vision du monde (...) mon écriture est québécoise. (...) Les Québécois disent que j'ai une écriture orientale et ils ont raison: on n'a qu'à me regarder pour voir que je ressemble tout craché à une Libanaise. Et comme j'écris avec mon corps, et que le corps est au centre de mon écriture, les Québécois ont raison, je suis orientale» (46). En faisant l'analyse sémiologique de son écriture, nous vérifierons cette double nature de l'ici et de l'ailleurs. Dans *Le bonheur a la queue glissante*, la grand-mère immigrée au Québec est isolée, rendue muette par la barrière linguistique et, on le comprend en fin de roman, par la blessure profonde de la violence conjugale; elle a connu l'exil plus d'une fois. Dans *Le fou d'Omar*, l'isolement est exposé en même temps que la lucidité dans la folie née de l'exil. Le dernier roman d'Abla Farhoud ne sera pas étudié ici, puisqu'il vient tout juste d'être publié en 2015, mais il est intéressant de constater que ce roman, *Toutes celles que j'étais*, est pratiquement autobiographique et complètera probablement

la quête identitaire d'Abla Farhoud dans l'exil... À moins que cette quête ne soit sans fin.

Nora Atalla avec *La couleur du sang* (2007) et *Une escale à Kingsey Falls* (2008) complète notre corpus. Nora Atalla est née au Caire en 1957, puis a immigré au Québec avec sa famille à l'âge de 8 ans. Elle a grandi et fait ses études à Montréal. Elle a vécu deux ans au Honduras, deux ans en République démocratique du Congo et deux ans au Cameroun. Ses textes réflexifs s'attachent à éveiller les consciences sur l'isolement et les injustices en même temps qu'ils traitent d'exil et de quête identitaire. Dans *La couleur du sang*, la révolution et le post-colonialisme sont peints avec leurs retombées sociales et individuelles qui se prolongent dans le temps et l'espace. Dans *Une escale à Kingsey Falls*, les gens du village parviennent, après avoir subi des épreuves, à surpasser l'isolement en s'ouvrant les uns aux autres.

L'écriture des trois écrivaines sur laquelle se penche notre étude est riche des contextes politiques et socioculturels dans lesquels ces femmes ont évolué en tant qu'individus d'abord et puis en tant qu'auteures. Mais nous croyons que l'élément central qui alimente et façonne leur créativité littéraire est l'impact que l'exil a eu sur elles. En effet, toutes trois sont nées dans des pays arabes méditerranéens, soit l'Algérie pour Nadia Ghalem, le Liban pour Abla Farhoud et l'Égypte dans le cas de Nora Atalla; et toutes trois ont émigré au Québec. Nous pensons que dans la plupart des cas, l'émigration ou l'exil produit un choc identitaire profond que nous appellerons le "choc migratoire". Plusieurs définitions du mot "choc" tirées du Larousse représentent bien l'impact de l'exil sur l'identité:

Rencontre plus ou moins violente et brusque de deux ou plusieurs corps; collision; attitude momentanée de stupeur; émotion violente et soudaine; conflit, opposition entre plusieurs choses abstraites; et en médecine, syndrome clinique traduisant une insuffisance circulatoire aigüe d'origines diverses et se caractérisant par un état d'agitation ou de torpeur avec refroidissement des extrémités, marbrures cutanées, pouls rapide et filant, oligurie et chute de la pression artérielle. (212)

Cette dernière définition est "l'état de choc", état critique où la vie ne tient plus qu'à un fil ténu. Dans le cas particulier des trois écrivaines étudiées ici, notre hypothèse est que le "choc migratoire" produit chez elles un "choc créateur" qui enrichit leur écriture au niveau poétique par le choc des mots surgissant de mémoires et perspectives dualistes, voir même multiples. De plus, le choc migratoire, en causant une crise identitaire, bouleverse la narration dont les angles se multiplient dans la fragmentation de l'identité. La narration expose sa détresse dans l'isolement, la perte, la folie et la mort ou le désir de mort. La narration, en conséquence du choc migratoire produisant un ébranlement des certitudes culturelles, nécessite une vision plurielle du monde qui s'accomplit par l'emploi de plusieurs narrateurs qui relativisent les perspectives. Au niveau des thèmes, le choc migratoire est bien sûr porteur des thèmes liés à la perte identitaire que nous décrirons plus loin, mais aussi à sa reconstruction dans le pays d'accueil. Ces derniers thèmes associés à la reconstruction identitaire sont ceux d'une société transculturelle, c'est-à-dire une société où l'immigré s'intègre en contribuant à la redéfinition constante du "nous" collectif, d'une société non sexiste où la femme s'épanouit et jouit des mêmes opportunités et privilèges que l'homme et de l'éclatement des frontières pour les écrivains qui sont de partout et de nulle part, dont le pays est l'écriture.

Les trois auteures que nous étudions ici ont vécu l'émigration et en effet, le thème de l'identité est très présent dans leurs œuvres. En partant du particulier, l'expérience d'exil territorial, puis en élargissant à l'exil existentiel sous différentes formes, ces auteurs touchent tous les êtres humains dans leur quête d'identité et accèdent ainsi à une écriture universelle. Selon Moisan, «Le singulier est à la fois la condition et le premier temps de l'universel; il appelle et favorise l'universel. Les écritures migrantes seraient comme des "singuliers universels," touchant tous les publics lecteurs grâce à l'extension, par le symbolique, d'un état affectif éprouvé dans une situation particulière et étendu à une autre» (71-72). Le concept de l'écriture universelle est primordial puisque le but de l'écriture est d'atteindre l'«Autre» par une communication écrite. L'exil territorial n'est pas universel, mais les expériences d'exils existentiels le sont. Tout individu au cours de sa vie passe par des périodes de changements, des expériences de transition où son identité est remise en question ou ébranlée. C'est donc par les métaphores de l'exil territorial que les trois auteures de notre corpus atteignent une écriture universelle qui touche un grand public dans le temps et l'espace, au-delà des frontières.

En lisant l'histoire littéraire de l'écriture migrante dans *Écritures migrantes et identités culturelles* de Moisan, nous avons pris conscience qu'un travail d'analyse textuelle de plusieurs œuvres migrantes québécoises restait à être entrepris. En effet, puisqu'une histoire littéraire de l'écriture migrante s'écrit déjà, et que celle-ci serait le «couronnement» (53) des études littéraires, une analyse approfondie de ces textes

littéraires devrait être préalablement achevée. Or, la majorité des études s'intéressant aux textes migrants se sont orientées vers une analyse de leur impact socioculturel par une analyse thématique, sans approfondir dans la majorité des cas l'analyse sémiologique et structurale. Nous nous proposons d'accomplir ce travail au niveau des œuvres de notre corpus.

Dans le présent travail, nous analyserons les textes de notre corpus du point de vue de la langue et du signe, des thèmes principaux abordés, ainsi que des procédés narratifs utilisés dans ces œuvres. Les représentations de l'exil dans les œuvres de notre corpus, soit: la perte des sens, plus précisément de l'ouïe, dans *La Villa Désir* de Nadia Ghalem, de l'ouïe et la voix dans *Le bonheur a la queue glissante* d'Abla Farhoud, la folie dans *Le fou d'Omar* d'Abla Farhoud et dans *Les jardins de cristal* de Nadia Ghalem et enfin la mort dans *Une escale à Kingsey Falls* et dans *La couleur du sang* de Nora Atalla. La perte d'ouïe et de voix, la folie et la mort d'un proche sont des représentations de l'exil puisque ces états s'apparentent à la perte de points de repère de l'individu, à ce flou identitaire qui résulte du traumatisme de l'exil. Il s'agit là d'un exil existentiel, comme métaphore de l'exil territorial. Par ces métaphores nous voyons bien que l'exil est un traumatisme identitaire profond qui justifie notre concept de "choc migratoire." De plus, comme nous l'avons indiqué précédemment, en représentant l'exil par la perte des sens, la folie et la mort, les auteures rendent leurs œuvres universelles. En effet, tout le monde peut être affecté par la perte des sens ou la folie et chacun d'entre nous sera définitivement confronté à la mort, tôt ou tard. Ainsi, leur expérience

particulière s'élargit en une métaphore universelle qui touche tout être humain, sans frontière. Enfin, nous démontrerons notre hypothèse que le "choc migratoire" produit un "choc créateur" qui enrichit l'écriture des trois écrivaines de notre corpus. Nous montrerons des exemples tirés de chaque œuvre où la mémoire, la double perspective, la confrontation des référents linguistiques et culturels produisent des chocs de mots et d'images d'une grande beauté et fraîcheur poétiques, des passages illustrant une vérité relative, des perspectives multiples et une tolérance des différences permettant une ouverture sur le monde. Ceci nous amène au thème du transculturalisme que nous aborderons sous l'angle du geste d'amitié qui permet l'échange et l'espoir d'une reconstruction du «Moi» dans tous les romans de notre corpus; nous analyserons l'importance de ce geste dans la transition à une nouvelle identité après l'exil dans un contexte de communication, d'inclusion et de transformation bidirectionnelle. De plus, nous verrons le rôle crucial que joue l'écriture migrante dans le transculturalisme. Mais l'écriture est plus que le transculturalisme et comme le souligne Edward Said, en se référant aux réflexions de Theodor Adorno, elle est aussi plus que la reconstruction de l'identité: «Adorno's reflections are informed by the belief that the only home truly available now, though fragile and vulnerable, is in writing» (184). L'écrivain de l'exil n'a plus de pays, plus de frontière, son chez soi est l'écriture.

CHAPITRE II

CRÉATIVITÉ, PAROLE FÉMININE, NARRATION ET SÉMIOLOGIE

Théorie de la créativité littéraire suite au choc migratoire

L'histoire littéraire regorge d'exemples d'écrivains exilés à toutes les époques et à travers le monde. De cette longue liste, nous notons entre autres des auteurs tels que: Du Bellay, l'Abbé Prévost, Mme de Staël, Victor Hugo, Bertolt Brecht, Kundera, et tant d'autres. Comme l'explique Caroline Charbonneau, il semble que certains facteurs associés à l'exil prédisposent à l'écriture: «L'effet de dessaisissement provoqué par la trans humance, l'insupportable sentiment de perte qui en résulte et l'inéluctable solitude représentent autant de facteurs prédisposant au processus scriptuaire. Les écrivains néo-québécois s'insèrent d'emblée dans la lignée de ces littérateurs déracinés» (10). L'effet de dessaisissement, la perte, la solitude sont des facteurs prédisposant qui recourent notre description du choc migratoire. Pour Simon Harel, l'expérience de la transhumance occasionnerait la libération d'une parole restée coite au sein de la terre «matricielle» (23). Mais cette libération de la parole suite à l'exil est une cure individuelle et collective qui ne se produit pas dans tous les cas; beaucoup d'appelés et peu d'élus. Le choc est l'élément déclencheur, il prédispose à l'écriture, mais encore faut-il disposer de qualités et talents intellectuels pour réaliser ce dessein. L'impression d'étrangeté ressentie assidûment par le nouvel immigré en sa terre d'accueil et l'inévitable sensation

d'étouffement qui l'accompagne provoqueraient l'apparition d'un urgent besoin d'extériorisation. Une volonté d'exprimer aux autochtones les diverses difficultés reliées à l'état d'apatride se concrétiserait alors par un travail d'élaboration scriptuaire; l'écriture deviendrait un palliatif à l'aphonie de l'allogène, à ce que Julia Kristeva nomme le «silence des polyglottes» (26). L'écrivain migrant en prenant la parole, devient un vecteur de changement; la voix qui perce le silence et ouvre les barrières dans un monde de sourds d'un côté et de muets de l'autre. L'écriture migrante favoriserait une prise de conscience de l'impact de l'exil, pré-requis au dialogue entre la culture dominante et les communautés culturelles.

En partant de ce consensus à savoir que l'exil prédispose à l'écriture, nous approfondirons maintenant sur le processus par lequel l'exil produit ce contexte favorable à l'activité scriptuaire, ainsi que sur les caractéristiques propres à cette écriture du post choc migratoire. Nous avons déjà démontré que l'exil, plus précisément l'exil territorial, remet l'identité des individus impliqués en question. Notre hypothèse est que l'exil produit un choc identitaire qui peut devenir un choc créateur. Dans les romans des trois auteurs de notre corpus, le contexte d'exil est un thème central. Said dans ses réflexions sur l'exil explique comme suit la relation entre exil et écriture: «Much of the exile's life is taken up with compensating for disorienting loss by creating a new world to rule. It is not surprising that so many exiles seem to be novelists» (181). Comme Said le mentionne plus loin, ce monde n'est pas "naturel", il semble "irréel" à l'exilé et nous pensons que ce nouveau monde "étrange" auquel il est confronté produit chez lui

un choc migratoire. Notre hypothèse est que ce choc entraîne un traumatisme identitaire subconscient qui favorisera la création d'un monde fictif. Autrement dit, le choc stimule l'imagination et suscite une excitation créatrice: un choc créateur. Cette théorie du "choc créateur" a été développée par Walter Benjamin dans son étude de Charles Baudelaire, *A lyric poet in the era of high capitalism*. Selon Benjamin, «Baudelaire made it his business to parry the shocks, no matter where they might come from, with his spiritual and his physical self» (117-118). Dans le poème "Le Soleil," Baudelaire se dépeint engagé dans un combat fantastique: «Je vais m'exercer seul à ma fantasque escrime, Flairant dans tous les coins les hasards de la rime, Trébuchant sur les mots comme sur les pavés, Heurtant parfois des vers depuis longtemps rêvés» (I, 96). Selon la théorie de Benjamin, dans la foule qui rend vulnérable par l'émotion qu'elle suscite, Baudelaire s'élance sur un terrain des plus propices à faire ressurgir, au hasard de flâneries, un fragment de "mémoire involontaire" sous l'effet du choc de ce monde moderne qui foisonne de "commodités" produites en masse. Benjamin a développé sa théorie de l'expérience, et celle du choc qui lui est rattachée, à partir de notions définies en particulier par Marcel Proust et Sigmund Freud. Pour Proust, seulement ce qui n'a pas été une expérience explicite et consciente peut devenir une composante de la mémoire involontaire. Ces traces de mémoire, ou souvenirs flous, ne sont pas reçues dans la conscience. Selon Freud, la conscience a un rôle important de protection contre les stimuli. Les énergies du monde extérieur menacent de chocs. Le plus facilement la

conscience enregistre ces chocs, le moins de risque d'effet traumatique. Lorsque le choc est absorbé par la conscience, donc vécu dans le sens strict et incorporé dans la mémoire consciente, le traumatisme est évité. Par contre, cette expérience sera stérile pour la création poétique. Si au contraire, une impression est associée à un grand choc et que l'écran de la conscience pare ce choc, l'expérience n'entrera pas dans la mémoire consciente, elle restera dans le subconscient et deviendra disponible à l'excitation poétique. Selon Benjamin, cette excitation créatrice chez Baudelaire se situe dans l'espace entre l'image et l'idée, le mot et la chose. La poésie de Baudelaire est ébranlée par des chocs souterrains qui causent un écroulement des mots. Nous pensons que le choc de l'exil qui confronte l'individu à un nouveau monde est similaire au choc que Baudelaire a ressenti en évoluant dans un monde en changement rapide, le monde moderne à la naissance du capitalisme.

Si le choc migratoire produit une perte identitaire, alors nous pouvons inférer qu'il agit au niveau cérébral. En effet, l'identité étant la conscience de soi, sa perte est susceptible d'affecter tous les processus mentaux. Lorsque la conscience de soi est ébranlée, qu'en advient-il du langage, de la perception, de la compréhension. Cet état d'incertitude par rapport à qui l'on est produit un manque de confiance en nos acquis, une remise en question, une hésitation qui modifie l'interprétation des nouvelles données au niveau cérébral. Cette impression d'étrangeté, d'incompréhension, pourrait-elle être proche de la folie? Abla Farhoud et Daniel Marcheix font le lien entre exil et

folie, puis entre folie et créativité. En effet, Farhoud termine son roman *Le fou d'Omar* avec une ouverture sur l'écriture. Non seulement, l'écriture est-elle l'ultime thérapie à la folie de l'exil, mais l'équation peut aussi être renversée, en ce sens que l'écriture a besoin de la créativité du fou qui propose une compréhension du monde sous une autre perspective. En effet, Farhoud raconte que Radwan touché par la folie veut écrire un livre, mais il a peur. Son frère l'encourage: «-- Un livre qui ne fait pas peur à celui qui l'écrit n'est pas un livre, Radwan. Un jour, tu le finiras, ton livre. Et tu le liras à tous ceux qui voudront entendre» (186). Pour Daniel Marcheix également, le fou, comme le poète, apporte un éclairage nouveau à la littérature: «Et c'est ainsi que le "fou" et le poète s'accordent à trouver la même urgence dans l'invention d'une autre langue, pour transformer la noirceur en lumière» (194). Le poète et le "fou" ont en commun leur exil, hors des censures et normes sociales, ce qui crée un univers, fictif pour le poète, sur des bases nouvelles: un univers qui nous surprend, nous fait rêver et nous amène à réfléchir.

Dans notre analyse, le choc migratoire produit un état comparable à la folie. Cet état hors normes libère des contraintes sociales et stimule la créativité, c'est le choc créateur. Comme le fou, l'exilé est déconnecté de la réalité de son nouvel environnement; son cerveau opère à partir d'un système mémoriel étranger au fonctionnement social du nouveau lieu. Sa perspective est fraîche, puisque la tradition et l'endoctrinement par rapport à ce nouveau milieu ne le concernent pas. Certains sons, certains mots, certaines images et idées lui parviennent pour la première fois. Au

niveau mental, ces stimuli s'entrechoquent avec la contrepartie mémorielle emmagasinée jusque là. Un dualisme naît des contrastes et similitudes entre les deux mondes qui peuplent maintenant son imaginaire; de là, il invente une autre langue, celle de la poésie. Une langue où les sons, les mots, les expressions, les métaphores, les idées et les thèmes sont enrichis par la fraîcheur d'un nouveau regard et la sagesse d'une expérience passée et différente. Nous élaborerons maintenant sur la manière dont ce choc créateur se manifeste dans l'écriture migrante au niveau de la narration, de la sémiologie et des thèmes.

Farhoud, Ghalem et Atalla ont choisi le français comme langue d'écriture. De par leur formation, elles maîtrisent très bien cette langue qui, grâce à leur hybridité culturelle a une tonalité surtout québécoise, mais avec certaines inflexions françaises, une composante arabe dans la vision et l'émotion et une présence de l'anglais qui reflète le milieu montréalais où elles vivent. L'écrivain migrant crée donc selon Charbonneau «un idiome proche de la langue véhiculaire du pays d'accueil et cependant renouvelé par la présence de traces quasi-indélébiles de sa langue d'origine; il y aura conséquemment élaboration d'une langue autre au sein de la langue majeure» (15). Chez les auteures de notre corpus, nous notons un métissage du français avec l'arabe; les mots arabes participent souvent à des envolées poétiques ou à des thèmes dont la charge émotive est plus élevée, alors que les expressions et proverbes arabes reflètent des visions ancrées profondément. Cette esthétique de la langue métissée est porteuse d'une poésie du mot

et de l'image qui voyage entre les cultures. La sémiologie de l'écriture migrante révèle la richesse poétique née du métissage caractéristique de la langue migrante.

Prise de parole féminine et représentations masculines

Le narrateur féminin se retrouve dans tous les romans de notre corpus à l'exception du roman *Le fou d'Omar* où quatre hommes se partagent la narration. Dans les cinq autres romans, la parole féminine exprime les thèmes en rapport avec la situation de la femme, en particulier l'exil au féminin. Suite au choc migratoire, comme nous l'analyserons dans ce chapitre, la narration adopte une structure qui supporte et renforce les effets et les thèmes de l'exil. L'un de ces thèmes est l'altération des relations femmes-hommes suite à l'exil et le thème connexe des représentations masculines par l'auteure migrante et ses narratrices et narrateurs.

La grande majorité des cultures qui forment les sociétés actuelles sont basées, à l'origine sur une organisation patriarcale; celle-ci subsiste de façon évidente à travers le monde. La religion, chrétienne comme musulmane, a tendance à légitimer cette tradition patriarcale. Dans les pays arabes méditerranéens de notre corpus, soit le Liban, l'Égypte et l'Algérie, l'organisation patriarcale exerce une répression sur la femme particulièrement difficile à vivre. Le thème de la répression féminine dans le pays d'origine est très présent dans les œuvres de notre corpus.

Nous débuterons en analysant la représentation de la situation de la femme en tant que motif d'exil chez Abla Fahroud. Dans *Le bonheur a la queue glissante*, Dounia, la

grand- mère, raconte l'incident qui l'a submergée de honte, l'a brisée pour le reste de ses jours alors qu'elle était une jeune mère au Liban:

J'entends encore la voix de mon père, je l'entends aussi nettement que je vois cette botte couverte de poussière venir sur moi et me frapper en plein visage. Je vois mon père se détourner de moi avec dédain. Mon père et le père de mes enfants étaient chacun sur son cheval, prêts à partir. J'ai dit: "Ne t'en va pas, Salim, je vais accoucher dans les jours qui viennent, je ne veux pas être seule comme les deux autres fois." (141)

Dounia, en tant que femme, n'a pas les mêmes droits que les hommes dans son pays.

Quand en plus, les hommes les plus près d'elle, son père et son mari, ne la respectent pas, elle est détruite. En particulier, c'est la trahison de son père qu'elle a toujours aimé et honoré qui la brise complètement. Elle espérait de lui un appui, une protection et de l'amour. Au contraire, il la rejette et l'humilie:

Mon père, celui que je croyais être mon père et mon protecteur, n'a pas fait un geste. Même pas un petit geste, un petit mot, pour me soutenir, pour me défendre, pour montrer à cet homme qui venait de me fendre la lèvre que je n'étais pas la fille de personne, que j'avais un père, une famille, et que l'on ne pouvait pas faire de moi ce que l'on voulait...// C'est à moi qu'il en voulait. Il m'a dit comme s'il me crachait au visage: "Maudits soient ceux qui t'ont enfantée!" (142)

Son identité est anéantie, elle a mal et veut s'enfuir, mais où aller? Suite à ce traumatisme, tout le reste de sa vie elle aura du mal à s'exprimer, à parler, comme bien d'autres femmes ayant grandi dans des sociétés patriarcales et abusives envers la femme: «Parce que ce père et toute sa communauté d'hommes, et de femmes aussi, nous ont appris à plier, à nous taire, à ne rien dévoiler, à avoir honte, à tout endurer. Sans même nous en apercevoir, notre muselière grandissait à mesure que nous grandissions» (143)...

Elle s'en voudra toute sa vie de n'avoir pas réagi, de n'avoir pas eu la force d'empêcher la violence de son mari envers elle et ses enfants. Dans ce contexte, on comprend que l'exil territorial de sa famille du Liban au Québec a été, pour elle, en bout de ligne, le moyen d'offrir à ses filles l'opportunité de s'épanouir dans une société plus égalitaire. De plus, comme narratrice, Dounia s'exprime à la première personne. Elle prend la parole en tant que "je" dans l'écriture et mène ainsi le combat pour l'égalité des droits de la femme en brisant le silence de la honte.

Par contre le thème de la représentation masculine n'est pas que négatif dans les romans de notre curriculum. Afin de montrer ces nuances, nous soulèverons ici quelques exemples où les hommes sont représentés positivement par eux-mêmes ou en relation avec la femme. Il y a un écart entre les représentations masculines dans le pays d'origine versus dans l'exil. De plus, il y a également une disparité dans le temps ainsi qu'une différence de représentation entre la première et la seconde génération d'immigrés. La même Abla Farhoud, dans *Le fou d'Omar*, présente les hommes sous un tout autre jour. Au contraire de leur représentation dans *Le bonheur a la queue glissante*, dans *Le fou d'Omar*, les hommes sont sensibles et plutôt intellectuels. Ils raisonnent, tentent de comprendre le monde dans lequel ils vivent. Ceci est vrai autant pour les personnages d'origine québécoise que libanaise. Le voisin québécois est un fin observateur et un homme sensible: «Jusque-là personne ne m'a demandé comment je faisais pour être heureux, ni quelle était ma recette du bonheur. Si on me le demandait, je leur dirais la vérité: la vérité du zoom out. L'observation des espèces animales, végétales et humaine, c'est la meilleure école» (136). Seulement par l'observation à distance, il connaît Radwan

et se sent près de lui: «Juste penser à lui, ça peut me revirer à l'envers des fois, je ne sais pas pourquoi, j'ai pour lui de l'attachement, de la tendresse, je ne sais pas comment ça peut être possible...» (18). Quant à Radwan, malgré ou grâce à sa folie, il est vrai, honnête et à sa façon un homme sage et perspicace:

C'est toujours moi qui suis dans ma tête, c'est toujours moi qui dois me lever le matin. C'est toujours moi. Eux, ils m'ont ramené. Bravo la science. Mais après. Y a plus personne. Pour t'aider. Pour te prendre la main. Pour te dire que ça va passer. Que la vie finit par passer. C'est vrai. Ils m'ont laissé la télévision. La radio. Et Gogol. Et Dostoïvski. Et Shakespeare. Et le temps infini à attendre la mort. (51)

La représentation masculine d'Abla Farhoud dans *Le fou d'Omar* efface les préjugés de l'homme arabe autoritaire et intransigeant. Au contraire, ces notions sont mêmes parfois renversées: «Men don't cry. Il est devenu très occidental, mon frère. Les Arabes pleurent sans gêne. Combien de fois j'ai vu mon père pleurer. Ça ne l'a pas empêché d'être un homme. Un vrai» (45). Quant au père, en plus de ne pas avoir peur de pleurer, il est aussi un père aimant, présent, même trop, et capable d'autocritique: «Ta mère me l'a toujours dit: "Tu aimes trop cet enfant, tu vas l'étouffer." Je t'ai peut-être étouffé, Radwan, mon enfant, mais jamais je ne pourrai me résoudre à croire que je t'ai trop aimé» (167). Il a tenté de protéger sa famille du mieux qu'il a pu: «Nous attendions toujours un répit pour nous ouvrir, ouvrir notre porte. Cette rémission n'est pas venue. L'accalmie durait juste assez de temps pour nous laisser reprendre notre souffle avant de nous faire mitrailler à nouveau. C'était pareil pour tous ceux qui ont vécu la guerre du Liban pendant les quinze ans qu'elle a duré» (159). Rawi, de son

côté, est un homme qui a socialement réussi, mais en niant son identité. Il est l'envers de la médaille par rapport à Radwan: «Socialement, je suis la lumière et lui, l'ombre, mais peut-être est-ce le contraire? Dans une autre dimension -- il y a tant de choses qui dépassent notre entendement -- il est peut-être la lumière et moi l'ombre...» (123). Il sent que sa vie de mensonges est un étau qui l'emprisonne: «Mon identité retrouvée, je pourrais alors m'ouvrir à l'amour. Sans peur» (125). Rawi est devenu un personnage, Jean-Luc Duranceau, qui se noie dans la fiction de sa vie. En tant que narrateur par contre, il prend la parole à la première personne et, avec un "je" fort, partage sa détresse et sa souffrance dans des réflexions profondes et honnêtes. Le "je" rend la narration plus subjective, intimiste; il accentue la sensibilité, la part émotive du narrateur masculin.

Dans *La Villa Désir*, l'homme amant-ami est représenté par la relation de Nora et Rani, une relation à long terme. Nora initie l'acte d'amour, puis dans la complémentarité le couple passe ensuite aux actes de la vie de tous les jours: «Elle lui entoure les épaules de ses bras et colle ses lèvres sur son cou. [...] Petit à petit, ils retrouvent les gestes du jour; elle arrange le désordre pendant qu'il réchauffe le café. [...] Elle regarde ses mains larges et nerveuses, des mains d'homme» (13). Nora est la narratrice, à la troisième personne, ce qui rend la narration plus objective et omnisciente. Nous percevons une relation égalitaire entre l'homme et la femme, confirmée par un partage des tâches. La femme est active et non passive, c'est elle qui initie l'acte d'amour. En même temps, il y a appréciation des différences entre les hommes et les femmes, elle reconnaît la force de

l'homme. Pour Selma, en quête de son identité, l'homme est source de protection et de réconfort: «Dès qu'il l'aperçoit, il se lève, se tend vers elle et lui ouvre les bras. Elle est réconfortée par la chaleur de la poitrine sous la chemise de coton» (102). Il est aussi source de désir: «L'eau lui fait des ailes qui tombent en frissonnant. De son corps émane un désir fluide. Des épaules aux muscles des jambes, une sorte de force animale souple...» (45). Nadia Ghalem, représente le partenaire masculin comme un homme fort, disponible et compréhensif. Quoique ses personnages masculins ne soient pas très élaborés, on les sent à l'écoute de la femme, capables de coopération et chaleureux.

Dans *Une escale à Kingsey Falls*, comme nous l'avons analysé précédemment, plusieurs hommes meurent. Ceux qui sont bien vivants ont le cœur sur la main et aiment pour les bonnes raisons. Nora Atalla raconte les misères et les tourments de la vie, mais elle rend à l'homme la noblesse de son humanité. Jonathan Robert par exemple tombe tendrement amoureux d'Aurélie: «Il s'éprit de son visage harmonieux, du tendre sourire qu'elle lui adressait avant de cheminer sur le pont, de sa main qui tremblait légèrement sur sa canne, de sa démarche claudicante qui trahissait une touchante vulnérabilité» (37). C'est un homme capable d'aimer une vraie femme avec ses imperfections et non pas une image de la femme idéale. Fédor quant à lui est patient et fidèle dans son amour: «Et tandis que mon cœur me fait l'effet d'une potiche fissurée de part en part, j'entends toujours le rire sardonique du destin: depuis son effondrement, la stupéfiante Fang Ying Kim repose dans le coma. Et moi, Fédor Isanbaumgartner, médecin de campagne, eh bien moi, je l'attends» (44-45). Octave combine la passion et le désir d'une relation à long terme dans le partage: «Il

s'extasierait comme un jeune premier de l'ivresse de la passion; de l'enchevêtrement enflammé de deux corps assoiffés d'amour et du naturel de leur abandon; du bonheur de partager enfin un idéal commun avec son propre complément» (70). Finalement, Félix est le père comblé qui a réussi à laisser le passé derrière et faire confiance à l'avenir: «En réalité, je naquis à même date que ma fille! Émerveillé, je la nichai avec révérence dans le creux de mon bras» (80). Abusé physiquement par son père, Félix craignait reproduire cette violence à son tour: «Le ferment de la haine qu'a semé en moi mon père, par ses salves de barbarie à mon endroit, a longtemps contaminé mon organisme. Mon dos torturé portera à jamais les marques de sa violence» (77). Mais lui et sa fille ont rapidement développé une connexion émotionnelle qui l'a rassuré dans sa capacité d'être un père aimant:

À présent, j'ai la ferme certitude, qu'à force d'observation, elle sut me jauger de son berceau d'à peine trois mois d'âge. Ainsi, je découvris à mon tour que mes pires appréhensions étaient infondées: sous aucune circonstance aucune menace ou coercition, il ne m'eut été possible de faire du mal à celle qui fut l'artisane de ma résurrection. (80)

Cette confession de Félix révèle ses secrets les plus douloureux et ses joies les plus profondes. Le "je" narrateur permet encore une fois d'exprimer ce qu'il y a de plus intime chez cet homme en révélant sa psychologie. L'homme, par l'entremise de Félix, est représenté comme un être prêt à se remettre en question et capable de croissance personnelle.

Au niveau de l'amour, Nadia Ghalem et Nora Atalla dépeignent des relations libres, hétérosexuelles, sans qu'il soit question de mariage. Abla Farhoud montre la

masculinité d'un point de vue plus intellectuel et émotionnel dans le cadre de la famille et l'amitié. Par contre, comme mentionné plus haut, la représentation de l'homme dans *Le fou d'Omar*, de Farhoud, semble très différente de celle relevée par Brunet dans *Le bonheur a la queue glissante*, roman également écrit par Farhoud: «Plus tard, son mari lui assène un coup de pied en pleine bouche parce qu'elle ose lui demander de ne pas la laisser seule pendant les derniers mois de sa troisième grossesse: suite à cette agression, elle reste, pour un demi-siècle, la langue collée au palais» (83). Nous pensons qu'il s'agit là d'une représentation de la répression de la femme par un couple plus traditionnel de la génération précédente et dans le pays d'origine.

En général, la parole féminine est forte dans les textes de notre corpus. La plupart des narrateurs sont féminins et le plus souvent à la première personne. Même lorsque les narrateurs sont masculins, nous pourrions argumenter que c'est leur côté plus "féminin" qui s'exprime, révélant une psychologie complexe et une panoplie d'émotions.

Le "je" narrateur et les narrateurs multiples

Le point de vue narratif interne avec utilisation du "je" est le mode narratif le plus utilisé dans l'écriture migrante de notre corpus. Le "je" narratif est un narrateur-personnage, il s'agit d'un point de vue interne, donc subjectif, qui nous rapproche du narrateur et de sa vision. Ce narrateur intradiégétique avec utilisation du "je" narratif se retrouve dans *Le bonheur a la queue glissante*, *Le fou d'Omar*, *Les jardins de cristal*, et *Une escale à Kingsey Falls*. *Le bonheur a la queue glissante*, est le seul texte de notre

corpus à n'utiliser qu'un seul narrateur du début à la fin. Il s'agit là d'un narrateur autodiégétique, en ce que Dounia, la grand-mère, y est à la fois le narrateur et le personnage principal. Moins souvent, la focalisation narrative est à la troisième personne, soit le "il" ou "elle" narratif. Le narrateur s'introduisant d'un chapitre à l'autre dans différents personnages. Il s'agit donc quand-même d'un point de vue narratif interne, mais un peu plus détaché ou objectif. C'est le mode narratif de *La villa Désir* et de *La couleur du sang*. Janet Paterson explique l'importance du "je" narratif dans l'écriture migrante:

À la différence de la narration traditionnelle, où le sujet migrant représente l'objet du discours, l'énonciation dans le roman migrant se situe à la première personne. L'emploi du «je» narratif permet de toute évidence l'investissement de la subjectivité dans le discours. La parole de l'Autre, qui dévoile fréquemment le drame de l'exil, se distingue de manière radicale de celle qui décrit l'Autre d'un point de vue extérieur: «Je suis Autre», «Je suis étranger – ou étrangère», «Je suis exilée», affirmeront non sans regret de nombreux sujets migrants. (90)

Ainsi l'«Autre», devenant le «je» narratif, cesse d'être secondaire et passif ou même ignoré. L'exilé prend la place centrale, il devient l'acteur et le moteur de l'histoire. Il occupe maintenant une position de force d'où il peut s'auto-définir en même temps qu'il jette un regard critique sur la culture dominante devenue l'«Autre»; il sort du silence et fait entendre sa voix. Il écrit et décrit son histoire. Le "je" narratif apporte également une intériorité qui favorise la communication des émotions et des pensées les plus intimes: «Ma vie m'a dégouté de la vie. C'est étrange. Moi qui aimais vivre, j'avais hâte d'en finir, de me reposer. De ne plus avoir d'espoir» (163). Le père de Radwan

exprime sa grande fatigue, son dégoût de la vie et son envie de mourir suite à l'incommensurable peine que la folie de son fils lui a causée. Dans le livre où Rawi est le narrateur, le "je" participe à transmettre le tiraillement intérieur qui le détruit. Son livre est une tirade de toutes les émotions qu'il tentait de garder enfouies dans son subconscient: «Mon frère est fou, et c'est moi qui suis aliéné, qui ai cessé de m'appartenir, qui suis devenu son esclave. Je vis dans une prison. Fabriquée de toutes pièces. Pièce par pièce. Ma vie s'échafaude en réaction à celle de mon frère» (122). Il pensait pouvoir effacer sa mémoire pour éviter la souffrance et se réinventer un "Moi" factice au lieu de se rebâtir à partir de qui il était. Quand le "je" ne suffit pas à la tâche de l'auto-analyse, le point de vue narratif se déplace vers la deuxième personne, le "tu":

Duranceau, tu es d'une faiblesse inouïe. [...] Tu es attaché à la souffrance de ton frère et tu en as fait le terreau de ta vie. Sans cette souffrance intarissable, que tu fuis avec toute ta volonté, tu n'es rien. Ta souffrance liée à celle de ton frère est ce qui te compose, ce qui t'identifie. (110)

Dans ce mode narratif où le narrateur se parle à lui-même, la voix de l'auteure, Abla Fahroud, se distingue. Elle intervient pour clarifier un message important, pour faire comprendre.

Dans *Les jardins de cristal*, le texte se divise en trois formes. D'abord, le prologue dans lequel la narratrice secondaire nous informe des circonstances de sa rencontre avec le personnage principal, Chafia, et explique comment elle a accepté malgré elle le rôle de lectrice auprès de la mère de celle-ci. Le prologue inclut aussi la lettre de Chafia à sa mère. Une lettre qui introduit le récit destiné à sa mère, mais aussi

à elle-même et en bout de ligne à nous les lecteurs: «Je me demande avec inquiétude ce que Chafia a tant à raconter à sa mère, ou ce qu'elle a tant à se redire à elle-même... et sur tant de pages...» (5). Dans chacune des trois formes du texte, le mode narratif est interne à la première personne. Dans le récit principal, la narratrice autodiégétique permet de plonger au cœur de la folie de Chafia. Elle narre sa propre histoire dans laquelle elle règle ses comptes avec elle-même et avec la Vie. Elle a le pouvoir de la narration dans un "je" qui brise enfin le silence. Sous forme de psychothérapie, elle dévoile les combats qu'elle mène avec ses souvenirs, en particulier son pays d'origine, sa culture patriarcale, la guerre, ses parents, sa mère. Puis, son combat dans l'exil, la folie, la solitude, la maternité, la violence, les hommes et la créativité. La narratrice ressemble à l'auteure de par son exil de l'Algérie au Québec, sa situation de femme dans ce contexte et son élan vers la créativité. Mais le plus intéressant du point de vue narratif est de découvrir à qui elle s'adresse, qui est son lecteur. Premièrement, la narratrice s'adresse à sa mère: «— Et tes idées à toi, maman? — Je suis une femme. Ma maison est propre. Mes enfants sont élevés. — Et ton existence à toi? — C'est le destin. — Tu es sans révolte? — Je suis entre les mains de Dieu» (19). Dans son combat vers sa liberté, elle doit confronter et saisir sa mère qui elle a vécu dans l'acceptation des règles de son temps soutenue par sa foi. Ensuite, la narratrice dirige ses critiques vers l'institution médicale, en particulier les psychologues et les psychiatres:

C'est la source de cette guerre contraire au meurtre qui vous échappe et vous fascine, et vous avez beau me codifier dans vos fiches perforées, me décoder dans vos cartes numérotées et me harceler de vos mots mécaniques, je resterai, en tant que femme et pour toujours, le crapaud au sein du diamant coupant de votre humanité minéralisée. (72)

Elle leur reproche de ne pas être en mesure de comprendre la source de sa maladie et sa vitalité intérieure puisqu'ils sont froids et utilisent des méthodes diagnostiques rigides et systématiques. En parlant de son thérapeute, elle poursuit plus loin: «Je ne comprends pas vraiment votre langage, mais il est devenu fade et ne me fait plus peur. [...] je m'entends mieux avec les poètes qui écrivent leurs délires et m'emmènent sur une musique chaloupée vers des mondes qui me parlent de l'intérieur» (77). Contrairement au système médical qui la traite comme un objet et tente de la définir de l'extérieur, la poésie vient la chercher profondément dans son intériorité et ainsi lui parle un langage qui interpelle sa sensibilité et l'aide mieux à se comprendre. De plus, Chafia, la narratrice, au cours de son récit, questionne le comportement et les attentes des hommes: «Aucune femme ne peut être mère de vos enfants et gardienne de votre foyer en même temps que vierge immaculée aux seins durs et au ventre plat, sans exploser silencieusement» (66). Elle cherche une façon autre d'être en relation en tant que femme avec les hommes. Enfin, la narratrice s'adresse à tous ses lecteurs lorsqu'elle réinsère la société avec dignité en évitant les compromis qui l'amoiendrieraient et la détruiraient avec le temps:

Et lui qui pensait avoir affaire à une gentille petite madame très polie et distinguée qui ferait des bassesses pour avoir un job! Je peux bien les envoyer au diable, je sais me nourrir et, si j'aime le travail, je sais aussi qu'il ne faut pas que je prenne le risque de devoir mettre les mains sur mes oreilles ou de fermer les yeux pour oublier les explosions d'Alger. (131)

Tout au long de son manuscrit, la narratrice en s'adressant à divers lecteurs, fait son auto-psychanalyse pour atteindre une santé mentale qui lui permette d'être pleinement en vie après avoir désamorcé les traumatismes de la guerre et de l'exil. Par son travail interne via l'écriture, elle atteint une compréhension et une maîtrise d'elle-même qui permet sa réinsertion dans la société. C'est ensuite grâce à l'amitié et la lecture qu'elle poursuit sa "guérison" et sa reconstruction: «Je vais me prendre en main, je vais continuer les bonnes recettes que je me suis mitonnées avec leur aide, celles des livres et de ces amis à qui je ne demandais rien» (128). Elle retrouve ainsi son identité et sa féminité: «Il y a aussi que mon identité, mon appartenance consciente à la féminité sont deux choses bien neuves pour moi. Le chemin aura été terrible. Il aura d'abord fallu nous renier toutes deux avant de nous retrouver» (136). La focalisation narrative interne appuie et renforce la quête identitaire et la conquête d'une féminité affirmée de l'intérieur et exprimée dans la prise de parole écrite.

En plus du point de vue narratif interne par le "je" typique de l'écriture migrante, la narration a souvent des points de vue multiples dans cette écriture. Comme nous l'avons décrit précédemment, le choc migratoire provoque un éclatement, une destruction identitaire. La reconstruction du "Moi" en terre étrangère implique une

remise en question du savoir, des valeurs et des croyances. Ce travail introspectif de reconstruction pour en arriver à une identité congruente à partir de deux systèmes culturels distincts entraîne une capacité de relativisation. En effet, d'être exposé à plus d'une vérité ouvre l'esprit à la tolérance ou mieux encore à l'acceptation des diversités d'opinion, à la multiplicité des perspectives. Grâce à une narration multiple, l'écriture migrante propose une diversité des perspectives et plusieurs angles d'appréhension de la réalité. Une ouverture d'esprit, un relativisme et une sagesse transparaissent dans cette écriture grâce aux points de vue différents de chaque narrateur.

Dans *Le fou d'Omar*, quatre narrateurs intradiégétiques prennent la parole dans leur livre respectif. Lucien Laflamme ouvre le roman avec la perspective du Québécois de souche. Homme ouvert, éduqué, délicat et généreux, il transmet la difficulté malgré sa bonne volonté d'approcher et de développer des liens avec la famille immigrée: «Je peux pas faire plus que plus, et c'est pas faute d'avoir essayé. Une rencontre ça se fait à deux sinon c'est du harcèlement, de la violation. Je suis curieux mais pas indiscret» (14). Il parviendra éventuellement à entrer en contact avec Radwan, atteint de maladie mentale, au moment critique où celui-ci est confronté à la tâche d'enterrer son père. Cette représentation du Québécois de souche est positive, presque optimiste. Elle encourage tout lecteur à envisager une société d'inclusion, de communication et d'entraide interculturelle. Par sa prise de parole avec le "je", le narrateur est plus convaincant de la sincérité de ses intentions et de ses émotions. Dans le livre de Radwan, la narration autodiégétique nous plonge au cœur de la folie, mais en même

temps de la sagesse et de l'intelligence du personnage principal: «L'oubli parfait. La mort. Mon père en a fini avec la mémoire. Vive mon père qui a tout oublié. Oublié. Il a déjà oublié que c'est moi qui. Pardon, papa. Pardon» (77). La structure même du texte par ses répétitions de mots, ses phrases inachevées nous fait vivre l'instabilité de la folie. Cette perspective enrichit notre expérience de la folie telle que vécue par Radwan, mais aussi subit par le reste de sa famille. Le livre de Pierre-Luc Duranceau alias Rawi permet de comprendre la complexité des relations entre tous les membres de la famille: «Ma mère aimait tous ses enfants, peut-être m'aimait-elle un peu plus que les autres, mais ça n'a jamais été flagrant. Mon père n'aimait qu'un enfant. Le seul, l'unique» (98). Le père focalise sur Radwan, son garçon brisé par la folie. Grâce à la narration de Rawi, le frère écrivain, plus d'information interne nous parvient, ce qui éclaire la position des frères et sœurs de Radwan. Enfin, dans le livre d'Omar, notre vision s'élargit par un regard sur la guerre et la folie: «La guerre et la folie dépassent l'entendement, mais la folie de la guerre a peu à voir avec la guerre à la folie que l'on fait à l'intérieur de chez soi, dans le fond de sa caverne» (158). L'isolement dans la folie rend ce malheur plus insupportable que l'horreur de la guerre qui elle est partagée par toute une communauté.

En conclusion, les quatre perspectives narratives permettent une relativisation de chaque point de vue et une vision de la réalité plus complète et plus riche. En multipliant les mémoires et les expériences, il en résulte un tableau à la fois plus près de la réalité, plus coloré et plus créatif. Ce mode narratif multiple supporte donc bien l'écriture migrante caractérisée par l'hybridité de la mémoire et de l'identité.

De façon similaire, plusieurs narrateurs se partagent le texte de Nora Atalla, *Une escale à Kingsey Falls*. Tour à tour, d'un chapitre à l'autre, des villageois de Kingsey Falls prennent la parole pour raconter leur histoire. La plupart des chapitres sont narrés sur le mode interne, avec le "je" narratif, certains avec le "il". Dans le cas des histoires d'Emma, le personnage principal, il s'agit d'un narrateur externe impliqué, ange ou archange, qui bien qu'il soit externe, est omniscient. Chaque histoire est une pièce du casse-tête; ces pièces s'imbriquent les unes avec les autres en un tableau complet. Chaque narrateur par son style et le contenu de son histoire ajoute une dimension unique au tout, mais en même temps crée un effet de renforcement par les similitudes de construction stylistique et les thèmes qui se superposent. En particulier les thèmes de la solitude, de la mémoire, de la maladie et de la mort sont fortement présents: thèmes de l'exil dans une communauté aux origines culturelles multiples où peu à peu des liens se tissent et le bonheur se cultive.

Intertextualité et sémiologie: Métissage arabe-français-anglais

Le choc migratoire se ressent dans tout l'être par l'entremise de la mémoire. Les nouvelles expériences dans le pays d'accueil s'entrechoquent avec celles emmagasinées du pays d'origine. Cette hybridité mémorielle touche toutes les sphères de l'être, y compris bien sûr la culture et la langue. Le choc migratoire crée un choc des expressions et des mots. Lors d'un entretien dans *Passeurs culturels*, Nadia Ghalem exposait sa réflexion sur la place de la mémoire dans son œuvre: «Cultiver la mémoire, cela veut dire s'abandonner à un flot d'images rattachées à des émotions. [...] Les mots

aussi sont chargés de mémoire. Le mot terre, par exemple, n'a pas la même signification partout. Ici, elle est noire, grasse, riche, en Espagne, celle de la sierra, est sèche, balayée par le vent» (87). L'écriture migrante est enrichie de cette charge mémorielle hybride des expressions et des mots. Un métissage de l'arabe et du français québécois élargit le champ de la signification du langage à au moins deux cultures et parfois plus, dans une ouverture multiculturelle.

Dans *Le bonheur a la queue glissante*, peu de mots arabes, anglais ou d'autres langues sont insérés au texte français. Par contre, les proverbes arabes cadencent la pensée et la structure du roman. Ils renforcent les idées profondément ancrées en leur conférant une poésie imagée. Par exemple, alors que Dounia qui ne s'est pas sentie aimée de son mari en a payé de sa confiance en elle-même et de sa force, elle exprime par un proverbe la situation opposée pour illustrer ses pensées: «On dit que pour la femme aimée, même la lune est facile à bouger» (89). L'amour donne une force qui permet de réaliser même l'impossible. La difficulté de communication avec ses enfants est une source de questionnement central pour Dounia. Lorsqu'elle s'interroge sur la distance que crée l'éducation entre elle et sa fille, elle clôt sa façon de voir en disant: «Le meilleur des mots, un seul» (25). Ce dicton illustre bien sa pensée. Elle a remarqué que les gens qui vont très longtemps à l'école compliquent les choses les plus simples. Enfin, lorsqu'elle se remémore l'incident le plus humiliant de sa vie où son père l'a insultée au lieu de la protéger contre son mari violent qui lui assenait un coup de pied à la lèvre, c'est encore un proverbe arabe qui guide son comportement: «Laisse ton mal dans ton cœur et souffre en silence; le mal dévoilé n'est que scandale et déshonneur»

(143). La culture arabe patriarcale, en plus de la répression qu'elle exerce de façon générale sur la femme en la maintenant dans un état de soumission silencieuse, insiste plus particulièrement sur l'importance de préserver les apparences quant à la famille. Ainsi, de dévoiler la violence du mari ou la négligence du père la déshonorerait vis-à-vis de toute la société. Bien d'autres proverbes encore colorent, illustrent, poétisent le roman de Farhoud en plus de le structurer et de lui donner substance. Cet apport culturel arabe est d'autant plus présent que la narratrice est la grand-mère, celle qui a immigré à l'âge adulte, illettrée et ne parlant pas français. Dounia, nom qui signifie "le monde" en arabe, a subi un choc extrême en immigrant. Sa narration témoigne de ses difficultés à comprendre son pays d'accueil et l'entrechoc se situe plus au niveau de la culture que du mot. L'insertion des proverbes arabes, bien que traduits en français est une forme d'intertextualité "orale" qui témoigne de l'hybridité du texte.

Dans *Le fou d'Omar*, les mots s'entrechoquent dans plusieurs langues, principalement le français bien sûr avec de nombreuses expressions typiquement québécoises, l'arabe en particulier dans les moments forts au point de vue émotionnel, l'anglais souvent pour critiquer, faire de l'humour ou se divertir et occasionnellement l'italien. Les références à Allah se retrouvent à de multiples occasions: «Quel beau livre, je suis fier de toi, mon fils, je savais, je le savais, j'ai toujours cru dans ton immense talent. Allah akbar! Et Muhammad est son prophète» (34). Même s'il prétend avoir été abandonné par Allah et l'avoir abandonné lui-même, dans ses moments de joie et de désespoir, c'est à Allah qu'il réfère. Les frères également incorporent l'arabe à leur discours. Radwan en parlant d'une copine qu'il a eu dit: «Elle tient pas à moi, je tiens

pas à elle. Kif-kif. Je ne m'ennuierai de rien » (53). C'est donc égal de part et d'autre et la vie continue. Rawi aussi en parlant de la maladie de son frère insère un mot arabe: «L'œuvre du diable qu'on appelle Iblis» (90). Le "on", très utilisé en québécois, remplace le "nous". Autrement dit, "nous", notre famille, référons au "diable" en arabe, c'est-à-dire "Iblis". Parfois, Farhoud ajoute des commentaires où elle souligne que l'expression est québécoise. Dans l'exemple suivant, "comme ils disent" agit comme une division entre "nous", notre famille, et "eux" les québécois:

My father is dead and I'm not. Ça me fait rire. En disant not je vois nut. I'm a nut, you're a nut. [...] Ici il a viré boutte pour boutte comme ils disent, c'était l'arabe, juste l'arabe, rien que l'arabe. OK chef, you're the boss. Noix est un beau mot en arabe. Jawz ou lawz, on pourrait jamais insulter quelqu'un avec noix ou amande. Aucun bon sens, ces histoires de langues. (30)

Ce passage riche en métissage multilinguistique et culturel démontre que l'auteure est imprégnée de plusieurs langues et cultures qu'elle rapproche et contraste. L'anglais apporte l'humour, le français québécois une couleur locale et l'arabe le contraste. La voix de l'auteure se fait même entendre avec "ses histoires de langues". Dans le passage suivant aussi l'auteure se confond au narrateur: «Parler l'anglais est déjà un divertissement. Cela t'éloigne de ta langue maternelle et de la langue que tu as choisie pour écrire» (112). Rarement retrouvons- nous les clichés à l'encontre des arabes, mais le passage suivant en est un exemple que Farhoud utilise pour passer un message plus important sur la valeur des mots: «Beau tapis pas cher, mon frère, pour toi pas cher du tout, presque balèch. C'est vrai que le mot frère n'a pas le même sens en français qu'en arabe. Un mot c'est pas grand-chose dans le fond, c'est ce que tu y mets dedans qui est

important» (28-29). Abla Farhoud rejoint ici Nadia Ghalem citée plus haut lorsqu'elle parle des mots chargés de mémoire. Farhoud juxtapose les cultures afin de les comprendre et de les relier entre elles: «Peut-être que c'était un adon, comme disent les vieux Canadiens français. J'ai jamais entendu un jeune dire ce mot-là. Un adon. Il y a le mot don dans adon. Les vieux Arabes auraient dit minh Allah. Pour eux tout ce qui arrive vient d'Allah » (39). Dans ce passage, comme dans les passages qui suivent, Farhoud démontre qu'elle est québécoise dans la langue comme dans la culture à part entière. Elle en connaît la culture populaire comme ses plus grands poètes, ses expressions les plus inusitées comme les plus colorées et les plus répandues: «J'ai péter les plombs bien des fois. Sans les plombs, le circuit électrique capote. Une coche qui saute et tout l'engrenage est hors de contrôle» (25). La folie en québécois c'est "péter les plombs, capoter, sauter un coche". Finalement, l'intertextualité ajoute métaphore et poésie au texte avec une chanson de Gilles Vignault, chanteur et poète québécois:

*J'ai planté un chêne au bout de mon champ, chante la voix sublime de grand vent.
Perdrerai-je ma peine Perdrerai-je mon temps? L'amour et la haine ce sont mes
enfants. Et ce sont mes chaînes Serai capitaine Sur mon bâtiment Perdrerai-je
ma peine? Mon frère Rawi n'a pas planté de cèdre dans ce pays. (45-46)*

Ainsi, il perd son temps dans le mensonge plutôt que de se reconstruire une vraie identité. Peut-être est-il lâche?: «I'm a coward. I'm a looser. I'm a frog. You're a frog. Kiss me» (63). L'insertion de cette chanson populaire "I'm a frog, you're a frog, kiss me" est un pont entre l'immigré en difficulté et le québécois francophone dénigré, appelé "frog" par les anglophones. Farhoud, en incorporant à la fois le texte poétique de Vignault et la chanson populaire "I'm a frog", démontre une connaissance intime de

la culture québécoise. Cette connaissance lui permet de marier les cultures, de les contraster, de les admirer, d'en rire et d'en pleurer. Le métissage linguistique et culturel combiné à l'intertextualité confère donc une richesse et une poésie à l'écriture migrante des trois auteures de notre corpus. Et cette richesse poétique, en images et en idées, née du métissage démontre que l'ouverture sur le monde, par les interactions culturelles, favorise un imaginaire créatif bénéfique à la littérature. Et en retour, cette littérature offre un tableau du monde libéré des identités nationales et des limites territoriales.

CHAPITRE III

THÈMES DE LA PERTE IDENTITAIRE

Le choc migratoire se produit en conséquence de l'exil alors que coup sur coup, l'individu immigrant d'une part laisse derrière lui son pays, sa culture, sa langue, sa famille, ses amis et d'autre part entre en collision avec un monde qui lui est étranger. La perte de son pays et tout ce qui lui était cher et familier, fragilise l'immigrant. C'est dans cet état de vulnérabilité qu'il se heurte à l'inconnu. Le choc qui en résulte le paralyse et l'enferme dans un silence isolant. Cet exil territorial qui produit un exil existentiel, a été décrit par Clément Moisan et Rénate Hildebrand dans les termes d'exil extérieur et d'exil intérieur. Le premier est le bannissement ou l'expatriation de la terre natale et l'arrivée dans un pays inconnu. À partir de là, la deuxième forme d'exil débute, soit: «l'enfermement progressif dans le silence, dans l'imaginaire, dans la prise de distance des lieux, des gens et des cultures» (223). L'exil intérieur suscite ensuite des questions «d'existence, d'identité, de singularité, de solitude, de doute et d'incompréhension» (223). L'identité est remise en question alors que l'individu a perdu tous ces points de repère. Le partage de souvenirs communs, la complicité d'un regard et l'humour d'un jeu de mots sont partis en fumée, remplacés par un mur froid d'incompréhension érigé entre lui et tout ce qui l'entoure; pire encore, entre lui et celui qu'il n'est plus. Au Québec, au-delà des facteurs strictement individuels, la période historique à laquelle l'immigration a eu lieu, par exemple dans les années 1950 dans le cas des auteures de notre corpus, versus à

l'époque actuelle, modifiera l'expérience vécue et l'impact à long terme. En effet, d'une part la société québécoise à laquelle l'immigré s'intègre, et d'autre part le reste du monde d'où il provient font maintenant partie d'une globalité où les gens circulent plus aisément et où l'information surabonde de toutes parts. Toutefois, selon Simon Harel, le lieu a été négligé par les penseurs de la transculture: «entre une pensée de la déterritorialisation qui refuse la notion de lieu et une pensée de l'appartenance qui rejette l'idée d'un patrimoine culturel métissé» (113), il explore le lieu contemporain en tant que «lieu habité» en concluant que: «l'espace n'est pas notre extériorité instrumentale, il s'impose à notre corps défendant, car la démesure du lieu induit, dessine notre parcours et façonne notre pensée» (123). De la même façon, une génération auparavant, Simone Weil avait posé le dilemme de l'exil dans les termes d'appartenance au lieu:

L'enracinement est peut-être le besoin le plus important et le plus méconnu de l'âme humaine. C'est un des plus difficiles à définir. Un être humain a une racine par sa participation réelle, active et naturelle à l'existence d'une collectivité qui conserve vivants certains trésors du passé et certains pressentiments d'avenir. Participation naturelle, c'est-à-dire amenée automatiquement par le lieu, la naissance, la profession, l'entourage. (61)

De là, le choc incommensurable du déracinement dans l'exil. Confronté à une perte radicale incluant le lieu, la culture, la langue, l'entourage; la participation du migrant à son nouveau milieu n'aura plus rien de "naturel."

En somme, pour résumer le processus de perte identitaire suite à l'exil, nous le décrirons comme une dissociation identitaire, vécue comme un déchirement qui mène à

la dissolution de l'identité, autrement dit à l'anéantissement du "Moi" antérieur. Ceci est inévitable puisqu'une rupture s'est produite qui remet en question les certitudes les plus profondes de l'individu.

Ce choc migratoire produit un choc créateur dans les thèmes qu'il suscite. En effet, la perte identitaire se poétise sous différentes métaphores. La perte du sens de l'ouïe, la perte de la voix et de la parole sont des représentations de l'exil. La folie est une métaphore puissante de l'exil et le thème central dans *Les jardins de cristal* et *Le fou d'Omar*. Le thème de la mort, également une métaphore de l'exil, l'ultime exil, est central dans *Une escale à Kingsey Falls*.

Perte des sens: Isolement dans l'exil

Dans *La villa Désir*, Nadia Ghalem, nous présente le contraste entre ses deux narratrices, Nora l'auteure et Selma la comédienne. Nora personnifie l'immigrante intégrée, stable dans son identité d'écrivain et dans sa vie personnelle. Par l'écriture Nora s'est reconstruite une identité forte suite à l'exil. Selma au contraire vie entre la réalité et la fiction. Son travail de comédienne où elle doit se «couler» (56) dans différents personnages aggrave la dissolution de son identité. Selon Clément Moisan et Rénate Hildebrand, elle se déplace dans un «monde d'illusions» (235), comme la plupart des personnages de Nadia Ghalem, dans un «univers kafkaesque» (234). Son identité se dissout à force d'être multipliée. Elle se cherche, s'évade et se perd dans le voyage, dans ses rôles d'actrice et en amour. Lorsqu'elle s'investit dans le scénario de Nora, La Cité

interdite, elle se sent entrer dans un monde étranger, c'est «un genre de "folie" qui brûle une comédienne, la fait marcher sur le fil étroit qui sépare le réel de la fiction» (56). De plus, le titre du scénario, *La Cité interdite*, laisse entendre que ce monde étranger est un lieu clos, sans contact avec le reste du monde, un isolement tel que vécu dans l'exil. Même dans sa vie personnelle, elle distingue mal les limites du réel: «Elle ne savait plus d'ailleurs s'ils continuaient à jouer comme dans le film ou s'ils étaient dans la réalité» (89). Ce "ils" réfère à Selma et son amoureux, son "homme", dont le nom n'est jamais mentionné dans sa vie réelle, alors que le nom du personnage dans le film, Alef, est mentionné à maintes reprises. Le fictif est donc plus défini que le réel; c'est un mensonge qui semble plus concret que la réalité. Cette crise identitaire de Selma, Nadia Ghalem la représente métaphoriquement par une manifestation physique: une difficulté à entendre, la perte de l'ouïe. Ce qui attriste et inquiète Selma dans la surdité est la perspective d'avoir à «changer de monde» (30): «La transition, celle qui consistait à s'accoutumer à regarder encore et encore, à percevoir avec toute l'énergie de son corps les bruits, les mots» (30). La perte de sens, sa perception auditive qui s'effrite, est une perte de signification; elle n'entend plus, donc elle ne comprend plus. Elle devra compenser avec ses autres sens, son adaptation encore une fois à un nouveau monde, cet exil dans l'exil, lui coutera toute l'énergie qui lui reste. À l'exil territorial ou extérieur par son émigration de l'Algérie au Québec, s'ajoute maintenant l'exil existentiel ou intérieur, l'isolement par la surdité. Elle se sent «vidée, [...] sans visage et sans voix» (101). Cette grande fatigue qu'elle ressent l'avait déjà menée à la tentative de suicide par noyade: «Et cet envie d'aller mourir au fond de l'eau» (99). Au fond de l'eau, là où le silence règne. Dans ce

contexte, la surdité comme métaphore de l'exil correspond à un isolement extrême où l'identité est anéantie. Ceci dans sa projection ultime devient un souhait de mort.

Dans *La villa Désir*, nous constatons l'écart entre Nora et Selma dans leur transition suite au choc migratoire. En effet, le trauma de l'exil causera un choc dont l'ampleur sera modul e par l'intentionnalité du sujet et son adaptabilité. Autrement dit, un individu moins outillé ou moins préparé subira un choc d'une plus grande ampleur que celui qui est plus informé et prêt à participer activement à son processus de migration. La différence entre ces deux cas sera tangible dans la perspective de reconstruction du "Moi" que nous analyserons plus loin. La majorité des exilés se retrouvent dans la première catégorie. Ils deviennent les "gens du silence," tels que représentés dans la première pièce, du même nom, de la trilogie de Marco Micone. Erin Hurley, dans son analyse de la "culture immigrée" de Micone, souligne que les ruptures ontologiques de l'immigration résultent en la réduction au silence des immigrés par flottement social de ceux-ci entre les diverses cultures québécoises, soit la francophone, l'anglophone et la "culture immigrée" (11). Ce flottement social marqué par une connaissance insuffisante du français pour se sentir à l'aise parmi le groupe majoritaire francophone les marginalisent et les empêchent de se faire entendre au sein de la culture dominante. Parmi la "culture immigrée" hétéroclite, ils sont écrasés sous le poids de l'exil et survivent tant bien que mal dans l'entre-deux de leur étrangeté: Micone le dit bien dans *Le figuier enchanté*: «L'immigré est tiraillé entre l'impossibilité de rester tel qu'il était et la difficulté de devenir autre» (87-88). Ce point tournant, entre la vie et la mort, entre le choc qui tue et

celui qui transforme, est un passage qui peut s'étirer dans le temps en une oscillation prolongée; l'exilé est comme un acrobate débutant sur un fil de fer sans filet; il a quitté la terre ferme et se retrouve suspendu précairement; il doit faire des pas en avant et garder son équilibre, éviter la chute fatale, afin d'atteindre l'autre côté et enfin pouvoir marcher de nouveau de plein pied dans un ailleurs à découvrir.

De façon similaire à Selma qui perd l'ouïe dans *La villa Désir*, Dounia dans *Le bonheur a la queue glissante* perd la voix et sa capacité de s'exprimer verbalement comme représentation de l'exil existentiel. Dounia, la grand-mère immigrée au Québec à l'âge adulte partage ses pensées:

Quelquefois j'aimerais pouvoir parler, avec des mots. J'ai oublié, avec le temps. Depuis une dizaine d'années, il m'arrive d'essayer. Ça sort de ma bouche en boules déjà défaites. J'oublie des bouts de mots en dedans et personne ne comprend. Même moi, je trouve que tout est mêlé. Je vois bien que ce qui est dans ma tête et ce qui sort de ma bouche n'ont rien à voir. Alors je me tais. (15)

Elle se tait puisque ce qui sort de sa bouche est incompréhensible aux autres. Les mots sortent incomplets et désorganisés. Ceci est une représentation de l'exil en ce que le traumatisme est tellement grand qu'il isole et empêche l'expression de l'individu. Pour Dounia, l'exil territorial ou extérieur est en partie responsable de cette déconnexion, avec ses changements culturels et de langue. Mais son exil existentiel ou intérieur a également une composante plus profonde; un exil intérieur causé par les agressions physiques et verbales de son mari, soutenues par son père et toute la société patriarcale sous-jacente de son pays d'origine. Comme nous l'avons soulevé précédemment: «Sans même nous en apercevoir, notre muselière grandissait à mesure que nous grandissions... Laisse ton mal

dans ton cœur et souffre en silence; le mal dévoilé n'est que scandale et déshonneur... Toutes les femmes étaient pétries de ces mots et les murmuraient en silence. J'étais l'une d'elles et je le suis encore!» (143). Pour prendre la parole, émettre une opinion, la confiance en soi est nécessaire. Lorsque l'identité est ébranlée tôt dans la vie et que l'on devient l'«Autre», il est difficile de se reconstruire. Pour Dounia, le premier exil fut après son mariage, quand elle a dû déménager dans le village de son mari: «[...] c'est en vivant dans le village de mon mari que j'ai commencé à faire des comparaisons, à voir les différences, à vivre le manque et la nostalgie, à avoir envie d'être ailleurs sans pouvoir y aller, à me sentir étrangère» (42). Ce sentiment d'être étrangère, d'être celle qui est différente, place la personne dans une position d'observateur et non pas d'acteur. Il s'en suit une présence par l'écoute plutôt que la parole et jusqu'à une absence lorsque le fossé culturel est trop grand; une perte d'identité parmi les "gens du silence".

Folie: Stigmatisation et perte des points de repère

Dans *Le fou d'Omar*, la folie est une métaphore puissante de l'exil existentiel ou intérieur. Abla Faroud construit son roman autour de quatre narrateurs masculins, trois hommes d'une même famille d'origine libanaise immigrés au Québec et leur voisin québécois de souche. Ces angles narratifs multiples amplifient une expression subtile et sensible de la masculinité. Le traumatisme de l'immigration, puis le déchirement de la maladie mentale au cœur de cette même famille est une double marge qui isole socialement et provoque une crise identitaire. La mort du père, déclenchera une rechute vers la folie dans un isolement encore plus marqué. Cette suspension du temps, crée un

espace de réflexion, une quête profonde de l'identité et du sens de la vie chez les deux fils devenus orphelins. La folie, selon Daniel Marcheix, est un état dans lequel «se creuse l'écart entre soi et soi» (139). Le fils aîné d'Omar est atteint de folie, il pose la question à son père: «Qui suis-je papa, qui suis-je? [...] Tu es mon fils. Radwan, tu es mon fils. [...] Oui, papa, je suis ton fils, mais, qui est ton fils» (162)? Dans son analyse de l'œuvre d'Abla Farhoud, Marcheix explique ainsi cette folie: «L'inhabitabilité de l'être qui est le cœur structurant de la forme de vie farhoudienne avec notamment l'esthésie de la disjonction, repose aussi sur les impasses de la filiation qui sont à la fois une conséquence de l'émigration et une cause de l'exil existentiel» (142). En ce qui a trait aux «impasses de la filiation», il est clair que les attentes du père par rapport à son fils aîné étaient inatteignables: «Trop encouragé. Trop. Trop. Trop. Tout ce que je faisais n'était jamais assez beau, jamais assez grand pour lui. Je valais mieux que ça à ses yeux. Son fils Radwan valait mieux que tout ce que Radwan arrivait à faire» (25). Dans ce contexte d'attentes trop élevées, le sentiment d'incompétence a prédominé, empêchant Radwan de bâtir sa confiance en lui-même, ce qui l'a maintenu dans un état infantile. Ajouté à ce complexe du père immigré aux attentes excessives, l'absence de parenté due à l'exil a fait vivre la famille comme des «manchots, [...] collés les uns sur les autres» (50), isolés «dans une île perdue au milieu d'un océan gelé» (28). Comme si ce contexte aliénant d'exil ne suffisait pas, la sœur cadette de Radwan, Soroya, est morte brûlée dans l'incendie de leur maison: «Ma soeur jumelle de cœur et d'âme. Mon adorée. Il me reste une toute petite photo d'elle. [...] Cette photo est toute ma mémoire» (59). Soroya est morte avant que Radwan ne devienne «enténébré» (47). En regardant cette photo, sa

mémoire, Radwan décrit: «J'ai été coupé. Y a que ma main qui tient sa main. Et une partie de mon bras. Son visage de trois quarts. Et son sourire. Quand je bascule. Quand je. Quand je touche aux étoiles, je danse avec elle» (59). Cette tragédie semble faire partie des causes, ou du moins être un élément catalyseur de sa folie. Et cette folie, en quoi est-elle une représentation de l'exil, un exil existentiel? Chacun des narrateurs de la famille la caractérisent sous un angle différent. Mais tous ces points de vue se rejoignent pour nous faire ressentir l'immense déchirement de l'absence, d'un exil qu'on ne peut pas fuir. La voix de Radwan nous fait sentir la disjonction de l'identité dans la folie non seulement par les mots, mais aussi par la forme du texte: «Disjoncter. Disjoncter. Disjoncter. Ou mourir mourir mourir. C'est pareil. Je serai plus là. À me demander quoi faire. Comment faire. Quoi. Laisse-moi une petite place dans ton lit. Papa. Non mon fils non» (53). Radwan compare la folie à la mort. Dans les deux cas, ne plus être à l'intérieur de soi, le corps sans l'esprit. L'esprit en exil. Quant à Rawi le frère de Radwan, alias Pierre Luc Duranceau, son constat est le suivant: «Radwan, constamment arraché à lui-même, vit un exil de la pire espèce; mes sœurs essaient tant bien que mal de se refaire des racines avec l'aide de leurs enfants; mon frère Hafez défait toutes attaches à mesure qu'elles se font» (98). Pour Rawi, la folie est la pire forme d'exil. Mais lui aussi se perd dans l'exil. En effet, il a renié son identité, a sacrifié son âme pour échapper au désespoir, pour atteindre l'apparente réussite sociale en tant qu'écrivain: «Et choisir d'être libanais et artiste aurait été une double marge. La marge de la marge ne m'intéressait pas. Je voulais être mainstream» (103). Il s'est inventé une identité; changement de nom, fils unique et parents morts. Quant au père, il peint

l'atrocité de la folie sous plusieurs aspects caractéristiques de l'exil. D'abord, il avoue que la folie l'a démuni: «J'avoue humblement que je n'ai rien compris ni à la vie ni à la folie. La vie a dépassé tout ce que je pouvais en comprendre et la folie m'a désarçonné, m'a réduit en poussière, m'a asservi. [...] N'importe quel monstre, mais pas la folie» (156-157). Dans la folie, il s'est senti catapulté dans des pays inconnus où «rien ne ressemblait à rien, où aucun mot ne faisait sens, où aucun geste n'avait rapport avec l'autre» (159). D'autre part, il rend compte de la solitude extrême dans la folie, la comparant à la guerre: «J'ai connu guerre et folie, et, à un souffle de la mort, je choisirais la guerre, si je pouvais encore choisir, sans l'ombre d'un doute, sans aucune hésitation. Celui qui a dit que la guerre est la solitude absolue a vécu la guerre sans aucun doute, mais sûrement pas la folie, je veux dire la folie à l'intérieur de sa propre maison, dans sa famille. Même si la guerre est une horreur absolue, j'ai réussi à m'enfuir. Comment aurais-je pu m'enfuir de la maladie de mon fils» (158)? Et finalement, il appelle cette épreuve de la folie un crime contre l'humanité et conclut tragiquement que «Même mort, j'en veux à Dieu de m'avoir broyé de la sorte» (156). La folie, et qui plus est, la folie de son fils aîné a détruit le père.

De la même façon, dans *Les jardins de cristal* de Nadia Ghalem, la folie est une représentation forte de l'exil. Le personnage principal, Chafia, immigrée à Montréal écrit une lettre et un manuscrit à sa mère qu'une copine lui remettra et lui lira chez elle à Paris. Dans le manuscrit Chafia fait le récit de sa folie. Une folie représentant l'exil, un exil à l'intérieur d'elle-même. Cet exil intérieur est dû au choc migratoire et en réaction aux effets de la guerre; à la violence de son père et la froideur de sa mère:

Mais il était comme mort. La guerre l'avait entouré d'un espace vide que ni lui ni moi n'oserions franchir. La tendresse s'était perdue dans cet espace-là. Alors je me suis sauvée, je me suis retirée en moi-même, dans cette cage de verre où il y a des images, telle celle de mon grand-père qui me donnait les lourdes grappes de raisin vert et doré». (12)

Mais son grand-père est mort et de son enfance elle garde un souvenir douloureux:

Chers parents, me voilà, des siècles plus tard avec le souvenir de vous, et avec, devant moi et autour, vos regards multiples et sans chaleur. Vos regards de fantômes désespérés. Il y a dans ma gorge des éclats de cristal qui blessent les chairs et me renvoient des résonances de douleur jusque dans le creux du ventre. (13)

À la source de sa folie, il y a la guerre et ses effets sur son milieu familial, mais aussi son exil territorial, cette «déchirure de l'éloignement» (21). Et ancré encore plus profondément, il y a sa condition de femme qui lui pèse et l'empêche d'extérioriser ses frustrations et ses volontés librement: «Une femme ne se révolte pas. Sous peine de mort, j'ai couru, je me suis cachée et je me suis écorchée, me voila prisonnières des nuits sans sommeil et de cette folie qui me ronge tranquillement» (59-60). Son exil dans la folie est à la fois une prison et la clef de sa liberté:

Je ne suis pas faite pour les rêves sans issue, je suis grouillante de vie et, parmi vous, je me sens comme une grenouille dans un jardin de cristal, je dialogue avec des poupées de porcelaine, je vous l'ai déjà dit, elles répondent à mes mots décousus par des musiques mécaniques. Vous, c'est pareil. Vous restez là, derrière votre bureau, et ce qui est bien, c'est que le fait que je sois folle me donne un peu plus de liberté. (64-65)

Cette liberté dans la folie est comparable à celle de l'enfant qui s'ouvre aux autres avec spontanéité, sans peur et sans armure. C'est lorsque ceux qui l'entourent ont connaissance

de sa folie qu'elle peut être elle-même: «Au lieu de dire et faire des bêtises, je deviens drôle et gentille comme lorsque j'étais petite fille, c'est-à-dire tout à fait moi-même. Il faut donc que je sois folle aux yeux des autres pour pouvoir enfin devenir tout à fait moi-même, et cette étrange libération agit comme une guérison temporaire» (106). Donc la folie, qui représente l'exil existentiel, l'exil intérieur où l'identité est éclatée, est une prison lorsqu'elle s'y enfonce complètement. Mais lorsqu'elle réussit à la contrôler, elle est également une folie créatrice, un cri, un désir d'exprimer une identité unique, nouvelle et vibrante: «J'adore cette folie si ténue qui m'enchaîne aux autres, les proches et les lointains, les vivants et les morts. J'ai à la fois l'impudence et l'humilité de dessiner mes mots comme des signes tracés dans l'espace des grandes solitudes, dans l'espoir que quelqu'un captera le message» (138). Selon Leïla Mallem: «La folie est donc appelée, désirée, consentie car, de tare mentale, elle devient un formidable moyen d'expression et de revendication, un "alibi" pour déjouer la répression, combattre l'injustice, dénoncer la dictature masculine et sociale pratiquée sur les femmes» (221). Donc, pour Chafia, la folie est son outil de combat pour se réinventer une identité et communiquer vraiment avec les autres, éventuellement par l'écriture. Son exil sera une réussite en ce qu'elle réussira à se rebâtir une identité en ne sombrant pas dans la folie, mais en utilisant l'énergie créatrice de celle-ci dans l'écriture. L'écriture est l'espoir d'expression du "Moi" en relation avec l'«Autre»; la communication qui rompt la solitude. Elle admire les gens qui poursuivent un rêve en allant au-delà des normes pour le réaliser. La grandeur proche de la folie: «J'aime par-delà la mort ces hommes qui ont mis leurs mains au service des causes les plus folles, des entreprises les plus délirantes, de la construction de ce cocon

qui nous fait croire éternels et fait que nous nous agglutinons des yeux de la bouche et des oreilles aux murailles de l'univers où nous sommes condamnés à être aspirés, tôt ou tard» (139). Cette dualité entre folie et raison, Michel Foucault l'explique ainsi: «folie et raison entrent dans une relation perpétuellement réversible qui fait que toute folie a sa raison qui la juge et la maîtrise, toute raison sa folie en laquelle elle trouve sa vérité dérisoire» (41). L'équilibre entre raison et passion afin d'être soi-même et contribuer à la grande aventure humaine tout en ayant conscience de notre finitude, de notre inévitable mort.

Mort: Redéfinition du "Moi" à la mort d'un proche

Si la folie est un exil au niveau mental, la mort est, quant à elle, l'ultime exil. D'une part, notre mort est l'absence infinie de notre être; un voyage vers un ailleurs ou un nulle-part indéterminé. D'autre part, la mort d'un être proche est un choc pouvant provoquer une perte identitaire de façon similaire au choc migratoire. Dans les deux cas, la mort est une métaphore absolue de l'exil. Dans les romans de Nora Atalla, *La couleur du sang* et *Une escale à Kingsey Falls*, le thème de la mort est central. Nous analyserons ces deux textes, mais d'abord, un passage d'Abla Farhoud dans *Le bonheur a la queue glissante* exprime exactement ce concept d'exil suite à la mort d'un proche: «Je sais maintenant, puisque je le vis, que Salim avait peur de rester seul. Il avait pressenti que vivre sans moi, c'était entrer dans un territoire inconnu, un nouvel exil. Il ne voulait pas avoir à s'exiler de nouveau, sentir sa mort venir à pas lents» (152-3). Lorsqu'un proche meurt, c'est tous nos points de repère qui disparaissent. Notre identité est ébranlée

proportionnellement à l'importance de la relation. Nous devons nous redéfinir dans ce nouveau monde où l'être aimé n'est plus. L'Égypte de Nora Atalla est un pays déchiré par la guerre, selon l'expression d'Anne-Marie Alonzo, «un pays de guerre-terreur» (84). Il s'en suit chez Atalla une emphase culturelle sur le deuil étant donné l'impossibilité de retour d'exil. Ce deuil culturel est défini par Roberta Rubenstein comme étant: «The literary representation of mourning that results from cultural dislocation and the loss of ways of life from which an individual feels historically exiled or severed» (38). Dans *Une escale à Kingsey Falls*, nous nous retrouvons dans un village du Québec où le sens de la communauté s'épanouira dans un contexte multiculturel et trans-générationnel au cours du roman. Pour les immigrants, le traumatisme de l'exil territorial crée un espace de réceptivité à l'autre; mais pour les Québécois de souche ou les enfants d'immigrants, ce sera la mort filiale qui produira cet espace d'ouverture à l'autre. Dans l'œuvre d'Atalla, la mort d'un proche provoque un exil intérieur similaire à la perte des sens ou à la folie. Par cette forme d'exil existentiel, Atalla réussit à rendre universel les affres de l'exil, soit l'isolement, le désespoir et la perte d'identité.

Si la mort est un espace transitionnel de dissolution de l'identité, comme l'exil, l'élément salvateur qui assurera le passage de l'état de crise à cette nouvelle attitude de partage entre les villageois est encore une fois chez Atalla, comme avec Ghalem et Farhoud, un geste d'amitié et d'amour envers chacun d'eux. Dans les premiers chapitres d'*Une escale à Kingsey Falls*, Atalla présente plusieurs femmes qui ont en commun d'avoir perdu un mari, un frère ou un fils. Le premier personnage touché par le deuil de son mari est une veuve de longue date chez qui le sentiment de solitude a persisté dans le

temps: «Quand elle entra dans sa maison, un vide monstrueux la submergea tout à fait» (12). Sa mémoire lui rappelle, par les images du passé, le fossé entre son état actuel d'isolement et un bonheur qui a depuis longtemps cessé d'exister: «Les photographies muettes qui pendaient aux murs hurlaient la solitude d'Amélie» (12). Son deuil persiste, elle n'a pas trouvé le moyen de se rebâtir une identité avec de nouveaux points de repère; son existence demeure dans le passé, sans raison d'être dans le présent et le futur. Le deuxième personnage en deuil, Fanny, est une jeune femme dont le mari vient de mourir subitement et de façon inattendue. Elle est en état de choc: «La veuve s'abîma dans la contemplation du nom gravé sur le marbre jaspé. Elle murmura "Alexandre..." à trois reprises, fit un signe de croix, et quitta la dernière demeure de son époux avec, dans le pas, le terrible poids d'un avenir stérile et solitaire» (15). Elle sombre dans le deuil de ses rêves, une partie d'elle-même est morte avant de naître, elle n'aura pas d'enfants. Dans les mois qui suivent la perte de son mari, son identité quitte son corps et exilée, erre entre deux mondes comme un fantôme: «Depuis quand Fanny avait-elle acquis l'insupportable certitude de sa transparence? Un indéfinissable sentiment d'inanité, d'existence végétative, d'aridité affective. Une horrible dépression qui l'avait conduite jusqu'aux enfers» (67). Dans ce cas, la perte d'identité est clairement décrite, elle se sent transparente, complètement déconnectée et tombe dans un état dépressif majeur. La troisième veuve, Aurélie, s'isole dans le deuil jusqu'à sombrer dans le désir de mort: «Le vide omniprésent depuis le décès d'Ernest sembla d'emblée prendre des proportions effarantes» (27). Sa décision était prise de s'enlever la vie, mais un geste, sur lequel nous reviendrons plus loin, est venu à sa rescousse. Enfin, le personnage pivot du roman

affecté par la mort d'un proche est Emma, une jeune fille de douze ans, dont le jeune frère meurt d'un cancer: «Elle ne comprit qu'une seule et horrible évidence: un 14 février, la mort avait emporté Éthan, loin des siens, sans cœur de chocolat ni de papier, ni rien de rien! Emma avait eu la désagréable impression qu'un irrévocable décret lui avait détraqué son univers, sans autre forme de procès» (19). Emma vit un deuil profond, mais à la différence des adultes, elle trouve en elle la force nécessaire pour se rebâtir une identité et une raison d'être.

Dans *La couleur du sang*, la mort est le thème principal au premier degré et comme métaphore de l'exil. En effet, le personnage principal Hubert Martens a sept ans quand il perd son père d'abord et sa mère peu de temps après. En 1959, le gouvernement est au prise avec des conflits territoriaux et les Congolais se révoltent contre les abus de la colonisation Belge. Lors de ces affrontements de guerres territoriales et d'indépendance au Congo Belge, les parents d'Hubert sont tués; sa nounou l'aide à fuir son pays et s'exiler en Belgique, pays d'origine de ses parents:

L'avion vole au-dessus de l'aérogare qui déjà a disparu. Léopoldville n'est plus qu'une moucheture de fange. Hubert croule sous la tristesse. On lui a tout pris. D'abord son père puis sa mère et maintenant Marie-Jeanne. Il est seul au monde. Enfin, presque. Il y a Jeroen assis à côté de lui, il est très gentil Jeroen. Quand il a dû se détacher de Marie-Jeanne, Hubert a senti la pression de la main du prêtre qui essayait de le rassurer, de le consoler. Mais pour combien de temps? Que fera-t-il de lui à Bruxelles? (45)

Pour Hubert ce traumatisme extrême qu'est la perte de ses deux parents dans une mort violente sera un exil, l'exil de l'orphelin, auquel s'ajoutera un exil territorial coup sur coup. La mort de ses parents remet profondément en question son identité, lui enlève ses

points de repères, le rend vulnérable et désorienté. Cette perte est un choc annihilant, sa guerre intérieure avec laquelle il devra composer pour se reconstruire. N'eut été de Jeroen, Hubert aurait été complètement seul, à la merci d'une famille qui lui était étrangère et seulement intéressée par sa fortune. À la mort de Jeroen, plus rien ne le retient en Belgique. Lorsqu'en 1977, Hubert adulte revient au Zaïre, il porte encore en lui la blessure profonde de l'exil qu'il a subi: «Leur mort tragique a nourri chez lui une colère intérieure et un désir farouche pour la vengeance et le succès. Aussi, ce jour-là, le fils débarque en conquérant pour réussir là où avait échoué le père» (87). Ce retour au pays de son enfance avec mission de vengeance par la réussite est d'un symbolisme effrayant. À lui seul, il veut recoloniser un Zaïre qui tente tant bien que mal de se reconstruire à une époque fraîchement postcoloniale. Toutefois, d'un point de vue plus personnel, on y voit l'enfant, blessé profondément, qui tente de survivre à son traumatisme en se lançant à l'assaut de ses démons. Il a rebâti son identité, après l'exil intérieur dû à la mort de ses proches et à l'exil territorial, dans la solitude et l'amertume. Même s'il a bâti sa nouvelle identité sur des bases plutôt péjoratives, au moins il a trouvé une raison d'exister qui l'a aidé à survivre jusqu'à l'âge adulte. En retournant au Zaïre, il confrontera ses souvenirs traumatisant d'enfance. De cette façon, il trouvera des réponses à ses incompréhensions d'enfant et pansera ses blessures en s'ouvrant à d'autres personnes qui ont traversé cette période et connu des expériences similaires. Dans *La couleur du sang*, Atalla expose les affres du colonialisme belge au Congo, maintenant le Zaïre. Dans un pays dévasté par la guerre, l'anarchie, la corruption et les abus de dictatures qui se succèdent, l'exil devient une question de survie. Dans le cas des Congolais qui s'opposent

au régime, c'est la mort ou l'exil: «Minga s'est servi de son visage torturé pour terroriser les individus qui contrariaient le colonel, et ils s'évanouissaient mystérieusement dans la nature - nul n'aurait soupçonné un seul instant qu'ils se délassaient quelque part en exil -, et cette galaxie de portés disparus a fortifié le mythe entourant le personnage diabolique de Minga-le-Balafré» (389). Minga a donc deux visages, celui balafré qui inspire la peur et soutient les atrocités de la dictature, mais aussi un visage intérieur plus clément qui épargne parfois des vies en forçant les opposants à l'exil, plutôt que de les exécuter sommairement.

Dans le cas des colonisateurs belges, en particulier pour ceux qui sont nés au Congo, lors des guerres d'indépendance et interethniques, le "retour" en Belgique fut vécu comme un exil. Comme Hubert, ils ont fui la mort. Mais ils se sont retrouvés apatrides. Le retour au Congo, ou Zaïre, était un besoin pour plusieurs d'entre eux. Dans le cas d'Hubert, un enfant orphelin exilé en Belgique, le retour était une nécessité pour se retrouver. Mais c'est dans un esprit de vengeance contre le pays qui lui avait tout pris qu'il est revenu: «Bruxelles est bien loin maintenant et les blessures qu'elle évoque aussi. Voilà Léopoldville, Kinshasa. Congo belge, Zaïre. Une seule envie démange l'homme que la nécessité a acculé à l'exil: saisir le pays qui avait vaincu Léon Martens et le presser comme un fruit mûr» (86). Comme mentionné précédemment ceci semble aberrant dans un contexte postcolonial. Ne voit-il pas qui étaient les vraies victimes de la colonisation? Mais les blessures personnelles subies dans l'enfance aveuglent Hubert dans sa perception du tableau global. Il est en fait une illustration du cercle vicieux des violences sans fin résultant du colonialisme et de la guerre où tous, tôt ou tard,

deviennent à différents degrés à la fois victimes et agresseurs; ce qui perpétue les conflits et rend difficile la reconstruction du pays. Ce contexte politico-économico-social instable entraîne une augmentation de l'émigration dans la période postcoloniale ou l'après-guerre. La différence entre exil et émigration réside bien sûr dans le fait que l'exil est imposé, mais la part du choix lorsqu'il s'agit d'émigration est bien souvent très relative, encore plus lorsqu'il s'agit d'enfants.

Pour les auteurs des romans de notre corpus, soit les parents ont émigrés alors qu'elles étaient enfants, soit qu'elles ont émigré en tant que jeunes adultes. Le point commun est l'instabilité de l'époque postcoloniale qu'elles ou leurs parents ont vécu et l'espoir qui en découle de vivre dans un pays stable, tranquille et sécuritaire. De plus, le colonialisme a imposé sa culture et sa langue et malgré l'ambivalence que cela engendre chez le colonisé, cela devient partie intégrante de l'identité de la génération suivante. Émigrer vers un pays francophone implique donc une adaptation plus facile et par conséquent, une plus grande chance de succès. Dans *Les jardins de cristal*, Chafia relate la violence laissée par la guerre dans ses souvenirs d'enfance au sein de sa famille. Son corps devient une métaphore de la destruction causée par la guerre: «J'entends les percussions de vos cris de haine. Regardez: le corps de la petite fille polie n'est plus que pulsation. Il crache à flots le sang de la guerre et le bouillonnement vermeil de sa jeune existence broyée dedans» (13). Nadia Ghalem fait le parallèle ici entre les guerres entre les peuples et celles à plus petite échelle, mais dévastatrices pour les enfants, entre les parents. Des parents chez qui la guerre a probablement causé des séquelles post-

traumatiques. Les images fortes laissées par les conflits algériens se traduisent par des transpositions sanglantes représentant la destruction du noyau familial et par conséquent de l'enfance. La mort, conséquence de la violence de la guerre et de ses séquelles psychologiques, est une réalité dans l'histoire et une représentation de la destruction identitaire dans l'écriture de Nadia Ghalem ainsi que de Nora Atalla.

CHAPITRE IV

THÈMES DE LA RECONSTRUCTION DU "MOI"

Geste d'amitié: Inclusion dans la société d'accueil

Comme nous venons de le démontrer, l'exil se comprend d'abord comme une expérience de la perte. Perte du lieu et de l'être par déracinement du "Moi". Malgré ce choc traumatisant, Jacques Mounier dans son étude *Exil et littérature* se demande «pourquoi n'y aurait-t-il pas d'exils heureux» (5). Un "exil heureux" voudrait dire que le migrant a réussi à s'intégrer activement dans son nouveau milieu de vie et qu'il y trouve son bonheur. Pour atteindre ce niveau de bien être, il devra entreprendre un travail ardu de reconstruction du "Moi." Fernando Ortiz en a décrit les étapes qui se résument comme suit: Dans un premier temps, l'immigrant coupé de sa matrice subirait une "ex-culturation," période difficile où il doit assumer le déracinement de son pays d'origine. Il embrasse ensuite la culture du pays hôte en s'imprégnant de sa langue ainsi que de ses us et coutumes, deuxième étape du processus appelée "in-culturation". Suite à ce transfert, se créeraient de nouveaux phénomènes culturels que Ortiz nomme "néo-culturation." L'immigré acquiert ainsi une culture qui lui est propre, une culture hybride; enfin, l'ensemble de ce processus constituerait ce qu'Ortiz appelle la transculturation. Sur ces bases, un échange culturel bidirectionnel s'établit généralement, ce que Jean Lamore explique ainsi: «La transculturation est un ensemble de transmutations constantes; elle est créatrice et jamais achevée; elle est irréversible. Elle est toujours un

processus dans lequel on donne quelque chose en échange de ce qu'on reçoit (...). Il en émerge une réalité nouvelle, qui n'est pas une mosaïque de caractères, mais un phénomène nouveau, original et indépendant» (47). Ce processus de reconstruction du "Moi" qui se prolonge dans une dynamique sociale débiterait idéalement selon Naïm Kattan par «le choix d'accepter une deuxième naissance», ce qui «libère, engage et permet un nouveau départ» (32). Cette renaissance est un second passage de l'obscurité des eaux troubles à la lumière avec une bouffée d'air dans un grand cri salvateur et libérateur. Une renaissance qui met au monde une vieille âme réincarnée dans un corps aux yeux de la sagesse. En effet, la vie antérieure à l'exil prend place dans le nouvel être en tant que mémoire. Cette mémoire forme une base de données avec lesquelles comparer les informations ou stimuli provenant du nouvel environnement. Le modèle modal de la mémoire divise la mémoire en trois sous-systèmes, soit le registre sensoriel, mémoire à court terme et mémoire à long terme. La mémoire à long terme se bâtit à partir des éléments les plus répétés, sollicités et marquant du registre sensoriel et de la mémoire à court terme. L'exilé ne repart donc pas à zéro dans sa reconstruction du "Moi"; au contraire il bâtit de nouvelles connections à partir d'un réseau déjà existant dans sa mémoire à long terme et réorganise sa mémoire et éventuellement sa façon de voir et d'être au monde en confrontant à chaque fois les connaissances pertinentes encodées dans son cerveau avec les nouvelles entrées. Il s'agit d'un système binaire, c'est-à-dire composé de deux groupes de données, celle du pays d'origine emmagasinées dans sa mémoire à long terme et celles du pays d'accueil auxquelles il s'expose chaque jour. Au début du processus, il est fort probable que des chocs se produisent en raison

de l'antinomie des expériences et des différences sociales, culturelles et religieuses. Bien sûr, l'apprentissage sera accéléré dans plusieurs sphères d'activités par les connaissances déjà acquises. Toutefois, même dans le cas des activités pratiques, comme faire l'épicerie ou cuisiner, des ajustements seront à chaque fois nécessaires puisque l'environnement et la disponibilité des produits diffèrent.

Dans certains domaines, où les croyances interviennent, où les notions sont ancrées profondément, comme dans le cas de la religion ou des relations familiales, la comparaison des données au niveau cérébral produira un choc. Les nouvelles données ne seront pas acceptées; elles seront rejetées comme étant inacceptables et peut-être même incompréhensibles. Tout système binaire comporte des risques inhérents d'oppositions puisque constitué de deux éléments. Par exemple, le oui et le non; le blanc et le noir... Lorsque la binarité existe dans la complémentarité, le dualisme apparaît. Le dualisme se définit comme le caractère de ce qui comporte deux éléments distincts, opposés et complémentaires. Grâce à la plasticité cérébrale, les connexions neuronales s'altéreront avec les expériences répétées, la mise en contexte, la relativisation et ainsi, progressivement, l'individu s'adaptera à son pays d'accueil en reconstruisant sa conscience de lui-même et sa perception du milieu de vie dans lequel il évolue. Les données d'abord rejetées ne remplaceront pas nécessairement les croyances profondément ancrées, mais elles s'ajouteront et altéreront ainsi l'ensemble, ce qui produira la nouvelle identité, continuellement renouvelée. Bien sûr, pour que ce processus de reconstruction

mémorielle s'enclenche et progresse, des interactions avec la culture dominante sont essentielles; la solitude de l'exilé doit être brisée par des contacts avec son entourage.

La reconstruction identitaire nécessaire à l'intégration de l'exilé requiert une force intérieure alimentée par une ouverture et un soutien de son milieu social. Ceci prend la forme d'un geste d'amitié comme thème central dans *Une escale à Kingsey Falls* de Nora Atalla ainsi que dans *Le fou d'Omar* d'Abla Farhoud. En effet, Amélie se tourne vers l'«Autre» dans un geste de tendresse et d'amitié et ainsi, elle reçoit en donnant. En partant de sa pensée magique d'enfant qu'elle concrétise dans un geste qui touche et sort de l'isolement chaque villageois, elle réussit à insuffler la magie de l'espoir chez chacun d'eux:

Une année entière, déchirée par le chagrin, elle se persuada que n'eut été d'une carte de souhaits de la Saint-Valentin, Éthan aurait vaincu sa maladie. Une année entière, l'âme esseulée, elle se répéta que si les habitants de Kingsey Falls recevaient une carte de la Saint-Valentin, ils s'éveilleraient au matin sains et saufs. Une année entière, son cœur à elle en pièces, elle s'appliqua à fabriquer des cœurs de la Saint-Valentin. (20)

C'est par une nuit «à geler des dragons» (20-21) qu'Emma a distribué ses cartes de Saint-Valentin. Ce froid extrême la fait souffrir et met sa vie en péril: «Mais le plus étrange dans le martyr d'Emma fut qu'à chaque carte dont elle se départait, son sourire s'élargissait, ses frêles épaules s'allégeaient, cependant qu'Éthan lui paraissait plus paisible, plus serein» (21-22). L'effet de ce geste se répercutera sur tous les villageois, les transformant éventuellement en membres impliqués dans une communauté où l'on prend soins les uns des autres. De façon immédiate, ce geste a sauvé Aurélie du suicide: «Voilà

des semaines que méditait Aurélie Boisjoly. Au matin du 14 février, sa décision était prise et, n'eut été de la carte de la Saint-Valentin de la petite Emma Debrowski, il en aurait été fait d'Aurélie Boisjoly» (28). Emma touche aussi par son ton affectueux quand elle parle aux gens: «elle s'enfuit par la porte entrebâillée en lui balançant d'un ton affectueux un "Salut Octave!" Deux mots titanesques qui se frayèrent un chemin sous la carapace de gaieté factice de maître Legrand, le culbutant dans une bouillonnante cuve d'émotions» (64). L'effet boule de neige s'enclenche ensuite dans toute la communauté où les gens multiplient les contacts humains, la coopération et les gestes de tendresse, d'amitié et d'amour:

Car le miracle de l'amour s'était manifesté: sur les vitres de la chambre de la fillette, Octave avait peint, avec un réalisme époustouflant, une myriade d'étoiles qui chatoyaient dans un ciel indigo, alentour d'un gigantesque croissant de lune aux reflets argentés. Au travers des carreaux, on distinguait nettement la frimousse radieuse et émerveillée de Virginie Lelion, en chair et en os, bien vivante, derrière laquelle pleuraient sans retenue ses parents hébétés de bonheur. (66)

Virginie Lelion était atteinte d'un cancer et son état s'aggravait dans son refus de continuer à vivre. Par la peinture d'Octave ci-haut et l'action des camarades de classe ci-bas, Atalla nous montre la puissance de la solidarité entre êtres humains et ce dans le multiculturalisme et sans barrière générationnelle:

Près de deux cents bonnets volèrent en travers de la cafétéria, au milieu d'un strident éclat de hourras et de rires d'enfants euphoriques. Près de deux cents crânes rasés luisaient à la lumière des néons. Près de deux cents "Vassaux du cœur" —ainsi plus tard furent-ils surnommés— avaient déjoué leurs parents crédules, têtes tondues, frères et sœurs unis et solidaires, compatissants à la misère humaine de Virginie Lelion. (75-76)

Par le geste symbolique de tout le groupe de se raser le crâne, ils transmettent le message à Virginie Lelion qu'elle n'est pas une "étrangère", elle est comme eux et ils sont comme elle ... Elle n'est plus en exil par son cancer. Ils ont réussi à rouvrir les voies de communication entre eux et elle. Par ce geste, elle trouvera la force de poursuivre son combat en sachant qu'elle n'est pas seule.

Dans *La Villa Désir*, le personnage de Selma sombre dans des pensées suicidaires. Alors, la question se pose, comment échappera-t-elle à sa mort? Quelle force réussira à détourner ses pas du chemin de l'autodestruction fatale? Encore une fois, selon nous, le geste d'amitié et de tendresse est cette force capable de faire naître l'espoir. Ghalem présente l'amitié à travers le brouillard qui enveloppe Selma. Tout au long du roman, Selma soliloque au sujet de son amitié avec Hans: «L'amitié de Hans était comme une oasis dans le désert, un phare dans la nuit» (97). Toutefois, nous constatons que celui-ci reste absent, il n'est pas là pour elle. Elle ajoute juste après le passage précédant: «Pourquoi gardait-il le silence» (97)? Il semble que Hans fasse partie de la mémoire de Selma, de son passé. Il n'est plus qu'une bouée à laquelle elle s'accroche pour se maintenir à la surface. Elle se ment à elle-même quand elle pense: «Hans est tellement présent, tellement réel, que Selma ne saurait imaginer la vie sans son vieil ami... Tout ce qu'il disait hantait la jeune femme» (43). La seule place où il est "réel" est dans le monde imaginaire de Selma, dans sa tête; Hans est un mythe. Les élucubrations de Hans deviennent pour elle des vérités, des révélations et des paroles de sagesse. Le seul moment où il l'atteint dans le réel et dans le présent est par l'entremise d'une lettre qu'il lui a écrite à la demande de Nora. Cette lettre vient confirmer la distance entre lui et Selma.

Les mots d'amitiés qu'il lui écrit sonnent faux: «I am happy, mein liebe. Todo va bene. Somos juntos. Yo no te olvidare, salam» (100). À part «salam», il n'utilise pas les langues qui sont proches du cœur de Selma; il écrit négligemment un mélange d'anglais, d'allemand, d'italien et d'espagnol. Alors, si Hans est un ami mythique du passé, où se situe l'amitié réelle dans la vie actuelle de Selma? Nora est celle qui est vraiment présente. À plusieurs reprises, Nora offre son aide et son soutien à Selma: «Elle lui disait qu'elle avait été courageuse et qu'elle s'en était bien sortie. Que ce n'était qu'une question de temps, qu'elle surmonterait sa fatigue» (101). De plus, Nora lui donne son amitié et sa solidarité: «Ensemble, répétait-elle. Coude à coude, je ne te lâcherai pas. Tiens bon» (101). Nora a emmené ses enfants pour reconforter Selma et la plus petite de ses filles a glissé sa menotte dans la main de Selma: «Elle disait par gestes, comme seuls savent le faire les enfants, sa compréhension, son affection» (101). Et finalement, Nora était également revenue avec l'amoureux de Selma: «Il ouvrait ses bras, elle se réfugiait dans cet espace magnétique où elle se retrouvait entière, comme si toutes les parties de son corps se réconciliaient après l'éclatement. Elle lisait sur les lèvres de l'homme qui la sortait du silence» (101). Les mots d'amitié ne comptent pas autant que le geste. C'est par le contact humain d'affection et de tendresse qu'elle recouvre son intégrité. Elle sort du silence et retrouve son identité. Cet espoir lui permet de se relever et de se tenir debout sur la «frontière entre la ténacité et la lutte» (103). Elle voit son parcours comme un fil tendu sur lequel elle doit marcher seule, mais avec la confiance que: «Quelques fois des mains amies se lèveraient pour l'empêcher de tomber. Elle pourrait cacher sa tête fatiguée dans les bras de l'amour et sentir sous sa main les palpitations du cœur qu'elle

n'entend plus» (103-104). Les mains amies et les bras de l'amour l'empêcheront de tomber.

Ceci montre que sur la rude route de l'exil, la solitude est un adversaire sans merci. Alors, les gestes d'amitié et d'amour sont précieux et peuvent faire la différence entre un espoir de bonheur et la mort. Comme dans *La Villa Désir* où Selma a retrouvé l'espoir par un geste d'amitié, de tendresse et d'amour, Radwan sera sauvé de sa folie par le geste d'aide et d'amitié de son voisin. Ce voisin québécois est éduqué, cultivé, intelligent; c'est la voix d'un homme ouvert et prêt à échanger dans un esprit de rencontre interculturelle où les différences éveillent l'intérêt et les similitudes entre les êtres humains de toute origine. Il est un fin observateur, tout en demeurant un voisin respectueux. Son désir de communication avec ses voisins immigrés est frustré par leur fermeture: «Je peux pas faire plus que plus, et c'est pas faute d'avoir essayé. [...] Ils ne veulent rien savoir de personne, ça se voit: quelqu'un de fermé qui ne veut créer aucun lien, ça se voit tout de suite! Cette famille-là, on a rien qu'à regarder, pas besoin d'être fin psychologue, il y a quelque chose qui va pas» (14). Quand-même, aux longs des années il a appris à les connaître à distance. Lorsqu'il comprend que Radwan est seul, au prise avec la mort de son père, il insiste et franchit les barrières pour enfin offrir son aide et son amitié. Radwan nous fait part de l'intervention de son voisin:

Laissez-moi entrer, Radwan. [...] J'ai quelque chose à te dire, mon garçon... Je voudrais te parler, mon garçon... Je fonds. Je deviens liquide. Je suis un chien galeux qui reçoit une caresse. [...] Je suis un cœur qui bat à la tendresse. Juste entendre cet étranger m'appeler mon garçon avec cette douceur... L'acide de mon plexus se répand. Mon cœur ne tient plus. Il me reste encore la force de marcher. Traverser le salon. Ouvrir la porte du vestibule. Ma main déverrouille la porte. (181)

M. Laflamme calme Radwan et le rassure. Il veille aussi à ses besoins: «J'entends: Vous avez bien dormi? Je vous ai fait une soupe aux lentilles. Vous aimez les lentilles? Je suis mort. Au paradis» (182). Il croit rêver, le geste d'amitié de son voisin le touche profondément et le sort de l'isolement. De l'exil de la folie, apparemment sans remède, peut-on guérir? La main tendue de son voisin, sa voix rassurante et douce redonnent des forces à Radwan et le reconnecte avec la réalité. Quant à la famille, l'acceptation de la personne atteinte de folie telle qu'elle est semble être la voie de la guérison pour les proches. En effet, Rawi en revenant vers son frère agit comme un baume humain: «Il se jette sur moi. Me serre si fort. Il a fallu la mort de père pour que Rawi me serre dans ses bras. J'entends des pleurs. Beaucoup de pleurs. Moi aussi. Ça fait longtemps que j'arrive pas à pleurer» (183). Souvent, la folie n'est pas que la folie; Rawi, par l'acceptation, retrouve son frère:

Oui. Un fou est un homme. Mais tu n'es pas que fou. Tu es sage aussi. [...] Je le leur dirai. Que je suis ton frère. Que tu es un homme. Que tous les hommes ne sont pas obligés d'être tous pareils. Que tu es un homme bon. Douloureusement bon. Que tes antennes sont si longues qu'elles touchent parfois au paradis. (184)

Non seulement en acceptant son frère tel qu'il est, Rawi l'aide à vivre avec sa maladie et à mieux vivre puisque moins seul; mais par la même occasion, il se guérit lui-même de sa négation identitaire.

Écriture: Travail de reconstruction interne et transformation sociale

Le geste d'amitié est un élément externe ou social de reconstruction du "Moi". Il sort l'exilé de son état de solitude. En reconnaissant son existence et en lui ouvrant la porte de l'inclusion, c'est une bouée de sauvetage qui lui est tendue. Toutefois, un travail intérieur de reconstruction reste à faire pour l'exilé dont l'identité a été détruite. Le groupe restreint d'immigrés pour qui le choc migratoire n'entraîne pas une perte identitaire insurmontable, devient la voix éclairant la nuit; la voix ouvrant le passage entre et à travers les cultures. Micone, comme les écrivaines de notre corpus, Farhoud, Ghalem et Atalla, sont des «passeurs culturels», notion développée par Serge Gruzinski, c'est-à-dire qu'ils contribuent par leur écriture migrante au «métissage» des cultures qui progressivement conduit à l'hybridité de la société québécoise telle qu'on la connaît aujourd'hui. L'apport de l'écriture migrante québécoise est d'autant plus un baume sur les plaies de l'exil qu'elle informe et ouvre la communication sur les difficultés de l'exil au lieu de tomber dans le lyrisme. Said nous met en garde contre le risque de lyrisme littéraire de l'exil:

Is it not true that the views of exile in literature and, moreover, in religion obscure what is truly horrendous: that exile is irremediably secular and unbearably historical; that it is produced by human beings for other human beings; and that, like death but without death's ultimate merci, it has torn millions of people from the nourishment of tradition, family, and geography? (174)

C'est donc sans perdre de vue les vies détruites, les vies de misère de millions de réfugiés, de déportés, de sans papiers, que nous nous pencherons sur les effets de l'exil chez les

plus privilégiés d'entre les migrants, ceux qui réussissent à se réimplanter activement dans leur nouvel habitat. Au départ, pour l'exilé tout paraît différent, étrange, surprenant. Comme le dit si bien Said: «The exile's new world, logically enough, is unnatural and its unreality resembles fiction» (181). Lorsqu'il pose son regard sur le nouvel environnement, l'étrangeté de ce qu'il voit, la distance entre lui et ce qu'il appréhende le porte à être curieux, à chercher et à se questionner sur la nature de ce qui l'entoure. Ceci est une motivation et un atout dans l'écriture. Pour ceux qui se lanceront dans l'écriture, celle-ci participera à leur travail interne de reconstruction en créant à la fois un espace pour la mémoire du pays d'origine et un lien avec le pays d'accueil. Selon Moura et Lalagianni, l'écriture est un moyen et un espace de réconciliation dans l'altérité; ils expliquent ce concept en élaborant sur les "exils heureux":

Des exils qui, dépassant et reniant les expériences traumatisantes, aboutiraient à créer un rapatriement intérieur, un espace sécurisant où le sujet migrant, essayant de s'insérer dans sa nouvelle géographie, réconcilierait les lieux par l'écriture, créant ce troisième espace de tension et de création dont parle Homi Bhabha, un espace transitoire où les déplacements mémoriels, le passé et le présent coexisteraient sans heurt. (7)

Ceci correspond bien à l'expérience des écrivaines migrantes de notre corpus, soit Farhoud, Ghalem et Atalla. En effet, provenant de pays arabes méditerranéens, elles se sont intégrées à la société québécoise et leurs œuvres marient la langue, la culture et les paysages québécois aux références culturelles de leurs pays d'origine respectifs. Edward Said décrit bien cet effet positif de l'exil:

For an exile, habits of life, expression, or activity in the new environment inevitably occur against the memory of these things in another environment. Thus both the new and the old environments are vivid, actual, occurring together contrapuntally. There is a unique pleasure in this sort of apprehension, especially if the exile is conscious of other contrapuntal juxtapositions that diminish orthodox judgment and elevate appreciative sympathy. (186)

À différents degrés, ces auteurs partagent dans leurs œuvres leur expérience d'exil, de perte d'identité et le processus d'intégration qui permet l'épanouissement et la possibilité de bonheur. Le thème de l'écriture est très présent dans les romans de notre corpus. Celui-ci est présenté comme un moyen d'expression, d'échange, de reconstruction.

Dans *Les jardins de cristal*, Chafia écrit une lettre à sa mère, puis un manuscrit qui rend compte de sa folie. Pour Chafia, la narratrice, l'écriture est un pont entre elle et sa mère, une façon de survivre et une thérapie à sa folie:

Je deviens si parfaitement myope aussi que le flou autour de moi m'aide à mieux voir les caractères noirs sur blanc de la lecture et de l'écriture. Je suis leur trace mince comme une funambule qui traverserait des mers et des déserts en équilibre sur ces petites pattes de mouches pleines d'aspérités mais je m'y fais légère et m'y balance au gré de mon imagination. (138)

Et la folie, représentation de l'exil, permet une liberté d'écriture où s'exprime une poésie dans la forme et les images. «Une funambule qui traverserait des mers et des déserts en équilibre sur des pattes de mouches» est une métaphore du besoin de l'écriture pour l'exilée qui traverse la difficile phase de reconstruction de son identité. Ghalem transpose chez sa narratrice l'importance qu'elle-même accorde à l'écriture dans la stabilité, la reconstruction et la créativité. Dans *La villa Désir*, Ghalem oscille entre le réel et la fiction en montrant la fragilité de la comédienne, Selma, qui à force de se fondre dans des

personnages y perd sa vraie identité. Celle-ci s'exile dans des rôles qui la dévorent: «À force de jouer, j'ai peur de devenir incapable de me retrouver, d'être moi-même, comme ces menteurs qui ne savent plus distinguer le vrai du faux» (67). La comédienne craint les zones de flou et a peur de basculer dans la folie. C'est qu'elle ne fait pas entendre sa voix propre, elle incarne seulement le personnage né de la créativité de Nora, l'auteure: «— Tu mets tes mots dans ma bouche, me dis comment me comporter et décides de mes émotions, disait Selma» (66). Nora, quant à elle, contrôle et organise sa vie par et avec l'écriture. Elle a réussi à bâtir une famille grâce à l'écriture qui lui permet de rester à la maison. Elle affronte les difficultés dans la vie et représente ses convictions dans l'écriture: «Nora ne se laissait pas couler dans les difficultés de la maternité ou du célibat. Elle écrivait des rôles de femmes fortes» (24). Nora est action alors que Selma est rêve: «Nora vivait son amour avec Rani, Selma rêvait ses amours en voyageant» (12). Nora s'inspire de ses expériences, d'anecdotes, de la vie de ceux qui l'entoure pour construire, créer ses œuvres. Ce travail participe à l'organisation de sa pensée et ainsi à la construction toujours en mouvement de son identité.

L'écriture est également un thème central dans *Le bonheur a la queue glissante*. Myriam, la fille de Dounia la narratrice, écrit un livre sur sa mère, probablement précisément le livre que nous lisons, *Le bonheur a la queue glissante*. Puisque ce roman est en grande partie autobiographique, la critique sur l'écriture prend d'autant plus un caractère authentique par rapport à l'importance qu'Abla Farhoud accorde à la véracité de la représentation: «Est-ce que tu écris ce livre pour camoufler les choses, les ensevelir sous le tapis comme je l'ai fait toute ma vie ou pour montrer le vrai visage de ta mère»

(120)? La fille questionne sa mère pour l'écriture de son livre et sa mère l'encourage à regarder en face son histoire avec honnêteté. L'écriture, pour être un outil de reconstruction du "Moi", ne souffre pas le mensonge.

Dans *Le fou d'Omar*, Farhoud réaffirme le fait que l'auteur doit être vrai pour que son écriture soit un outil de reconstruction. Sinon l'écriture devient seulement un moyen de survivre à ses souffrances. En effet, Rawi s'est construit une fausse identité pour tenter de fuir les affres de son exil; il a changé de nom, maintenant Jean-Luc Duranceau, et s'est inventé un passé. Il ne voulait pas la double marge d'être Libanais et artiste: «Je voulais être dans le *mainstream*. Je voulais être connu, adulé, riche, je voulais avoir des amis qui m'adorent et des ennemis qui m'abhorrent, j'avais envie de briller, être une étoile montante, une star» (103). Il refuse d'écrire l'histoire de son frère Radwan atteint de folie parce que cela lui serait trop douloureux:

Je fais chaque livre comme si c'était le dernier. Les écrivains qui disent cela ne sont pas de mon genre: eux, ils se commettent, se donnent, se déchirent, sortent un livre tous les quatre, cinq ans, en un mot ils écrivent «avec leur sang»; moi, j'écris des histoires avec un plaisir fou. Et pourtant, chaque livre, je l'écris comme si c'était le premier, et le dernier. Avec frénésie. Écrire est la seule chose qui me sauve de ma vie. (121-122)

Pour Rawi, l'écriture agit un peu comme une drogue miraculeuse aux multiples effets: elle stimule, excite, fait oublier, engourdit et apaise. Dans son choix de négation de son identité, il s'isole dans le mensonge, sa vie est une construction factice où il n'a d'amie que l'écriture, une écriture de diversion et de divertissement. À la fin du roman, après la mort de leur père, alors que Rawi renoue avec son frère Radwan, et donc avec lui-même,

il partage son sentiment profond sur l'écriture: «— Un livre qui ne fait pas peur à celui qui l'écrit n'est pas un livre, Radwan. Un jour, tu le finiras, ton livre. Et tu le liras à tous ceux qui voudront entendre» (186). Et ce livre est *Le fou d'Omar*, de la même façon que *Le bonheur a la queue glissante* était le livre de Myriam, alias Abla Farhoud. Une littérature qui fait peur à son auteure puisqu'elle rouvre des cicatrices profondes et expose les blessures de l'exil jamais guéries. Une littérature qui opère de l'intérieur pour rendre les bases de la reconstruction identitaire solides. Une littérature qui ouvre la communication et fait comprendre la vie de façon universelle en élargissant le sens de l'exil à toute marque qui cause l'exclusion. Comme Farhoud le fait remarquer: «Exilés, nous le sommes tous, à des degrés divers. Certains avec la conscience d'être exilé, d'autres vivant l'exil sans conscience de le vivre» (98). Cette universalisation de l'exil rend pertinente l'expérience partagée dans l'écriture migrante à tous les êtres humains.

Les auteures de notre corpus, Nora Atalla, Nadia Ghalem et Abla Farhoud ont des mémoires et perspectives doubles qui voyagent de leur pays d'origine à leur pays d'adoption; des perspectives qui s'élargissent encore grâce à leur sensibilité et leur perception de l'«Autre» dans ses différences et son universalité à la fois. Selon Naïm Kattan, sur l'exilé: «s'il ne s'enferme pas dans la sécurité de la différence, il se met à jeter un regard candide et neuf sur la nouvelle société et s'apercevra alors qu'en changeant de langue et de culture, il n'a fait que se déplacer, qu'aménager à nouveau une distance. Il l'aurait fait de toute façon, différemment» (44-46). Cette distance est nécessaire à l'écriture puisqu'elle ouvre la possibilité à de nouvelles interprétations du réel. Si un sujet nous est proche, il faut d'abord s'en détacher pour pouvoir l'aborder dans l'écriture. Dans

le cas des migrants, s'il a trait à la terre d'accueil, le sujet est nouveau, la distance requise pour l'écriture est donc déjà là. Toutefois, l'écriture migrante se compose souvent d'une grande part autobiographique, une histoire qui est intimement liée à l'auteure, mais qui se développe dans l'ailleurs. Ainsi, lorsque Rawi dans *Le fou d'Omar* refuse d'écrire l'histoire de son frère, il objecte que:

Son histoire est si incrustée en moi que je ne saurais pas comment prendre la distance nécessaire pour la transformer, la transposer afin qu'elle devienne un roman, une histoire avec un début, un développement et une fin, un conflit qui se noue et se renoue. Il me semble que le nœud est si pervers et si pernicieux, si clair et si caché, glissant et rêche, fuyant et présent, qu'il m'apparaît impossible de le maîtriser et de le résoudre, même dans un livre. (104-105)

L'écrivaine migrante a donc le bénéfice d'une distance déjà inscrite par rapport aux lieux et personnages du pays d'accueil, mais elle affronte un travail intense et ardu de distanciation en ce qui concerne la représentation de l'action ou l'histoire de fond de son roman. Heureusement, ce parcours de distanciation n'est pas à recommencer du tout début à chaque fois. L'essayiste Jean Sgard remarque que l'exil vécu, synonyme d'«expatriation, de bannissement» (6) engendre l'exil imaginaire chez l'écrivain, qui est «sécession, prise de distance, affirmation d'une singularité, et finalement victoire sur toutes les formes de l'exil» (7). Cette distanciation générale inscrite dans l'exil est le gain de l'écrivain migrant face à toutes les pertes qu'il a subies. Il utilisera cette capacité de distanciation en regard de sa propre histoire; mais surtout, grâce à cette facilité de distanciation, il posera un regard interrogateur sur tout objet d'écriture offrant ainsi une perspective différente à ce qui pouvait paraître établi et allant de soi; le regard "neuf" de l'écrivain migrant ouvrira son champ créatif. Ainsi, selon Moura et Lalagianni,

«l'expérience de l'exil conduit l'écrivain à errer à la frontière, à hanter les marges du langage, à s'ouvrir à d'autres cultures, bref, à fictionaliser l'inquiétante étrangeté que crée le choc culturel» (7). C'est alors que «l'écriture, aidant le sujet migrant à s'éloigner d'une vision d'appartenance monolithique, réussit à promouvoir des constructions identitaires nouvelles, à favoriser l'émergence des cultures transnationales, à transformer enfin la souffrance de l'exil en créativité» (8). Alors que le sujet migrant renait à une nouvelle identité, sa vision d'appartenance s'élargit et quoiqu'il se bâtisse un "chez soi" au Québec, il ouvre en même temps ses horizons au monde. Par et dans l'écriture, la mémoire de celui qu'il était prend place dans le présent et ainsi la complexité du nouveau "Moi" peut se réorganiser en un tout unifié et harmonieux qui tient compte des expériences de vie d'avant l'exil. Dans le processus de sa reconstruction identitaire, le regard du migrant fait la transition de la peur ou la méfiance à la curiosité et au questionnement. Alors que son "Moi" se renforce, la mémoire qu'il conserve d'expériences passées cesse d'être une source de nostalgie destructive pour devenir un outil de relativisation dans sa quête identitaire et littéraire. La dualité, formée d'une part par sa mémoire du monde qu'il a quitté et d'autre part par le monde actuel qu'il appréhende, produit un regard nuancé qui interroge et étonne. De l'état d'anéantissement où il était tombé, il se relève et recouvre son intégralité enrichie, selon l'expression de Lalagianni et Moura, d'une «conscience culturelle» (8). C'est grâce à cette "conscience culturelle" que l'écrivain migrant contribuera par ses textes à transformer l'identité de la société dans laquelle il évolue. Non seulement, il aura réussi à allier mémoire et devenir dans le développement de son identité individuelle, mais de surcroît il façonnera dans le temps l'identité sociale

québécoise par les apports de son écriture. Mais cette transformation sociale nécessite des transferts culturels qui selon Pierre Nepveu impliquent «le défi difficile d'un dialogue entre les mémoires, d'une polyphonie qui se construit entre les textes, mais tout autant dans les lectures que l'on doit faire de ces textes» (A9), migrants et québécois. Ceci implique que l'identité de la société québécoise devienne une identité culturelle, ce qui est un concept plus large que l'identité nationale. Selon Moisan et Hildebrand dans *Ces Étrangers du dedans*, l'identité culturelle «est en continuelle transformation, allant du territoire occupé vers un ailleurs», et ils la décrivent comme «une construction plutôt qu'une donnée, une façon de voir la réalité des groupes en interaction plutôt que la propriété d'une communauté» (318). Il est intéressant de constater qu'identités individuelles et sociales se forment et se transforment selon les mêmes principes de mémoire, d'interaction et d'évolution dans le temps et l'espace. En général, chaque élément d'un tout participe à la nature de cet ensemble et inversement, le fonctionnement de l'ensemble contribue au bien être des éléments qui le composent.

Celle qui illustre ce principe de transculturalisme le plus clairement dans son texte est Nora Atalla dans *Une escale à Kingsey Falls*. Emma vit dans le village très multiethnique de Kingsey Falls. Nous avons déjà fait référence au geste d'amitié des cœurs de la Saint-Valentin. Ce geste est une forme de transculturalisme puisqu'en touchant le cœur de tous les gens de son village, elle devient un catalyseur de réactions en chaîne qui transforment chaque individu et les rapprochent les uns des autres. Par ce geste non seulement elle touche et change les autres, mais elle se reconstruit également: «Le plus étrange dans le martyr d'Emma fut qu'à chaque carte dont elle se départait, son

sourire s'élargissait, ses frêles épaules s'allégeaient, cependant qu'Éthan lui paraissait plus paisible, plus serein» (21-22). Ce geste fait boule de neige et modifie les comportements et les interactions entre tous les villageois. Dans le cas de la société québécoise ce principe se traduit par l'idée que chaque Québécois, d'où qu'il vienne, contribuera par son identité individuelle à définir la nature de l'identité culturelle québécoise avec le temps. Ceci sera vrai seulement si les conditions de vie dans cette société favorisent un développement identitaire et une reconstruction identitaire satisfaisants, en plus de permettre des interactions et des échanges constructifs entre les individus. Comme le dit Amin Malouf: «Je n'ai pas plusieurs identités, j'en ai une seule, faite de tous les éléments qui l'ont façonnée, selon un "dosage" particulier qui n'est jamais le même d'une personne à l'autre» (9-10). Et nous pensons qu'il en va de même de l'identité des sociétés.

CHAPITRE V

CONCLUSIONS

La créativité dans l'écriture migrante québécoise

Dans le présent travail, nous avons analysé six romans d'auteures québécoises originant de pays arabes méditerranéens, soit *La Villa Désir* et *Les jardins de cristal* de Nadia Ghalem, *Le fou d'Omar* et *Le bonheur a la queue glissante* d'Abla Farhoud et enfin *Une escale à Kingsey Falls* et *La couleur du sang* de Nora Atalla. Ses romans de la littérature québécoise s'inscrivent dans le courant de l'écriture migrante du Québec. Nous avons exposé et analysé comment l'exil produit un choc migratoire qui se transforme en choc créatif. En effet, la perte identitaire et sa reconstruction dans l'exil créent une double mémoire où les idées, les images et les mots s'entrechoquent. L'hybridité de l'écrivaine migrante lui sera précieuse dans l'écriture puisqu'elle favorisera une distanciation par rapport à son environnement et une capacité de relativisation des différences culturelles.

Par une étude sémiologique, nous avons montré la richesse du métissage des langues québécoise et arabe. Nous avons également constaté que le métissage des langues s'élargissait au-delà de la langue d'écriture et maternelle pour incorporer l'anglais, langue d'usage répandu à Montréal. Ce métissage, en plus de nourrir l'imaginaire en

créant une poésie d'images nouvelles et contrastantes, sous-tend une mixité idéologique et culturelle qui ouvre l'esprit à une vision plus tolérante du monde.

L'étude narratologique des romans de notre corpus nous a permis de constater que le point de vue narratif interne est privilégié, la plupart du temps dans un mode intra ou autodiégétique. Le "je" narrateur permet l'introspection que nécessitent ces romans presque autobiographiques. D'autre part, nous avons démontré que la narration est presque toujours multiple. Grâce aux perspectives différentes de chaque narrateur, l'auteure réussit à créer une mosaïque qui exprime la relativité de la réalité; angles de vision multiples engendrés par l'exil.

Au niveau des thèmes de l'exil, ceux-ci se divisent en deux grandes catégories, soit la perte identitaire d'un côté et sa reconstruction de l'autre. Les métaphores de la perte identitaire que nous avons analysé sont la perte de l'ouïe ou de la voix, la folie et la mort d'un proche. Ces thèmes représentent un exil existentiel ou intérieur comme métaphore de l'exil territorial. L'intérêt de ces métaphores est qu'elles peuvent toutes affecter n'importe quel être humain, élargissant ainsi la notion d'exil à un concept universel. Il s'en suit que l'écriture dans les œuvres de ces quatre auteures assume un caractère universel; ainsi, leur travail de recherche et son résultat littéraire devient accessible et pertinent à tous les êtres humains. Comme l'écrit Abla Fahroud dans *Le fou d'Omar*: «Exilés, nous le sommes tous, à des degrés divers» (98). La liste des formes d'exil est longue; l'exil de l'orphelin, de l'handicapé physique ou mental, du laid, du bègue, du pauvre, de l'analphabète, de la victime d'abus physiques, sexuels et

psychologiques, l'exil du prisonnier: l'exil dans la perte et la différence, l'exil de la douleur, la misère et l'isolement. L'autre catégorie de thèmes reliés à l'exil est celle de la reconstruction identitaire. Nous avons démontré comment le geste d'amitié permettait l'espoir d'une reconstruction du "Moi" et d'une intégration sociale. Nous avons en effet bien senti qu'en sortant l'exilé de l'isolement, le geste d'amitié était l'élément déclencheur dans la reconstruction de son identité. Toutefois, quoique l'invitation à l'intégration sociale soit nécessaire, l'intégration complète ne peut se réaliser sans un travail interne de reconstruction de la part de l'exilé. Cette reconstruction interne passe par l'écriture. En effet, nous avons constaté que le thème de l'écriture occupe une place centrale en particulier dans les œuvres de Nadia Ghalem et Abla Farhoud. L'écriture participera à leur travail interne de reconstruction en créant à la fois un espace pour la mémoire du pays d'origine et un lien avec le pays d'accueil; en effet, l'écriture sera un moyen et un espace de réconciliation dans l'altérité; elle permettra l'intégration et l'organisation de tous les fragments du "Moi" en un tout enrichi et harmonieux. Grâce à l'écriture, les "exils heureux" seront possibles. Dans tous les romans étudiés, un message d'espoir est clairement présent et cet espoir ouvre les portes à la possibilité de bonheur. En ce sens, nous sommes en accord avec Pierre Ouellet dans sa description de l'évolution et de l'impact de l'écriture migrante:

Les récits de migration sont des histoires de dépossession et de désappropriation, sauf qu'elles ne sont plus vécues sur un mode dysphorique ou négatif: la perte du soi accroît plutôt le sujet d'une altérité à lui-même qui l'élargit, lui donne du large et le libère de ses racines, l'étend dans le temps et dans l'espace, en lui donnant un autre lieu et une autre mémoire, de sorte que ses frontières intérieures et extérieures sautent l'une après l'autre, libérant le passage à tout ce qui peut le transformer, lui donner forme à nouveau, à partir d'un autre fond (47).

Par l'écriture, l'auteure migrante transcende les limites habituelles de l'appartenance à une seule culture et à un seul lieu. Quoique le passage soit difficile, ce déracinement est vécu comme une libération qui ouvre les horizons.

L'exil comme source d'inspiration à l'écriture se tarit-elle éventuellement? Pour Abba Farhoud, le thème de l'exil continue de nourrir sa création littéraire puisque son dernier roman, la plus autobiographique de ses œuvres, vient d'être publié en 2015 sous le titre de *Toutes celles que j'étais*. Elle nous y raconte son histoire d'immigrée qui a trouvé son chez soi dans le théâtre: «J'avais trouvé ma niche, ma maison, ma terre, mon théâtre. [...] Je venais d'un autre pays, oui, mais quand j'étais sur scène, j'étais de tous les pays. Ou du pays que je choisissais» (81). Elle s'est défini par le théâtre d'abord, en tant que comédienne, puis par l'écriture: «Ce que j'avais construit à travers l'art était devenu *mon* identité» (166). Lorsqu'il s'agit d'art, que ce soit le théâtre ou l'écriture, la passion qui s'y rattache fait que ces expériences marquent la mémoire et donc l'identité davantage. L'identité de chaque individu est unique de par ses gènes et ses mémoires.

Écriture migrante et société: Au-delà du transculturalisme

D'une société où se côtoyaient "deux solitudes" au Québec, les francophones et les anglophones, nous sommes passé au transculturalisme en l'espace de quelques décennies. L'écriture migrante a été un vecteur important de communication et d'interaction entre les différentes communautés culturelles au Québec. Elle a favorisé le respect et l'échange entre les nouveaux arrivants et les Québécois "de souche" pour former une grande communauté enrichie des apports de chacun. Mais où en sommes-nous aujourd'hui? Au-delà du transculturalisme?

Les critiques Jean-Marc Moura et Vasiliki Lalagianni expliquent que «dans un monde contemporain caractérisé par la fluidité des populations au sein du "village global", parler des cultures stables et figées, serait absurde et anachronique» (5). Cette vision des sociétés actuelles est partagée par Arjun Appadurai dans son évocation d'un monde déterritorialisé qui offre «une perspective dynamique sur des identités en constante réélaboration» (18). Selon Joël Des Rosiers: «C'est que la résidence dans un espace donné, habiter un lieu, fut longtemps un critère d'identité. Or, dans cette ère de migrations planétaires, d'exodes et de voyages, l'attribution identitaire par le lieu d'origine ou de «transplantation» ou les deux à la fois devient inopérante» (xvii). Nous adhérons au fait que Montréal comme bien d'autres grandes villes du monde habitent des populations en mouvement pour qui l'appartenance au lieu a moins de signification que leur affiliation intellectuelle ou professionnelle, qui ne connaissent plus de frontières. Ceci est particulièrement vrai en ce qui concerne les artistes pour qui leur art, dans le cas

spécifique qui nous occupe, leur écriture, devient leur identité dynamique tout au long de leur carrière. Le phénomène s'applique également au monde des affaires où la sous-traitance internationale et la délocalisation de la production à l'étranger est devenue monnaie courante. Ce "village global" existe en partie par la fluidité des populations dans ses déplacements physiques d'un lieu à un autre qui produit une homogénéisation internationale, mais surtout par l'accès instantané et global à l'information dans toutes les sphères d'activités. Par contre, comme nous le rappelle Simon Harel, dans sa notion du lieu habité, l'oïkos existe en interconnexion avec l'intervention d'un sujet dans l'histoire. Donc, même si le lieu d'origine ou le pays d'adoption ne définit plus l'identité de l'individu, le lieu demeure important en ce que «Le lieu nous habite [...] et façonne notre pensée» (123). Le parcours identitaire transcende les frontières, mais reste donc en connexion avec chaque lieu, en tant que "lieu habité".

Ce qui nous amène à la notion de transnationalisme que Janet Paterson définit et analyse dans son article *Identité et altérité: littératures migrantes ou transnationales?* Selon Paterson, une identité transnationale implique un nouveau rapport à l'espace, c'est vivre dans le maintenant ici. Il ne s'agit donc plus de s'accrocher au pays d'origine mais d'embrasser la présence dans un nouvel environnement interconnecté. L'individu se définit donc en fonction de ce nouvel espace et il sort de la non-appartenance. Selon Paterson «le sujet clivé, dépossédé et en dérive est remplacé par un sujet mobile, fort dans la possibilité d'un renouvellement identitaire» (98-99). Au niveau littéraire, le sujet fictif transnational ressemble au sujet migrant dans une certaine mesure, mais selon

Paterson il en diffère en ce qu'il «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 des souvenirs» (96). Un exemple d'auteur transnational, ou mondial, serait Oak Chung qui publiait en 1995 un recueil de nouvelles, *Nouvelles orientales et désorientées*, dont les personnages de différentes nationalités vont et viennent entre l'Inde, les États-Unis, la Chine, le Chili et la France. Selon Moisan et Hildebrand: «Chaque nouvelle est le lieu de mouvement, de voyage, de déplacement dans le temps et l'espace, de passage d'un état à un autre» (219). Ce qui caractérise le sujet fictif transnational. Du point de vue de l'œuvre littéraire, pour le critique Jean-Jacques Thomas, une œuvre transnationale «transcende toute problématique liée à la question du nationalisme littéraire. Il s'agit d'une nouvelle façon de se concevoir, de se décrire, bref une nouvelle façon d'être humain» (31). Cette nouvelle façon d'être humain, sous-tendue par une identité mouvante, dynamique, fait résonner le concept bouddhiste d'impermanence. Ce concept, développé par le Dalai-Lama lors de son entretien avec Howard Cutler dans *L'art du bonheur*, nous informe que «Le changement permanent est dans la nature de tout phénomène. À l'inverse, la capacité à demeurer identique fait défaut à toute chose» (154). L'acceptation inconditionnelle de cette loi de la vie, quoique difficile à atteindre, permet de se libérer des souffrances associées au changement et même d'accueillir les transformations inévitables et continues de tout organisme vivant positivement. L'individu qui atteindra ce niveau de sagesse, percevra les transformations

identitaires qu'entraîne l'exil comme allant de soi, puisqu'il aura même accepté et sera conscient de l'inévitabilité de sa propre mort.

Plusieurs études sur l'écriture migrante au Québec s'étaient concentrées sur l'influence de celle-ci au niveau social. Notre approche critique de ce genre littéraire a voulu approfondir l'analyse du texte, peu étudié chez la plupart des auteures migrantes québécoises. Nous avons donc concentré notre analyse au niveau de la sémiologie, de la narration et des thèmes, tout en abordant l'aspect de l'impact social de façon actualisée par rapport au monde littéraire et social qui nous entoure aujourd'hui, trente-cinq ans après la naissance de l'écriture migrante. Quoique la littérature migrante de par sa richesse et son universalité offre encore de multiples pistes de recherche à explorer, nous pensons que de nouvelles voies d'études s'ouvrent aux critiques avec la littérature transnationale. Littérature que nous nommerons littérature mondiale pour la libérer plus complètement des frontières. Ce mouvement littéraire s'inscrit dans le concept de "littérature-monde" tel que décrit par le manifeste paru dans le journal *Le Monde* en 2007. En effet, le manifeste intitulé *Pour une "littérature-monde" en français* est une prise de conscience d'une renaissance de la littérature française au niveau mondial; une littérature décentralisée par rapport à la France et libérée de toutes frontières nationales:

Le centre relégué au milieu d'autres centres, c'est à la formation d'une constellation que nous assistons, où la langue libérée de son pacte exclusif avec la nation, libre désormais de tout pouvoir autre que ceux de la poésie et de l'imaginaire, n'aura pour frontières que celles de l'esprit. (*Le Monde*, 2007)

Au Québec, la littérature en français a mis du temps à trouver sa voix et à être reconnue:

Comment a-t-on pu ne pas reconnaître en Réjean Ducharme un des plus grands auteurs contemporains, dont *L'Hiver de force*, dès 1970, porté par un extraordinaire souffle poétique, enfonçait tout ce qui a pu s'écrire depuis sur la société de consommation et les niaiseries libertaires? Parce qu'on regardait alors de très haut la "Belle Province", qu'on n'attendait d'elle que son accent savoureux, ses mots gardés aux parfums de vieille France. (*Le Devoir*, 2007)

Le Québec a dû développer ses propres institutions littéraires pour s'auto-reconnaître et bâtir la littérature québécoise. L'écriture migrante a ensuite guidé cette littérature québécoise dans son ouverture sur le monde. Plus récemment, avec la disparition de la Mère Patrie, la France, comme seule référence et juge de la valeur des œuvres littéraires en français, les œuvres provenant des quatre coins du monde peuvent être appréciées selon des critères renouvelés qui accueillent une langue en évolution à l'image du XXI^e siècle caractérisé par une grande mobilité des gens, une multi-hybridité des populations et des communications planétaires instantanées. Ces réalités mondiales influencent la langue et la façon d'être au monde, ce qui se reflète dans l'écriture et devra être pris en considération dans la critique et la reconnaissance de ces œuvres de la littérature mondiale française.

OUVRAGES CITÉS

- Alonzo, Anne-Marie. *Écoute, Sultane*. Montréal: L'Hexagone, 1987. Imprimé.
- Appadurai, Arjun. *Modernity at Large: Cultural Dimensions of Globalization*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1996.
- Atalla, Nora. *La couleur du sang*. Québec: GID, 2007. Imprimé. Atalla, Nora. *Une escale à Kingsey Falls*. Québec: GID, 2008. Imprimé.
- Baudelaire, Charles. *Les fleurs du mal*. Paris: Gallimard, 1972. Imprimé.
- Benjamin, Walter. *A lyric poet in the era of high capitalism*. London: NLB, 1973. Imprimé.
- Bourhis, Richard et Rodrigue Landry. *La loi 101 et l'aménagement du paysage linguistique au Québec*. Montréal, Revue d'aménagement linguistique; Hors série, 2002. Imprimé.
- Carrière, Marie et Catherine Khordoc. *Deuils au pluriel: sur deux textes d'Abla Farhoud*. Voix et images 31(3, 93) (2006): 105-125. Imprimé.
- Charbonneau, Caroline. *Exil et écriture migrante: les écrivains néo-québécois*. Montréal: Bibliothèque nationale du Canada, 1997. Imprimé.
- Chiha, Doha. *La francophonie en Égypte. Aperçu historique*. Cahiers de l'Association internationale des études françaises 56 (2004): 67-73. Imprimé.

- Cutler, Howard. *L'art du bonheur: Sa sainteté le Dalai-Lama et Howard Cutler*.
Traduction Adrien Calmevent. Paris: Laffont, 1999. Imprimé.
- Des Rosiers, Joël. *Théories Caraïbes: poétique du déracinement*. Montréal: Triptyque,
1996. Imprimé.
- Ertler, Klaus-Dieter et Martin Löschnigg. *Constructions culturelles de la migration au
Canada*. *Canadiana* 9 (2011): 269. Imprimé.
- Farhoud, Abia. *Immigrant un jour, immigrant toujours ou comment se décoller une
étiquette ou se décoller de l'étiquette. D'autres rêves. Les écritures migrantes au
Québec*. Venise: Supernova, 45-59. 2000. Imprimé.
- Farhoud, Abia. *Le bonheur a la queue glissante*. Montréal: Typo, 2004. Imprimé.
- Farhoud, Abia. *Le fou d'Omar*. Montréal: VLB, 2005. Imprimé.
- Farhoud, Abia. *Toutes celles que j'étais*. Montréal: VLB, 2015. Imprimé.
- Foucault, Michel. *Histoire de la folie à l'âge classique*. Paris: Gallimard, 1976.
Imprimé.
- Ghalem, Nadia. *La villa Désir*. Montréal: Guérin, 1988. Imprimé.
- Ghalem, Nadia. *Les jardins de cristal*. Montréal: Hurtubise HMH, 1981. Imprimé.
- Giguère, Suzanne. *Passeurs culturels*. Québec: IQRC, 2001. Imprimé.
- Glissant, Édouard et Patrick Chamoiseau, *Quand les murs tombent: l'identité
nationale hors-la-loi?* Paris, Institut du Tout-monde, Galaade éditions, 2007.

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

Imprimé.

Harel, Simon. *L'Exil dans la langue maternelle: l'expérience du bannissement*. Québec

Studies 14 (1992): 23-30. Imprimé.

Hurley, Erin. *Devenir Autre: Languages of Marco Micone's culture immigrée*.

Volume 25. (1-2). Printemps, automne, Montréal. 2004.

Kattan, Naïm. *L'écrivain migrant. Essai sur des cites et des hommes*. Montréal,

Hurtubise, 2001. Imprimé.

Klaus, Peter. *Littérature et identité (nationale) dans les cultures francophones*

contemporaines: un parallèle surprenant dans la création littéraire algérienne et québécoise. Tangence 59(1999): 77-86. Imprimé.

Kristeva, Julia. *Étrangers à nous-mêmes*. Paris: Fayard, 1988. Imprimé.

Labelle, Micheline. <http://www.encyclopediecanadienne.ca>, *Politique d'immigration du Québec*.

Lalagianni, Vassiliki et Jean-Marc Moura. *Espace méditerranéen*. New York: Rodopi,

2014. Imprimé.

Lamore, Jean. *Transculturation, naissance d'un mot*. Paris: Triptique, 1992. Imprimé.

Le Bris, Michel. "Pour une littérature-monde." *Le Monde* 17 mars 2007: 1. Imprimé.

Le petit Larousse, grand format. Paris, 1999. Imprimé.

Maalouf, Amin. *Les identités meurtrières*. Paris: Grasset, 1998. Imprimé.

- Mallem, Leïla. *La folie féminine et ses représentations romanesques dans quelques œuvres algériennes et libanaise*. Cedex: Septentrion, 1999. Imprimé.
- Marcheix, Daniel. *Les incertitudes de la présence: Identités narratives et expérience sensible dans la littérature contemporaine de langue française: Algérie-France-Québec*. Berne: Peter Lang, 2010. Imprimé.
- Micone, Marco. *Le figuier enchanté*. Montréal: Boréal, 1992. Imprimé.
- Moisan, Clément. *Écritures migrantes et identités culturelles*. Québec: Nota bene, 2008. Imprimé.
- Moisan, Clément, Renate Hildebrand. *Ces étrangers du dedans: Une histoire de l'écriture migrante au Québec (1937-1997)*. Québec: Nota bene, 2001. Imprimé.
- Mounier, Jacques. *Exil et littérature*. Grenoble: Ellug, 1986. Imprimé.
- Nepveu, Pierre. *L'Écologie du réel. Mort et naissance de la littérature québécoise contemporaine*. Montréal, Boréal, coll. «Papiers collés», 1988, 243. Imprimé.
- Nepveu, Pierre. "L'impossible oubli. Le vrai défi du pluralisme est celui non pas d'une négociation mais d'une relativisation de la mémoire." *Le Devoir* 10 juin 1997, A9. Imprimé.
- Ouellet, Pierre. *Les Identités migrantes: la passion de l'autre*. Regards croisés sur le métissage. Québec: Les Presses de l'Université Laval, 2002. 39-57. Imprimé.
- Paterson, Janet. *Identité et altérité: littératures migrantes ou transnationales?* Interfaces Brasil/Canada, Rio Grande 9 (2008): 87-101. Imprimé.

Poirier, Claude. *Dictionnaire du français plus*. Québec: Centre Éducatif et Culturel, 1988.

Imprimé.

Rubenstein, Roberta. *Home matters*. London: Palgrave Macmillan, 2001. Imprimé.

Said, Edward W. *Reflections on exile and other essays*. Cambridge: Harvard University Press, 2000. Imprimé.

Schaepli, Laura M. et Anne M.C. Godlewska. *Ignorance and historical geographies of Aboriginal exclusion: Evidence from the 2007 Bouchard-Taylor Commission on Reasonable Accommodation*. *Le Géographe canadien* 58(1) (2014): 110-112.

Imprimé.

Simon, Sherry. *Écrire la différence. La perspective minoritaire*. *Recherches sociographiques*. 25. no 3. septembre-décembre 1984. 457-465. Imprimé.

Thomas, Jean-Jacques. *La Poétique historique transnationale de Joël Des Rosiers*. *Québec Studies*, v. 37, p. 79-89, 2004. Imprimé.

Weil, Simone. *L'enracinement. Prélude à une déclaration des devoirs envers l'être humain*. Gallimard. Paris, 1949. Imprimé.

OUVRAGES CONSULTÉS

- Arino, Marc et Marie-Lyne Piccione. 1985-2005: *Vingt années d'écriture migrante Québec: Les voies d'une herméneutique*. Eidôlon 80 (2007): 1-239. Imprimé.
- Benat-Tachot, Louise et Serge Gruzinski (dir.), *Passeurs culturels. Mécanismes de métissage, Marne-la-Vallée* ; Paris, Presses Universitaires de Marne-la-Vallée ; Fondation Maison des sciences de l'homme, 2001. Imprimé.
- Brunet, Julie. *Histoires de grand-mères: Exil, filiation et narration dans l'écriture des femmes migrantes du Québec*. Les cahiers de l'IREF 13 (2004): 1-110. Imprimé.
- Crépeau, Noémie. *Lier les présents aux absents: Regards sur la condition d'exilé dans les littératures libano-québécoise et arabe contemporaine*. Montréal: Université de Montréal, 2012. Imprimé.
- Dahab, F. Elizabeth. *Voices of exile in contemporary canadian francophone literature*. New York: Rowman & Littlefield, 2009. Imprimé.
- Dilk, Sylvie. *La voix de la double appartenance, dans le roman de Mona Latif-Ghattas, Le Double conte de l'exil*. Winnipeg: Bibliothèque nationale du Canada, 2004. Imprimé.
- Ghalem, Nadia. *Du système international à la société internationale: communication, identité, culture, nationalismes*. Montréal: UQAM, 1994. Imprimé.

- Ireland, Susan et Patrice J. Proulx. *Negotiating new identities in Québec's écriture migrante*. Contemporary French and Francophone Studies 13(1) (2009): 35-43. Imprimé.
- Ireland, Susan et Patrice J. Proulx. *Textualizing the immigrant experience in contemporary Quebec*. Westport: Praeger, 2004. Imprimé.
- Lebrun, Monique et Luc Collès. *La littérature migrante dans l'espace francophone: Belgique-France-Québec-Suisse*. Fernelmont: InterCommunications, 2007. Imprimé.
- Maddox, Kelly-Anne. «*Mon pays, c'est mes enfants et mes petits-enfants*»: exils et transcendance dans *Le Bonheur a la queue glissante d'Abla Farhoud*. Voix plurielles 2(2) (2005): 2-11. Imprimé.
- Montandon, Alain. *Abla Farhoud: portrait d'une libanaise en exil. À propos du vieillir dans Le bonheur a la queue glissante*. Neohelicon 33(1) (2006): 81-90. Imprimé.
- Parris, David L. *Cent ans de migration littéraire*. International Journal of Francophone Studies. 12(2,3) (2009): 405-416. Imprimé.
- Veillette, Marie-Paule. *La représentation de la folie dans l'écriture féminine contemporaine des Amériques*. Montréal: Bibliothèque nationale du Canada, 2000. Imprimé.
- Vinke, Linda. *Le parcours identitaire dans Le Bonheur a la Queue Glissante et Le Fou d'Omar d'Abla Farhoud*. Groningue: Université de Groningue, 2013. Imprimé.