Document generated on 06/02/2025 10:13 p.m.

Recherches sociographiques

Écrire la différence. La perspective minoritaire

Sherry Simon

Volume 25, Number 3, 1984

Immigrants

URI: https://id.erudit.org/iderudit/056118ar
DOI: https://doi.org/10.7202/056118ar

See table of contents

Publisher(s)

Département de sociologie, Faculté des sciences sociales, Université Laval

ISSN

0034-1282 (print)
1705-6225 (digital)

Explore this journal

Cite this note

Simon, S. (1984). Écrire la différence. La perspective minoritaire. *Recherches sociographiques*, *25*(3), 457–465. https://doi.org/10.7202/056118ar

Tous droits réservés © Recherches sociographiques, Université Laval, 1984

This document is protected by copyright law. Use of the services of Érudit (including reproduction) is subject to its terms and conditions, which can be viewed online.

https://apropos.erudit.org/en/users/policy-on-use/

érudit

This article is disseminated and preserved by Érudit.

Érudit is a non-profit inter-university consortium of the Université de Montréal, Université Laval, and the Université du Québec à Montréal. Its mission is to promote and disseminate research.

https://www.erudit.org/en/

ÉCRIRE LA DIFFÉRENCE
La perspective minoritaire

Toute écriture, de par sa forme, déclare la nature de son affiliation à la tradition littéraire. Elle s'affirmera solidaire des conventions littéraires de son époque, ou bien — au nom d'une authenticité nouvelle — elle transgressera les normes établies. Le choix de la forme s'avère autant éthique qu'esthétique : la forme est le lieu de l'insertion historique de l'œuvre littéraire, le lieu d'un engagement.[1]

Il est possible de lire une grande partie de la littérature québécoise récente comme un long débat sur des questions de forme. Surgissent constamment, dans une société dominée par l'angoisse de la langue, les questions du choix du langage littéraire. Quelle langue, quel langage, pourra rendre les nouvelles réalités qu'on voudrait faire exprimer par l'œuvre littéraire ? Les écrivains de *Parti pris* rejettent le langage colonisé, croyant trouver dans le joual un moyen immédiat d'expression et le signal d'un message politique. La « nouvelle écriture » de *La Barre du jour* s'attaque aux fondements mêmes de la langue, refusant le mythe de l'immédiateté. C'est l'écriture féministe, cependant, qui propose l'analyse la plus complète de la question de l'insertion de la différence dans l'écriture.[2]

Il n'est donc pas étonnant que, pour des écrivains qui proposent une perspective minoritaire à l'intérieur de la littérature québécoise, des questions de langue jouent un rôle primordial. Le choix d'une langue d'expression ne s'arrête pas à la décision d'emprunter le français plutôt que l'anglais ou l'italien. 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.

1. Roland BARTHES, dans *Le degré zéro de l'écriture* (Seuil, 1964), élabore une réflexion sur ce qu'il appelle « la responsabilité de la forme » : « La multiplication des écritures est un fait moderne qui oblige l'écrivain à un choix, fait de la forme une conduite et provoque une éthique de l'écriture. » (P. 73.)

2. Pour une vue globale de la critique de l'écriture féministe au Québec, voir : *Féminité, subversion, écriture*, textes réunis et présentés par Suzanne LAMY et Irène PAGÈS, Montréal, Remue-ménage, 1983.

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. En voulant exprimer leurs appartenances et leurs origines, en voulant inscrire leurs différences à l'intérieur du contexte culturel québécois, ils font du langage lui-même un signifiant puissant. Ce faisant, ils ne font que se joindre à une tradition de contestation qui est une des caractéristiques marquantes de la littérature québécoise.

Pouvoir parler d'une écriture des minorités au Québec en langue française est chose relativement nouvelle. Jusqu'à très récemment, les écrivains non canadiens-français (immigrants autant qu'anglo-canadiens) choisissaient d'écrire presque exclusivement en anglais dans une perspective canadienne. Cette situation est actuellement en train de changer. Il se crée au Québec une littérature qui exprime la réalité des minorités à l'intérieur du contexte québécois.

Bien que ces écrivains ne constituent pas un groupe unifié, il se crée néanmoins une certaine reconnaissance des affinités communes et surtout — dans le cas des Italo-Québécois — un intérêt commun pour la question des origines. Les écrivains d'origine italienne font actuellement preuve d'un grand dynamisme, tant au Québec qu'au Canada anglais. L'anthologie *Quêtes*, publiée en 1984 par la maison d'édition Guernica, réunit les textes de dix-huit auteurs italo-québécois (écrits en français ou présentés en traduction française). La revue *Vice versa* sert de lieu de réflexion sur l'identité italo-québécoise et les questions transculturelles, et publie des textes critiques d'auteurs tels que Bruno Ramirez, Fulvio Caccia, Marco Micone, etc. Un numéro spécial de l'importante revue *Canadian Literature*, en 1985, sera consacrée à la littérature produite en anglais par les Italiens.

La communauté haïtienne, regroupée essentiellement autour de la maison d'édition Nouvelle optique, comprend des auteurs maintenant connus du public québécois, tels Anthony Phelps, Max Dorsinville, Gérard Étienne, Jean Jonassaint, Serge Legagneur, Émile Ollivier.[3]

La littérature juive du Canada, la plus importante produite par une communauté immigrante, origine en grande partie de Montréal. Pierre Anctil, dans « Les écrivains juifs de Montréal »,[4] suggère que la très grande conscience

3. Pour une vue d'ensemble de l'écriture des communautés haïtienne et italienne et une discussion de l'écriture de la communauté anglophone du Québec, voir le dossier *Écriture et minorités* : *Spirale*, décembre 1983.

4. P. ANCTIL et G. CALDWELL (éds), *Juifs et réalités juives au Québec*, Québec, I.Q.R.C., 1984 : 195-252.

de soi des communautés ethniques de Montréal — et surtout de la communauté juive — a été un facteur important dans le développement de cette littérature. Il est évident que l'importance accordée à la langue par la collectivité québécoise et l'encouragement officiel aux cultures minoritaires contribuent à maintenir le sens de la différence chez les minorités au Québec.

Si la conscience de soi des communautés ethniques au Québec a toujours été très développée, la majorité québécoise n'a pas pour autant, avant le *boom* tout récent, fait de ces communautés ou de leurs productions un objet d'étude. Gary CALDWELL, dans *Les études ethniques au Québec* (I.Q.R.C., 1983) note « qu'il n'existe pas de véritable tradition de recherche dans ce domaine » (p. 13). Cette tradition est beaucoup plus développée au Canada anglais. Cependant, ce sont presque exclusivement des sociologues qui se sont approprié le domaine ethnique. Les rares études qui sont consacrées aux productions littéraires des ethnies adoptent presque toujours une perspective sociologique.[5] C'est au niveau des choix langagiers, cependant, des choix de langue naturelle mais surtout des choix sur le plan formel de l'écriture, que nous trouverons les lieux de l'affirmation de la différence.

L'exemple classique de l'écrivain face au problème d'un choix de langue est Kafka. Juif germanophone, vivant dans une Prague multilingue, Kafka choisit d'écrire en allemand — et cela même s'il s'y sent irrémédiablement étranger.[6] Son œuvre sera l'exemple le plus clair de ce qu'il appelle lui-même « une littérature mineure », une littérature créée par une minorité dans une langue majoritaire.[7] Deleuze et Guattari, en commentant le travail du linguiste Wagenbach, montrent comment Kafka a utilisé les traits caractéristiques de l'allemand tel qu'il a été parlé à Prague pour créer ses œuvres. Il a bâti sur la pauvreté même de ce langage, l'a exagérée. « Tous ces traits de pauvreté d'une langue se retrouvent chez Kafka, mais pris dans un usage créateur [...] Le langage cesse d'être représentatif pour tendre vers ses extrêmes ou ses limites. »[8]

---

5. Une exception : l'article de E. BLODGETT, « Le mythe des ethnies dans les romans de l'Ouest canadien », *Voix et images*, IX, 1, 1983. On pourrait très bien, cependant, étudier avec profit certaines œuvres exprimant un point de vue minoritaire avec une analyse de type formel, par exemple : le langage raréfié et neutre de Joy Kogawa dans *Obasan* ; le langage utilisé par Fred Ward dans ses romans *Riverslip* (1974), *Nobody Called Me Mine* (1977), *A Room Full of Balloons* (1981) — il s'agit d'un « *Black English* », à la fois personnel et collectif ; ou bien la tentative d'un A.M. Klein d'écrire certains de ses poèmes à partir du fond normand commun à l'anglais et au français.

6. Voir le très beau chapitre que Régine ROBIN consacre à « Kafka et le yiddish », dans : *Amour du yiddish : écriture juive et sentiment de la langue (1830–1930)*, Paris, Sorbier, 1984.

7. DELEUZE et GUATTARI, *Kafka*, Paris, Minuit, 1975 : 29–50.

8. *Id.*, p. 42. Et aussi, p. 49 : « Se servir du polylinguisme dans sa propre langue, faire de celle-ci un usage mineur ou intensif, opposer le caractère opprimé de cette langue à son caractère oppresseur, trouver les points de non-culture et de sous-développement, les zones de tiers-monde linguistique par où une langue s'échappe, un animal se greffe, un agencement se branche. Combien

Dans le cas Kafka, exemplaire à bien des égards, on voit donc une imbrication étroite entre la forme littéraire choisie et l'état vernaculaire de la langue.

Au Québec, la question du passage entre la langue parlée et la langue littéraire a toujours été posée de façon explicite. Dans une société où une attitude normative s'exerce constamment par rapport à la langue (l'importance non seulement du français mais du français « de qualité »), la langue populaire représente une sorte de défi à la normativité. Pour certains auteurs, dont Michel Tremblay, le joual représentait une transcription authentique de l'être populaire. Pour d'autres, dont Hubert Aquin, il était une négation de l'écriture. Qualifiant le joual de « contre-langue », de « maquis linguistique », Aquin considérait que l'écriture en joual n'était qu'un refuge. « À tout phonétiser, on donne l'illusion de nationaliser le français [...] En réalité, on nie l'écriture et le phénomène de l'imprimerie. »[9] Poser la possibilité d'un passage direct entre la langue du peuple et l'œuvre littéraire — comme l'ont fait certains partisans du joual — relève en tout cas d'une vue très naïve de l'écriture et de ses lois.

À l'évidence, l'affiliation à une langue littéraire n'est pas chose simple. Les écrivains québécois ont toujours su ce que Deleuze et Guattari (et bon nombre de linguistiques de tradition continentale) viennent énoncer enfin : « Même unique, une langue reste une bouillie, un mélange schizophrénique, un habit d'Arlequin à travers lequel s'exercent des fonctions de langage très différentes et des centres de pouvoir distincts, ventilant ce qui peut être dit et ce qui ne peut pas l'être. »[10] Choisir une langue c'est s'affilier à un réseau d'appartenances particulières, qui peuvent avoir des significations très diverses. C'est la complexité de ces choix que nous explorerons dans l'écriture de quatre auteurs québécois qui expriment la perspective minoritaire.

a) *Fennario et Micone : le théâtre de la différence*

David Fennario et Marco Micone sont tous deux dramaturges.[11] Le premier est un écrivain anglophone, mais le français acquiert une place de plus en plus importante dans ses pièces ; celles-ci mettent en scène la condition de la

---

de styles, ou de genres, ou de mouvements littéraires, même tout petits, n'ont qu'un rêve : remplir une fonction majeure du langage, faire des offres de service comme langue d'État, langue officielle [...] Faire le rêve contraire : savoir créer un devenir-mineur. »

9. Hubert AQUIN, « Le joual-refuge », dans : *Blocs erratiques*, Montréal, Quinze, 1977, p. 142.

10. *Op. cit.*, p. 48.

11. David Fennario est auteur de *Without a Parachute* (1974) (épuisé), traduit en français (*Sans parachute*, chez Parti pris, 1977 et chez Grasset, 1979), et de trois pièces publiées par Talonbooks : *On the Job* (1976), *Nothing to Lose* (1977), *Balconville* (1980). *Toronto, Moving* et sa pièce la plus récente, *Joe Beef*, n'ont pas encore été publiées.

classe ouvrière du quartier Pointe-Saint-Charles de Montréal, d'où il est originaire. Comme Fennario, Micone écrit toujours à partir d'une perspective de classe. D'origine italienne, il met en scène le drame de la « culture immigrée ». Bien que ces deux écrivains orientent toute leur œuvre autour de leur communauté d'origine et présentent une analyse très similaire de la société québécoise et du rôle des minorités dans cette société, le langage qu'ils empruntent pour ce faire est foncièrement différent.

Les premières pièces de Fennario, *On the Job* et *Nothing to Lose*, n'affrontent pas la question du langage. Au contraire. Leur analyse de classe de la société québécoise ne tient pas compte de l'importance de cette question. Leur message : « Nous sommes tous travailleurs sur la plantation des Rockefeller ». *Balconville*, cependant, est différent. Cette pièce, qui a joué longtemps devant des salles enthousiastes à Montréal à partir de 1979, est bilingue. Sur une toile de fond strictement symétrique montrant deux logements ouvriers, Fennario raconte l'histoire, presque symétrique, de deux familles — l'une anglophone et l'autre francophone. L'anglais et le français sont utilisés par souci de réalisme (puisque souvent, dans de tels quartiers mixtes, les conversations se font dans les deux langues), mais aussi pour intégrer à l'intérieur d'une pièce anglophone la réalité de la langue française au Québec.

Les deux personnages principaux, Johnny et Paquette, deviennent des ennemis irréconciliables, pendant que le spectateur constate progressivement qu'ils ont en commun les mêmes problèmes et les mêmes ennemis : le travail, le logement, des politiciens irresponsables. Paquette sait parler anglais mais refuse de le faire ; Johnny ne parle pas français et refuse de l'apprendre. Leur hostilité, dans le contexte total de la pièce, paraît tout simplement ridicule. La différence linguistique fonctionne ici comme indicateur de distinctions réelles mais sans poids. On parle anglais ou français comme on se fait appeler « tête carrée » ou « *peasouper* ». L'opposition des langues, les étiquettes, sont des écrans masquant les obstacles qui empêchent les gens d'exercer un contrôle réel sur leurs existences.

Le langage de Fennario est le langage de la rue ; Micone, lui, ne peut y avoir recours. Il a déjà explicité les motifs qui l'ont poussé à adopter le français comme langue d'expression.[12] Représentant une population multiphone, et

---

Marco Micone est auteur de *Gens du silence* (publié en traduction anglaise de Maurizia Binda, aux éditions Guernica, Montréal, 1984) et *Addolorata*, aussi chez Guernica. Micone a également publié plusieurs articles théoriques dont : « Propos d'enfants », *Dérives*, 17-18, 1979 : 4–20 et 20–25 ; « La culture immigrée », *Dérives*, 29-30, 1981 : 87–93 ; un interview avec Fulvio Caccia, dans : *Vice versa*, I, 3, 1984.

12. Optant pour une intégration à l'intérieur du Québec, Micone est très critique à l'égard de ceux qui voudraient faire croire aux Italiens que l'anglais seulement va leur assurer un avenir prospère. Il souligne une recrudescence intéressante de la langue italienne au Québec, due probablement en partie au fait que souvent les parents et les enfants ne partagent pas la même

d'une certaine manière aphone,[13] Micone ne possède au départ aucune langue naturelle d'expression. Les immigrants italiens qu'il met en scène (et dont il est) sont, comme tous les immigrants, en pleine période de transition : ils sont en train de perdre une langue et d'en acquérir une ou deux autres.

Dans une interview publiée dans la revue *Vice versa* (février 1984), Micone explique comment il a fabriqué une langue appropriée à ses pièces. Au début, il écrivait en français international, craignant qu'un français populaire à la Michel Tremblay ne ridiculise son propos. Plus tard, il s'est rendu compte que cette langue normative était trop neutre et il a tenté de créer une langue populaire qui ne serait tout de même pas une imitation du français québécois actuel. Il considère cette langue être à peu près celle que les Italiens de Montréal vont emprunter dans une vingtaine d'années. L'italien et l'anglais restent quand même présents dans ces pièces.

Toutefois Micone ne recherche pas avant tout un effet de vraisemblable. La langue de son théâtre, quelque peu artificielle et hybride, a un important effet dramatique. Elle contribue à l'impact de l'effet de distanciation créé par d'autres mécanismes (chansons, personnages symboliques, jeu stylisé). Dans *Gens du silence* et *Addolorata*, la langue contribue, au même titre que la mise en scène, à créer l'effet d'une pièce qui est consciente de soi.

La langue est importante sur le plan dramatique ; mais elle l'est surtout sur le plan thématique. Les pièces de Micone sont remplies de références au langage et à son impact sur les personnages. Si dans *Balconville* de Fennario la langue fonctionne comme moyen d'identification de deux groupes, aussi opprimés l'un que l'autre, pour Micone, elle est source de frustration et de colère. Fennario oppose une langue à une autre, mais le langage en lui-même va de soi. Micone écrit à partir de la situation de l'immigrant en voie d'acculturation, c'est-à-dire de dépossession culturelle. L'immigrant n'a pas de langue à lui. Contre le mythe du passage au paradis, Micone propose la vision plus sobre de l'immigration comme perte et de l'immigrant comme victime d'une aventure qu'il n'a pas nécessairement choisie : non pas une simple aventure économique mais un processus qui change la conception de soi-même. Le langage devient alors l'agent principal de la victimisation de l'immigrant.

Les personnages de Micone sont victimes de la rhétorique qui les a forcés à émigrer. Et ils sont victimes de la rhétorique qu'ils ont eux-mêmes adoptée pour

---

langue seconde : les parents ont appris le français au travail tandis que les enfants ont appris l'anglais à l'école. Une idée fausse de l'importance de l'anglais — occultant celle du français comme instrument d'intégration mais aussi comme moyen d'avancement social — devient facteur d'oppression. (Voir : « La culture immigrée », *op. cit.*)

13. Trop de langues, trop de paroles : une impuissance, un silence. Ce thème est très fort chez Micone. Il apparaît également chez Régine Robin : son roman s'intitule *La Québécoite.*

compenser leurs pertes. Antonio, l'ouvrier qui a quitté son village de Collina, dans la pièce *Gens du silence*, reprend les mots qu'il entend de la bouche des personnages d'autorité dans sa nouvelle patrie. Ce sont sa femme et ses enfants qui deviennent ensuite victimes de sa propre autorité. Il devient clair que les valeurs adoptées par Antonio ne sont qu'une construction fragile de mots dont il espère protection et réconfort dans sa situation nouvelle. Ces mots jouent un rôle analogue à celui de la maison : fragile édifice de sécurité dans un monde qui a perdu son centre.

Les enfants d'Antonio et Anna sont pris dans la confusion de langues qui est toujours le résultat d'une acculturation partielle. Et ils sont pris dans le Babel très particulier du Montréal italien. Une multitude de langues indique, plus souvent qu'autrement, une pauvreté sur le plan culturel. (Micone parodie le multilinguisme qui est censé donner aux jeunes filles italiennes un avantage sur le marché du mariage.) Johnny parle un anglais rudimentaire ponctué de multiples « *fuck* » ; Annunziata (Nancy) cherche les mots qui vont lui permettre de quitter le monde fermé de « Chiuso », le ghetto italien, de quitter le silence qui est l'absence d'un langage à soi.

Bien qu'ils soient sensibles aux mêmes aspects politiques de la marginalisation au Québec et bien qu'ils écrivent avec les mêmes buts, Fennario et Micone ont une pratique du langage très différente. Fennario, malgré le bilinguisme de ses pièces, utilise une langue populaire dont le seul défaut, dans le contexte de la pièce, est de ne pas véhiculer une analyse correcte de la réalité économique. Micone, à la recherche d'un langage adéquat, voit dans le problème de la langue la source du manque d'emprise de l'immigrant sur son monde. La langue n'appartient pas à celui qui l'emprunte ; elle impose des idées et des valeurs qui viennent d'ailleurs.

Fennario se fait le reflet d'une communauté qui cherche à défendre son existence et son histoire. Micone pose plutôt le problème de tout immigrant, suspendu entre l'identité du passé et la promesse de l'avenir, sans langue à soi. En suggérant que l'immigrant n'a peut-être pas choisi son sort librement (« Après tout, écrit-il, l'immigration aurait-elle existé si elle avait été dans les intérêts de la classe ouvrière ? »), Micone établit un parallèle entre l'absence de contrôle sur l'existence et l'absence d'une langue de maîtrise.

b) *Défaire le récit*

Les questions du rapport entre langage et différence peuvent être explorées de diverses manières à travers les complexités de l'écriture. En mettant en cause la linéarité du récit, en refusant de raconter d'une manière conventionnelle, l'écrivain peut innover sur le plan formel. C'est la stratégie empruntée par deux

écrivains qui explorent la perspective minoritaire au Québec: Régine Robin, d'origine française et juive, et Jean Jonassaint, d'origine haïtienne. [14]

Robin et Jonassaint sont tous les deux auteurs d'écrits où la question de la marginalité par rapport à la société majoritaire québécoise est le sujet principal. Tous les deux proposent des textes de forme autobiographique, tous les deux étalent des existences traversées par l'histoire, tous les deux ont transgressé les structures conventionnelles du récit pour créer le lien entre l'expérience collective et l'expérience individuelle.

Dans son récit *La Québécoite*, Robin examine en profondeur la rencontre de l'immigrant avec le tissu linguistique du Québec. Si, d'une part, la narratrice se sent tout à fait à l'aise en circulant d'un bloc culturel minoritaire à un autre, elle reste angoissée devant la réalité d'une culture majoritaire.

> « Quelle angoisse certains après-midi — Québécité — québécitude — je suis autre. Je n'appartiens pas à ce Nous si fréquemment utilisé ici — Nous-autres — Vous-autres. Faut se parler, On est bien chez nous [...] L'incontournable étrangeté [...] Autre, à part, en quarantaine, à la recherche d'un langage, de simples mots pour représenter l'ailleurs, l'épaisseur de l'étrangeté, de simples mots, défaits, rompus, brisés, désémantisés. » (P. 52.)

Le livre est le récit de trois intégrations possibles à la société montréalaise : d'abord dans le quartier Snowdon, milieu anglophone et juif aschkénaze ; ensuite dans Outremont, avec un mari nationaliste et bourgeois ; et enfin dans le quartier italien, autour du marché Jean-Talon, avec un militant politique. Pour chaque quartier, chaque situation socio-culturelle, Robin présente un environnement linguistique. Le récit se déroule comme un exercice d'association libre où le langage fonctionne comme catalyseur de mémoire. La mémoire s'élargit également au passé historique, incluant des bribes de l'histoire juive médiévale. Cette dispersion montre que le langage, loin d'être le ciment qui garantit notre identité individuelle, peut être l'agent même de notre fragmentation. « Il n'y aura pas de récit/tout juste une voix plurielle/ une voix carrefour/ la parole immigrante. » (P. 88.) Le langage n'est plus, comme dans le théâtre de Fennario et de Micone, un instrument (toujours inadéquat) de représentation. Il devient la substance même de l'expérience.

Le récit de Robin dessine la congruence parfaite entre l'expérience fragmentée de l'individu et la matière sociale fragmentée du Québec. Montréal devient en quelque sorte une représentation concrète de l'âme de l'être errant. À l'origine sûre, à l'appartenance des Québécois, Robin oppose son sens de

---

14. Régine Robin est auteur de plusieurs ouvrages sur la linguistique et l'histoire. Elle a également écrit *Le cheval blanc de Lénine ou l'histoire autre* (Complexe, 1979) et *L'amour du yiddish* (Paris, Sorbier, 1984). *La Québécoite* est paru à Montréal, aux éditions Québec/Amérique en 1983.

Jean Jonassaint anime depuis 1975 la revue interculturelle *Dérives*. *La déchirure du (corps)texte et autres brèches* est paru aux éditions Dérives/Nouvelle Optique en 1984.

marginalité. À l'unité de leur passé, elle confronte un passé infini et des appartenances si nombreuses qu'elles font fi de la comptabilité. Contre l'inévitabilité d'un passé enraciné dans la terre, elle oppose les possibilités infinies d'un présent totalement contingent. La forme du récit fait écho à cette absence de destin. Il suit une logique « sans ordre, chronologie, logique ou logement ». L'histoire, tout comme l'Histoire, n'a ni ordre ni sens.

Le récit autobiographique de Jean Jonassaint, *La déchirure du (corps)texte et autres brèches*, est également un récit brisé. Le « je » qui parle a une expérience collective aussi bien qu'individuelle. L'écrivain qui débarque à Montréal a partagé en quelque sorte l'histoire du « nègre », l'esclave, l'humain devenu chose. Suit l'histoire de la rencontre du jeune Haïtien avec le monde littéraire québécois et sa décision — devenue manifeste — d'adopter le point de vue de la différence. « Mots-dites-farces », « Je ne suis point de la tribu ». (P. 46.) Jonassaint suivra les traces de Joyce, Gauvreau, les Surréalistes... Il deviendra un de ces écrivains qui refusent l'appartenance, dont la seule affiliation est avec ceux qui se déclarent migrants. Face au drame : pour qui écrire ? il décide : « Voilà quoi motive, active ma démarche d'écriture dans ce Québec que je souhaiterais pas rien que québécois — métis (au sens de Marti), comme moi scribant une langue qui m'engage, à assassiner sûrement comme Gauvreau un exemple. » (P. 29.) Le livre est éclaté. À dessein, le texte est disjonctif, morcelé, parfois opaque.

*

* *

Ils ne sont pas encore très nombreux ces textes qui proposent comme thème explicite une exploration de la culture québécoise à partir d'une perspective minoritaire. Fennario, Micone, Robin, Jonassaint — à partir de communautés et de points d'origine très diverses — proposent non pas tant un regard sur la culture majoritaire qu'une expression de leurs positions marginales. Nous n'apprenons pas beaucoup sur ceux qui occupent le centre culturel ; nous circulons sur les contours de la société. Il ne faut pas oublier que, dans le cas de Fennario, par exemple, l'ouvrier canadien-français partage avec l'ouvrier anglo-québécois une même impuissance et occupe une même position excentrique par rapport au centre, au pouvoir.

En défiant les normes du langage littéraire, en affirmant leurs positions sur les marges de la société, ces écrivains sont actuellement en train de créer un nouvel espace culturel. Est-ce que l'ouverture de cet espace signale le début d'un nouveau pluralisme à l'intérieur des lettres québécoises ?

Sherry SIMON

Département d'études françaises,
Université Concordia.