

Patricia Smart

Réécritures migrantes de quelques classiques de la littérature québécoise : jalons vers un nouveau "texte national"?

Romanica Silesiana 2, 170-179

2007

Artykuł został opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej bazhum.muzhp.pl, gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

PATRICIA SMART

Université Carleton

Réécritures migrantes de quelques classiques de la littérature québécoise : jalons vers un nouveau « texte national » ?

Toute écriture, suggère Genette, contient un élément de réécriture, dans ce sens que « l'humanité, qui découvre sans cesse du sens, ne peut toujours inventer de nouvelles formes, et il lui faut bien parfois investir de sens nouveaux des formes anciennes ». Conscientes ou inconscientes, les réécritures de textes antérieurs les transforment et les relancent « dans un nouveau circuit de sens » (GENETTE, G., 1982 : 453). Les réécritures dont il sera question ici s'insèrent dans le débat entourant le corpus d'oeuvres québécoises désignées par les critiques comme faisant partie de « l'écriture migrante » (c'est-à-dire, les textes écrits par des auteurs d'origines autres que franco-québécoise) et leur rapport avec la tradition historique de la littérature québécoise à laquelle ils se greffent et qu'ils contribuent à transformer. Débat devenu un terrain explosif depuis la tentative de la romancière Monique LaRue de s'y adresser dans son essai *L'Arpenteur et le navigateur* (LARUE, M., 1996) en 1996, et la polémique passionnée et parfois haineuse suscitée par son petit livre ; j'y reviendrai. Plus récemment, la critique Lucie Lequin, elle-même une des premières sinon la première à utiliser le terme « écriture migrante », a constaté la présence d'une certaine ghettoïsation qui s'est installée dans la pratique de la critique littéraire grâce à la création de cette étiquette, et ce, malgré toute la bonne volonté de ceux et celles qui ont mis le terme en circulation. La présente étude vise à mettre en évidence un phénomène de *déghettoïsation* déjà en cours dans la littérature québécoise, visible surtout dans les oeuvres d'écrivains et d'écrivaines né(e)s ailleurs, mais qui ont reçu leur éducation au Québec. Il s'agit des romans *Une Femme à la fenêtre* de Bianca ZAGOLIN

(1988), dans lequel je relèverai des échos de *Maria Chapdelaine* de Louis Hémon, et *Le Bonheur a la queue glissante* d'Abla FARHOUD (1998), que je traiterai plus brièvement, en esquissant quelques-uns de ses rapports avec *Bonheur d'occasion* de Gabrielle Roy.

L'acte de renouer avec les textes d'origine « réécrits » par des auteurs subséquents peut parfois dévoiler des complexités inattendues. Une ironie — et une déconstruction de l'opposition entre écrivains « de souche » et « migrants » — se fait remarquer déjà, par exemple, dans le fait qu'ici les deux textes-sources, qui figurent parmi les oeuvres les plus « classiques » du corpus québécois, peuvent à leur tour être considérés comme des oeuvres d'« immigrants » au Québec, et qu'en plus, leur impact énorme sur la tradition littéraire est indissociable du regard nouveau porté sur la société canadienne-française par Hémon et Roy, ces observateurs arrivés d'« ailleurs ». Tout comme l'immigrant français Hémon, non encombré comme les romanciers canadiens-français de son époque par le bagage idéologique du roman de la terre, a su capter dans *Maria Chapdelaine* la profondeur et la beauté de l'expérience canadienne-française, la Franco-Manitobaine Gabrielle Roy, profondément blessée par le fait d'avoir été traitée d'« étrangère » lors de son premier voyage au Québec en 1932 (ROY, G., 1984 : 140), a transformé cette même tradition treize ans plus tard, en créant, dans son roman *Bonheur d'occasion*, une représentation bouleversante de la réalité urbaine montréalaise.

Quand cesse-t-on d'être « immigrant », et à quel moment les oeuvres d'écrivains venus d'ailleurs commencent-ils à faire partie de ce que l'on considère comme une littérature « nationale » ? Il n'est pas étonnant que ces questions préoccupent des auteures comme Bianca Zagolin et Abla Farhoud, qui ont exprimé leur malaise face à la catégorie d'écriture « migrante » à laquelle leurs oeuvres ont été consignées par la critique. Pour sa part, Zagolin s'insurge contre une approche critique qui, dit-elle, réduit les oeuvres, à leur contenu sociologique, marquant les auteurs à vie « du double sceau de l'« ethnicité » et de [leur] pays natal » (ZAGOLIN, B., 1993 : 58). Née en Italie mais éduquée en français au Québec à une époque où la presque totalité de la communauté italienne à Montréal envoyaient leurs enfants à l'école anglaise, il n'est pas surprenant qu'elle ait du mal à se voir comme porte parole ou représentante du groupe dit « italo-québécois ». « Mes personnages ne sont guère pittoresques que je sache, [écrit-elle], ils ne cultivent pas de tomates dans leur jardin [...] et ils aiment passionnément le Québec » (ZAGOLIN, B., 1993 : 59). Et elle poursuit, « Je viens d'ailleurs, mais je me suis entièrement intégrée à mon pays d'adoption. Ma culture hybride m'a faite ce que je suis ; mon écriture en découle, plutôt que d'un parti pris d'immigrée » (ZAGOLIN, B., 1993 : 60). Tout aussi passionnément, Abla Farhoud, née au

Liban mais arrivée au Québec à l'âge de six ans, proteste contre la condamnation à la « différence » dans une entrevue qui porte le titre « Cesser d'être une étrangère ». Elle y rappelle le désarroi qu'elle ressentait enfant devant certains compliments de ses professeurs : « Ils disaient à mes camarades : “regardez, elle n'est pas d'ici et elle est meilleure que vous en français”. Ils me renvoyaient à ma différence alors que, quand tu es enfant, tu veux absolument être comme les autres » (FARHOUD, A., 2000b : 20). Parfois, sans doute pour pallier à cet exotisme forcé dans lequel elle sent son oeuvre enfermée, Farhoud met en scène des protagonistes féminins qui sont « québécoises pure laine », disant même de l'une d'entre elles qu'elle est « peut-être le personnage le plus autobiographique de toute mon oeuvre »¹.

Mais revenons à nos textes, et à la catégorie de la « réécriture », qui approche peut-être de sa définition limite en ce qui concerne les textes en question. Car il faut préciser dès le début que ni le roman de Zagolin ni celui de Farhoud ne contient, à l'intérieur du texte même, une reconnaissance ou aveu explicite de leur dette envers le texte antérieur. S'il s'agit de ce que Genette, dans *Palimpsestes*, appelle *hypertextualité* — c'est-à-dire, « toute relation unissant un texte B [...] à un texte A [...] sur lequel il se greffe d'une manière qui n'est pas celle du commentaire », ce serait une hypertextualité de l'ordre le plus général admis par l'auteur, celui où « B ne parle nullement de A, mais ne pourrait cependant exister tel quel sans A, dont il résulte au terme d'une opération [...] de *transformation*, et qu'en conséquence il évoque plus ou moins manifestement, sans nécessairement parler de lui et le citer » (GENETTE, G., 1982 : 11—12).

Le cas du roman de Zagolin est particulièrement intéressant à cet égard. Publié, non pas au Québec, mais à Paris en 1988, il a sans aucun doute été reçu par ses lecteurs français sans aucune référence au roman de Hémon. Même le lecteur québécois n'en reconnaîtra pas nécessairement les traces dans cette histoire d'une jeune veuve italienne, mère de trois filles, qui quitte son Italie natale pour émigrer au Québec. Zagolin elle-même nie avoir utilisé *Maria Chapdelaine* comme texte de départ pour son roman, soutenant que « c'est presque à mon insu, après coup, que j'ai pour ainsi dire découvert la québécoité de mon roman ». En même temps, cependant, elle affirme avoir voulu rendre hommage dans son roman à la mythologie du Québec qu'elle a imbibée dans les années précédant la Révolution tranquille (« les thèmes de l'exil, de la liberté et du renouveau, la hantise des grands espaces vides se déroulant à l'infini, le visage livide de la froidure qui ensorcelle par son souffle glacial » (ZAGOLIN, B., 1990 : 186)).

Quelle que soit l'intention de l'auteure, on sent l'ombre de Hémon planer sur le texte de Zagolin, non seulement dans le titre *Une Femme à la*

¹ Article cité. Il s'agit de Sonia Bélanger, l'héroïne de sa pièce *Maudite machine*.

fenêtre, avec son rappel percutant de l'image de Maria collée à sa fenêtre, mais aussi dans les reprises nombreuses d'images, de thèmes, de personnages et de la structure même du roman de Hémon. Comme *Maria Chapdelaine*, mais transposé à un espace urbain qui hésite au seuil de la modernité (Montréal à la fin des années cinquante), *Une Femme à la fenêtre* tourne autour des thèmes de l'exil intérieur ou « existentiel », des choix qui se présentent dans la vie d'une femme, et des limites imposées à ces choix par la culture. Les contrastes entre Maria et Aurore, la protagoniste de Zagolin, relèvent des *contextes* très différents des deux romans : pour celui de Hémon, la société traditionnelle canadienne-française, avec l'importance de la famille, de la religion et de la communauté que l'on sait ; et pour celui de Zagolin, la société d'après la Seconde Guerre, en Italie et surtout au Québec, où l'individu jouit d'une plus grande autonomie mais peut souffrir aussi d'un plus grand isolement, et où la femme, qu'elle le veuille ou non, doit assumer plus de liberté quant à ses choix de vie².

Si toute écriture peut être considérée comme palimpseste, c'est aussi parce que chaque oeuvre participe d'un vaste univers d'archétypes dont les particularités peuvent varier selon les cultures ou les littératures nationales. L'image récurrente de la femme à la fenêtre, un des échos les plus frappants de *Maria Chapdelaine* dans le roman de Zagolin, traverse aussi toute l'oeuvre d'Anne Hébert, comme le démontre de façon convaincante Maurice ÉMOND (1984 : 305). Chez chacune des trois auteures, il semblerait y avoir un sens particulièrement québécois dans le contraste entre la chaleur et la passivité féminine associées à l'intérieur, et la froidure menaçante du vaste monde du dehors. Dès l'incipit du roman de Zagolin, on voit son héroïne à la fenêtre de sa maison, guettant le retour de l'école de sa fille Adélie.

Aurore souleva le petit rideau de dentelle et pressa son visage sur la vitre qui s'embua aussitôt. [...] Son âme s'enlisait dans l'étouffante blancheur tandis qu'elle posait un regard vide et noir sur le silence du monde. [...] Il lui semblait parfois que toute sa vie s'était écoulée derrière une vitre givrée, attendant qu'on vînt la délivrer.

(*FF*: 9—10)³

Écho de toute une constellation d'images similaires dans *Maria Chapdelaine*, dont la suivante, où on voit Maria qui vient d'apprendre la mort de François : « Mais elle ne dit rien ni ne bougea, les yeux fixés sur la vitre

² Comp. F. CAUCCI (1996 : 83—89) pour une étude de quelques-uns des rapports intertextuels entre *Maria Chapdelaine* et *Une Femme à la fenêtre*.

³ Par le sigle *FF* suivi du numéro de la page nous indiquons désormais les références à ZAGOLIN, B., 1988.

de la petite fenêtre que le gel rendait pourtant opaque comme un mur » (HÉMON, L., [1912], 1990 : 119—20).

À travers les leçons d'école de sa fille Adélie, Aurore commencera à vibrer à la langue et à la mythologie de son pays nouveau : les histoires de coureurs de bois, d'explorateurs et de fondateurs auxquelles elle s'identifie en tant qu'immigrante venue d'Europe, ainsi que tout un « paysage d'immenses forêts aux sapins centenaires et d'eaux périlleuses » (*FF* : 59). Ici encore, il y a déconstruction de l'opposition entre « Québécois de souche » et « immigrants », la tradition canadienne-française depuis ses origines se révélant comme la création d'immigrants européens s'adaptant peu à peu à leur nouvel environnement. Émerveillée par l'exemple de ces autres immigrants, Aurore émergera peu à peu de sa passivité et commencera à envisager la possibilité de « conquérir un territoire jusque-là inexploré [...] sa nouvelle patrie à elle » (*FF* : 59).

Ce sentiment grandissant de sa propre autonomie et de son droit au plaisir corporel correspond à sa liaison avec le jeune Québécois, Sébastien. Figure qui correspond à François Paradis par sa simplicité et sa franchise aussi bien que par son association à l'espace du nord, Sébastien lui sera arraché par le destin, mourant dans un accident de voiture sur la route qui sépare sa propriété au nord de Montréal de la maison d'Aurore, tout comme François Paradis était mort en pleine tempête sur la route qui le ramenait vers Maria. Aurore ne se remettra pas de la mort de son amant. Malgré un court voyage en Italie où elle essaie en vain de se ressourcer, elle retombera dans la dépression à son retour à Montréal, et mettra fin à sa vie au début de l'hiver prochain. C'est sa fille Amélie, le seul membre de la famille à qui Aurore avait révélé sa liaison avec Sébastien, et qui a tout fait pour aider sa mère à se relever, qui découvrira son corps dans la baignoire à son retour de l'école. Cette fin tragique d'Aurore, avec tout ce qu'il suppose de désespoir et d'isolement, offre un contraste saisissant avec le comportement de Maria Chapdelaine après la mort de François Paradis, et souligne les changements de psychologie et de mœurs survenus avec l'entrée du Québec dans la modernité. Comme Hémon le dit si bien, « Les paysans ne meurent point des chagrins d'amour ni n'en restent marqués tragiquement toute la vie. Ils sont trop près de la nature et perçoivent trop clairement la hiérarchie essentielle des choses qui comptent » (HÉMON, L., [1912], 1990 : 125).

Plus intéressants que ces parallélismes et transformations de personnalités et d'intrigue qui relient les deux romans, toutefois, sont les signes de réécriture dans la texture même de l'écriture d'*Une Femme à la fenêtre* — dans les réseaux thématiques et structuraux, et surtout dans les images — de sorte que le roman de Zagolin résonne d'échos lyriques de plusieurs

des plus belles scènes de son modèle. Tout d'abord, il y a l'utilisation du rythme des mois et des saisons pour scander l'évolution de la protagoniste, moins systématique que chez Hémon, où chaque chapitre correspond à un mois de l'année, mais certainement présente :

Le mois de mai s'achevait dans une plénitude de lilas en fleur [...] Aurore sentait qu'elle avait pris racine en cette terre étrangement vivante lorsqu'elle échappait à l'emprise des glaces.

(FF: 63)

ou encore :

Cet été-là ne tint guère les promesses de juin. Il plut sans cesse ; les gouttelettes perlaient sur les vitres de la maison d'Aurore comme une inquiétude sur son âme.

(FF: 107)

Il y a des échos de Hémon aussi dans la représentation spatiale (la route, les grands espaces, le nord, l'hiver menaçant qui entoure et étouffe la protagoniste) et dans des thèmes tels que les exigences opposées du désir et du devoir, le pays aimé mais cruel, et la révolte contre la banalité de l'existence quotidienne, surtout dans une vie de femme.

Mais c'est surtout grâce aux images de Zagolin que le roman devient un véritable miroir du texte de *Maria Chapdelaine*. L'image familière des chutes et de l'eau tourbillonnante associée à François Paradis apparaît au moment où Aurore est secouée de la torpeur de sa vie par la possibilité de partir pour le Canada :

Depuis qu'elle avait vu s'éloigner le navire [...], les mêmes émotions se disputaient son cœur : d'une part, l'attirance du vide réconfortant [...] et, d'autre part, celle d'une eau tourbillonnante se précipitant du haut d'une chute.

(FF: 33)

De façon similaire, comme l'aura magique qui entoure François Paradis grâce à la fumée de la boucane (HÉMON, L., [1912], 1990 : 73), les paroles d'un petit fonctionnaire qui arrive du Québec pour annoncer la possibilité d'émigration à Aurore semblent « suspendues aux volutes de fumée qui s'exhalaient de sa bouche comme de la grotte d'un oracle » (FF: 27). Même le célèbre incipit du roman de Hémon, « *Ite, missa est* », est repris dans une scène presque identique évoquant le sentiment de communauté qu'Aurore remarque chez les Canadiens français (tout comme Hémon l'avait remarqué), après sa première messe de Pâques à Montréal :

Ite, missa est. Tout le monde se précipita vers la sortie aux accords d'une fugue qui émanait du jubé, et, par les trois grandes portes de chêne, l'église déversa ses fidèles. Aurore se sentait portée par une foule joyeuse ; les salutations et les rires qui fusaient autour d'elle ne se buaient pas, comme d'habitude, à cette enveloppe résistante qui assurait depuis toujours son étanchéité à la vie...

(FF: 63)

Toute la séquence entourant la mort de Sébastien est parsemée de rappels de *Maria Chapdelaine* : la présence d'Aurore à la messe de minuit, ses prières désespérées lorsqu'elle apprend que son amant est mourant, l'image du froid associée à sa mort, et enfin la pensée angoissée d'Aurore « Comme il avait dû souffrir, seul, sur la route » (FF: 134), qui rappelle celle de Maria à propos de François : « Comme il a dû pâtir là-bas dans la neige ! » (HÉMON, L., [1912], 1990 : 122). Ces rappels intertextuels soulignent toutefois à quel point Aurore, loin de l'humilité et de la foi authentique d'une Maria Chapdelaine, est restée la femme narcissique, songeant uniquement à l'image qu'elle projette et à l'importance de sauvegarder son propre bonheur face à la désapprobation familiale ou sociale. À la messe de minuit, elle

se dirigea de son pas de reine, droite comme un défi, vers l'avant de la nef. S'il fallait une mise en scène, elle irait jusqu'au bout [...] Au moment de l'élévation, elle se mit debout et domina de sa haute silhouette la foule prosternée [...] À la sortie, on l'admira beaucoup mais elle ne vit personne.

(FF: 96—97)

À la différence des prières de Maria pour François (« Qu'il revienne au printemps »), ses souhaits pour Sébastien sont plutôt un défi impérieux :

Il n'est pas mort, parce que cela est impossible, intolérable ; je ne le laisserai pas mourir. Jamais.

(FF: 115)

Emprisonnée dans son moi, Aurore n'a ni la noblesse d'une Maria Chapdelaine, ni l'énergie révolutionnaire ou féministe qui animera certaines héroïnes de la génération qui suivra la sienne, celle de la Révolution tranquille. En ce sens, elle est bien une protagoniste au seuil de la modernité, et le roman de Zagolin, même s'il a paru à la fin des années 1980, évoque les blocages d'un Québec révolu, celui des années 1950, où l'auteure était fraîchement arrivée au pays.

En ce qui concerne *Bonheur d'occasion* et *Le Bonheur à la queue glissante*, je ne peux qu'esquisser très brièvement ici quelques pistes de lecture intertextuelle. Certes, il y a des ressemblances remarquables entre ces deux romans dont même les titres, avec leur évocation d'un bonheur qui échappe aux personnages, ont un sens identique. Ils se rapprochent aussi par leurs thèmes principaux de la maternité, la guerre, la pauvreté, et l'éclatement de la famille qui résulte de déplacements géographique et social (le mouvement de la campagne à la ville chez Roy ; et du Liban au Québec pour les personnages de Farhoud). À la différence du roman de Zagolin, cependant, celui de Farhoud ne contient aucune trace textuelle précise, à part son titre, qui indiquerait un cas de réécriture au sens strict du terme.

Un examen serré du texte révélerait tout de même des échos surprenants du grand roman de Gabrielle Roy, tout d'abord dans le portrait de la mère traditionnelle — la *mater dolorosa* universelle — présenté à travers les personnages de Rose-Anna Lacasse dans *Bonheur d'occasion* et de Dounia dans *Le Bonheur à la queue glissante*. L'avènement du féminisme dans la littérature nous a habitués à des représentations de la mère vue de l'extérieur, du point de vue de ses filles, mais, à part les deux romans en question ici, il y a peu d'exemples de personnages maternels *vus de l'intérieur* et donc devenu sujets — moment capital dans l'évolution vers une culture non-patriarcale pour des théoriciennes féministes comme Luce Irigaray et Hélène Cixous. Dans chacun des deux romans, l'expérience maternelle est examinée sous toutes les coutures, et dans chacun, à travers le personnage de la mère, source de vie, s'articule une condamnation de la guerre, de la violence et de l'oppression des moins forts. « Un enfant tué, qu'il vienne d'une famille riche ou pauvre, d'un clan ami ou ennemi, c'est un enfant qui meurt. Et la douleur de ceux qui restent, femmes ou hommes, riches ou pauvres, ici ou là-bas, est la même », réfléchit Dounia (FARHOUD, A., 1998 : 39). *Bonheur d'occasion*, illuminé comme il est par le regard souffrant et compatissant de Rose-Anna Lacasse, ne dit pas autrement.

Revenons en conclusion à la controverse soulevée il y a dix ans par l'essai *L'Arpenteur et le navigateur* de Monique LaRue, confrontation d'idées dont l'urgence d'une résolution paraît encore plus pressante aujourd'hui qu'en 1996. D'abord présenté à l'Université de Montréal dans le cadre d'une série de causeries proposant « des réflexions sur la mouvance culturelle qui caractérise notre époque, sur l'incertitude et le brouillage des identités et sur l'ensemble des transferts et échanges culturels qui peuvent concerner la culture et la littérature québécoises contemporaines », le texte de LaRue se voulait un appel d'ouverture vers « l'Autre » au sein de la communauté

littéraire québécoise et une tentative de reconnaître et de répondre à la résistance de quelques-uns des membres de cette communauté à ce genre d'ouverture. LaRue construit son argument sur la base des théories de la transculture, de l'hybridisation et du métissage littéraire, mais elle annonce dès le départ que ces questions ne se jouent pas uniquement sur le plan esthétique, et qu'elle a l'intention de ramener le débat sur le terrain du réel : c'est-à-dire, d'affronter la situation épineuse d'une communauté littéraire dans laquelle certains écrivains « de souche » ont du ressentiment à l'égard de l'attention (démessurée à leur avis) accordée aux nouveaux venus, et dans laquelle certains de ces nouveaux venus affichent leur indifférence à l'égard de l'histoire et des traditions littéraires et culturelles de leur pays d'accueil. Plus profondément, elle soulève la question de l'importance de la mémoire et de la continuité pour la survivance des cultures, et du rôle qu'a traditionnellement joué la littérature québécoise pour assurer cette continuité :

Il est vrai que nous avons donné à la littérature québécoise [...] la mission de nous servir de patrie et de fondement identitaire, et qu'elle arrive maintenant à un carrefour, tout comme notre société. Son label, son appellation contrôlée, son identité sont appelés à évoluer, sinon à se dissoudre [...] Si, politiquement, nous ne pouvons maintenant penser notre société que comme un monde hétérogène, pluriel, divers et cosmopolite alors, sur le plan littéraire, quelle sera cette littérature québécoise ? Parlera-t-on encore de littérature nationale ? Comment penser la greffe de cette littérature telle qu'elle existe jusqu'à ce jour, avec la littérature telle que la conçoit l'autre ou une littérature autre, inconnue, à inventer ?

(LARUE, M., 1996 : 10—11)

Aucun texte littéraire ne peut en lui-même répondre à ces questions immenses et extrêmement importantes. Mais, pour revenir encore une fois à Genette, « l'hypertextualité a pour elle ce mérite spécifique de relancer constamment les oeuvres anciennes dans un nouveau circuit de sens. La mémoire, dit-on, est « révolutionnaire » — à condition sans doute qu'on la féconde, et qu'elle ne se contente pas de *commémorer* » (GENETTE, G., 1982 : 453). En ce sens, les exemples de réécriture que nous venons d'examiner fournissent un début de réponse, car ils nous montrent que les identités nationales sont multiples, hétérogènes et en métamorphose constante, et que l'apport de « l'Autre » ou du nouveau venu, à l'exemple de Marie de l'Incarnation, de Louis Hémon ou de Gabrielle Roy, peut transformer et vivifier ce qui était déjà là, amenant la tradition dans des voies nouvelles et parfois imprévues. Grâce à de telles œuvres, selon la critique Mary

Jean Green, « l'histoire du Québec elle-même a été transformée en palimpseste, sur laquelle des vagues successives d'immigrants ont laissé leur empreinte »⁴.

Bibliographie

- CAUCCI, Frank, 1996 : « Aurore au pays de Québec : l'exil chez Bianca Zagolin ». In : LEQUIN, Lucie, VERTHUY, Maïr, dir. : *Multi-culture, multi-écriture. La voix migrante au féminin en France et au Canada*. Paris, L'Harmattan.
- ÉMOND, Maurice, 1984 : *La Femme à la fenêtre : l'univers symbolique d'Anne Hébert dans « Les Chambres de bois », « Kamouraska » et « Les Enfants du sabbat »*. Québec, Presses de l'Université Laval.
- FARHOUD, Abla, 2000a : *Le Bonheur a la queue glissante*. Montréal, L'Hexagone.
- FARHOUD, Abla, 2000b : « Cesser d'être une étrangère ». *Châtelaine*, septembre : 20.
- GENETTE, Gérard, 1982 : *Palimpsestes : la littérature au second degré*. Paris, Seuil.
- GREEN, Mary Jean, 2004 : « Transcultural Identities: Many Ways of Being Québécois ». In : IRELAND, Susan, PROULX, Patrice J., dir. : *Textualizing the Immigrant Experience in Contemporary Quebec*. Westport (Connecticut), Praeger Publishers : 11—21.
- HÉMON, Louis, [1912], 1990 : *Maria Chapdelaine*. Montréal, Bibliothèque québécoise.
- LARUE, Monique, 1996 : *L'Arpenteur et le navigateur*. Montréal, Fides (« Les grandes conférences »).
- LEQUIN, Lucie, VERTHUY, Maïr, dir., 1996 : *Multi-culture, multi-écriture : la voix migrante au féminin en France et au Québec*. Montréal, L'Harmattan : 83—89.
- ROY, Gabrielle, [1945], 1993 : *Bonheur d'occasion*. Montréal, Boréal.
- ROY, Gabrielle, 1984 : *La Détresse et l'enchantement*. Montréal, Boréal Express.
- ZAGOLIN, Bianca, 1988 : *Une Femme à la fenêtre*. Paris, Robert Laffont.
- ZAGOLIN, Bianca, 1993 : « Littérature d'immigration ou littérature tout court ». *Possibles* 17, 2 (printemps) : 57—63.
- ZAGOLIN, Bianca, 1990 : « L'Histoire d'un déracinement ». *Écrits du Canada français*, N° 68 : 175—192.

⁴ «The history of Quebec itself has been transformed into a palimpsest on which successive waves of immigrants have left their mark » (IRELAND, S., PROULX, P.J., 2004 : 13).